

# LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU



Victor-Lévy Beaulieu en comparaison

2

Éditions Nota bene



LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU



Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Victor-Lévy Beaulieu  
en comparaison

Dossier sous la direction de  
Emmanuelle Tremblay

NUMÉRO 2  
2012

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

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

#### COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Nareau, Collège militaire royal du Canada, directeur  
Sophie Dubois, Université de Montréal  
Stéphane Inkel, Queen's University  
Alexis Lussier, Université du Québec à Montréal  
Marcel Olscamp, Université d'Ottawa

#### COMITÉ SCIENTIFIQUE

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

## SOMMAIRE

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

### DOSSIER

INTRODUCTION. VICTOR-LÉVY BEAULIEU EN COMPARAISON Emmanuelle Tremblay	15
--	----

LE RÉCIT DE L'AGONISANT CHEZ VICTOR-LÉVY BEAULIEU ET PATRICK CHAMOISEAU François Paré	29
---	----

LE MYTHE COMME MODALITÉ DE RETERRITORIALISATION CHEZ VICTOR-LÉVY BEAULIEU ET MIGUEL MÉNDEZ Emmanuelle Tremblay	55
--	----

VICTOR-LÉVY BEAULIEU ET ERNESTO SÁBATO : AUTEURS DU QUICHOTTE Karine Rosso	99
--	----

VICTOR-LÉVY BEAULIEU ET L'ÉCRIVAIN DE LA PLUS HAUTE AUTORITÉ. DU BON USAGE DE JACQUES FERRON François Ouellet	133
---	-----

## HORS-DOSSIER

LE REGARD DE SATURNE. LA TERREUR DE LA FILIATION DANS <i>DON QUICHOTTE DE LA DÉMANCHE</i> Patrick St-Amand	171
--	-----

## COMMENTAIRES DE LECTURE

RECENSER UN PAYS LITTÉRAIRE Sophie Dubois	193
UNE VEILLÉE DU BON VIEUX TEMPS Isabelle Francœur	205
LA FIN D'UN GRAND PÉRIPLÉ Pierre Laurendeau	213
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	223

## PRÉSENTATION

Michel Nareau

Collège militaire royal du Canada

La carrière littéraire de Victor-Lévy Beaulieu est longue de près d'un demi-siècle, mais rarement, pour lui, une année aura été aussi faste que la dernière quant à la reconnaissance. S'il est un habitué des prix littéraires, s'il a déjà obtenu le prix Athanase-David, un des plus importants honneurs des lettres québécoises, Beaulieu avait malgré cela toujours été considéré avec suspicion par certains animateurs culturels du Québec, que ce soit en raison de ses interventions publiques, de la fréquence de ses publications ou de la place que prend le personnage dans l'institution littéraire. Or les événements récents tendent à indiquer un renversement notable dans l'accueil réservé à l'écrivain de Trois-Pistoles. Que Pierre Foglia (2012 : A5), dans *La Presse*, qualifie Beaulieu de « plus grand écrivain vivant de [notre] pays » n'étonne guère, considérant la récurrence de ses commentaires flatteurs sur l'œuvre beaulieusienne, mais que la collaboration entre l'auteur de *Race de monde* et Boréal se poursuive et soit aussi fructueuse est plus surprenant, étant donné la différence de

perspectives esthétiques entre l'équipe éditoriale montréalaise et Beaulieu.

Plus important encore, Victor-Lévy Beaulieu s'est vu attribuer de nombreuses récompenses cette dernière année, qui ont toutes en commun de reconnaître la qualité, la diversité, l'originalité non pas d'une seule œuvre, mais d'un projet littéraire cohérent, « immense », ayant « un verbe qui creuse son lit, coulée d'une syntaxe à la fois exigeante et libre » (Bissonnette, 2011). Coup sur coup, de septembre à novembre 2011, Beaulieu a reçu le Grand Prix de l'Académie du cinéma et de la télévision (lors du gala des prix Gémeaux<sup>1</sup>), le prix Gilles-Corbeil, le plus prestigieux prix littéraire québécois, remis une fois par trois ans par la Fondation Émile-Nelligan, et la Médaille de l'Assemblée nationale du Québec, parrainée par la députée de Crémazie, Lisette Lapointe. D'un point de vue institutionnel, le travail de Beaulieu a donc été reconnu au Québec.

Le dossier qui suit sera l'occasion de comprendre que si le projet romanesque de Beaulieu découle d'une jonction entre l'avènement (possible) du pays et la consolidation d'un imaginaire national par l'entremise du littéraire, ce qui explique en partie l'écho que cette œuvre peut avoir chez le public québécois, que ce soit par ses télé-

---

1. Cette attribution a donné lieu à un certain scandale, en raison non pas du choix du lauréat, mais de la place exiguë allouée à Beaulieu lors du gala : pour la première fois de l'histoire de ce gala, l'artiste célébré perdait son droit de parole à la cérémonie au profit d'une apparition furtive lors de la partie hors des ondes des festivités. Beaulieu, appuyé par plusieurs intervenants du milieu culturel ayant critiqué ce choix de l'Académie, a boycotté l'événement, malgré une tentative de colmatage de l'erreur à la dernière minute. Beaulieu en a profité pour écrire une lettre ouverte dans laquelle il signalait les dérives, selon lui, de la télévision actuelle (Beaulieu, 2011c).

## Présentation

romans, ses essais, ses pièces de théâtre ou ses romans, la production de l'auteur de *Monsieur Melville* s'inscrit en dialogue avec la production littéraire mondiale<sup>2</sup>. Beaulieu est d'ailleurs « un lecteur vorace » (Weiss, 1983 : 42), prenant son bien là où il se trouve<sup>3</sup>, peu importe les frontières littéraires. Dans les textes du dossier, piloté par Emmanuelle Tremblay, Beaulieu est placé face à l'épreuve de l'étranger, pour reprendre la belle expression d'Antoine Berman (1995), dans la mesure où des comparaisons sont faites entre son écriture et celle d'autres écrivains du continent, pour en débusquer les similarités et les convergences. C'est donc à l'aune d'une réflexion sur les entretiens littéraires, où le spécifique se rapporte constamment à l'altérité et à l'ouverture, qu'est située cette fois la lecture de l'œuvre de Beaulieu. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les auteurs se soient tournés vers *Don Quichotte de la démanche* (1974), qui appelle déjà à ce travail

---

2. D'ailleurs, au moment d'écrire ces lignes, Beaulieu est nommé finaliste du Prix littéraire de la Fondation du prince de Monaco (s. a., 2012 : F5), avec entre autres Frankétienne et Alain Mabanckou, ce qui dénote, avec d'autres nominations de ce genre, la nouvelle reconnaissance internationale qu'il acquiert actuellement.

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

de décentrement par le truchement de l'appropriation littéraire (déplacement, actualisation, renversement, calque d'autorité narrative devenant des variantes d'une logique consistant à se penser/panser par les mots/maux des autres).

Pour sa part, Patrick St-Amand, dans son article «Le regard de Saturne. La terreur de la filiation dans *Don Quichotte de la démanche*», inaugure la section des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* intitulée «Études libres» avec une analyse de la question de la filiation impossible dans *Don Quichotte de la démanche*. Si ce roman est au cœur des analyses de ce numéro, ce qui tend à conforter le travail de l'histoire littéraire qui voit dans ce texte la grande réussite de Beaulieu<sup>4</sup>, St-Amand lui accorde néanmoins un traitement singulier, en liant le roman à la figure mythologique de Saturne, au moyen d'œuvres picturales. Il soutient que ce roman rejoue la figure de l'enfance telle qu'elle se donne à lire dans la mouvance de la Révolution tranquille, l'appréhendant sous l'angle des blocages, des points de fuite et donc d'une incapacité à advenir. Il en ressort une impossibilité de l'historicité, de même qu'un travail sur une origine vécue dans l'abjection, ce qui fait en sorte que Beaulieu pose dans ce roman la question de la création comme une lutte avec le passé.

Enfin, le numéro se conclut par des commentaires de lecture sur la production récente de Beaulieu ou à propos de son œuvre. Ainsi, Sophie Dubois rend compte de la

---

4. Par exemple, dans son récent ouvrage synthèse sur le roman québécois, Michel Biron (2012 : 71) dresse la chronologie des textes marquants de ce corpus, et *Don Quichotte de la démanche* est le seul titre de Beaulieu, ce qui amplifie la reconnaissance de ce titre en particulier.

## *Présentation*

première compilation des écrits de Beaulieu, faite par Michel Huard, alors qu'Isabelle Francoeur recense *Les menteries d'un conteux de basse-cour* (2011a) et Paul Laurendeau témoigne d'*Antiterre* (2011b), l'«utopium» de Beaulieu sensé clore le cycle de «La Vraie Saga des Beauchemin».

Ces deux dernières sections l'affirment clairement : *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* sont ouverts à vos contributions, ayant pour mandat d'alimenter la réflexion autour de l'œuvre de l'écrivain de Trois-Pistoles.

Bonne lecture !

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

### BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Les Éditions de l'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011a), *Les menteries d'un conteux de basse-cour*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011b), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011c), «J'aime moins la télévision qu'avant», *Voir*, 18 septembre, [En ligne], [<http://voir.ca/jepenseque/2011/09/18/jaime-moins-la-television-quavant/>].
- BERMAN, Antoine ([1984] 1995), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard. (Coll. «Tel».)
- BIRON Michel (2012), *Le roman québécois*, Montréal, Boréal. (Coll. «Express».)
- BISSONNETTE, Lise (2011), «Prix Gilles-Corbeil 2011 – Hommage au monument VLB», *Le Devoir*, 8 novembre, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/335509/prix-gilles-corbeil-2011-hommage-au-monument-vlb>].
- FOGLIA, Pierre (2012), «Des enfants à l'école», *La Presse*, 12 avril, p. A5.
- PELLETIER, Jacques (1977), «Entretien. Victor-Lévy Beaulieu. Écrivain professionnel», *Voix et images*, vol. III, n° 2, p. 177-200.
- SANS AUTEUR (2012), «VLB lu à Monaco», *Le Devoir*, 11 mai, p. F5.
- WEISS, Jonathan M. (1983), «Victor-Lévy Beaulieu. Écrivain américain», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 41-57.

DOSSIER  
VICTOR-LÉVY BEAULIEU EN COMPARAISON



INTRODUCTION.  
VICTOR-LÉVY BEAULIEU EN COMPARAISON

Emmanuelle Tremblay  
Université de Moncton

L'œuvre de l'écrivain de Trois-Pistoles peut de prime abord paraître incomparable tant par sa démesure et ses thèmes que par le style et la langue, pétrie dans l'entre-deux des codes. Dès lors, pourquoi chercher à la rapprocher de ce qui en diffère si ce n'est pour la confirmer dans son originalité? Les textes qui entrent dans la composition de ce dossier concourent, dans leur ensemble, à opérer un décentrement. Ce dernier résulte des changements de points de vue qu'entraîne la comparaison, laquelle modifie le regard critique tout en apportant de nouveaux éclairages sur l'irréductible singularité du romancier québécois.

Comme l'a fait valoir Gérard Bouchard, la comparaison est un « moyen de créer une distance entre le sujet et sa culture », et ce, parce qu'elle casse « la chaîne de production du savoir là même où naissent les paradigmes, bien en amont de la théorie et des concepts » (2000 : 75). L'ambition que nous nous sommes donnée est donc de mettre en valeur la complexité de l'œuvre de Beaulieu en

suscitant des croisements entre des champs d'études pourtant distincts, croisements qui contribuent, pour leur part, à enrichir la réflexion sur l'américanité du texte québécois. Par des rapprochements inédits entre Victor-Lévy Beaulieu et le Martiniquais Patrick Chamoiseau, le Chicano Miguel Méndez, ainsi qu'avec l'Argentin Ernesto Sábato, comment peut-on prétendre enrichir l'interprétation du texte québécois ?

Jusqu'à maintenant, la réception critique a largement mis en valeur la contribution du romancier à la construction d'un imaginaire politique québécois, tout en faisant état des paradoxes qui la sous-tendent. En effet, les méandres de l'écriture de Beaulieu conduisent bien souvent le lecteur hors de l'espace national que celle-ci est censée circonscrire, car elle est également engagée dans un constant dialogue avec des figures d'écrivains tels Victor Hugo, Voltaire, Herman Melville, Jack Kerouac, Léon Tolstoï, James Joyce, Michel Foucault, Cervantès, Malcolm Lowry, Raymond Roussel et Antonin Artaud. De ces différentes voix de la littérature mondiale, l'instance narrative se laissera imprégner au point de disparaître en elles quand, par exemple, le « je » se mute en celui de Melville et de Joyce dans les ouvrages qui leur sont consacrés. L'écriture compose ainsi avec un devenir autre, sorte de détour obligé qui révèle le sujet à lui-même, dans son idiosyncrasie.

Si l'œuvre de Beaulieu présente « une vaste métaphore du Québec contemporain » (Pelletier, 1996 : 18), elle met également en scène un rapport à la différence pour s'inscrire, du coup, au sein de la diversité de la littérature mondiale qui mobilise l'écriture, tout en amenant le sujet à sortir de soi. C'est du moins ainsi que le formulait Beaulieu en 1976 :

## Introduction

[...] mes interlocuteurs il y a belle lurette que je les prends là où il me plaît, dans la vieille Espagne si cela me tente, ou en Irlande, ou bien encore en Argentine. C'est moi qui impose mon point de vue. Et mon point de vue n'en est pas un de pouvoir parce que je sais que je ne peux jamais être là où je crois être, mais toujours ailleurs, au Québec mais en même temps ailleurs, dans les souterrains de ma vie, de ce qui fait qu'elle est intégrale, écartelée entre les quatre points cardinaux, débousselée [*sic*], parce que je n'ai et ne peux avoir aucune certitude, ni québécoise, ni occidentale, ni autre (Beaulieu, 1984 : 391).

Dans cet extrait, Beaulieu insiste sur le fait que la pratique de la lecture le confirme dans une position décentrée ; il est, en d'autres mots, non fondé en pouvoir eu égard à une collectivité de référence. C'est ainsi qu'il se trouve sans repère et dans une solitude essentielle, comme le suggère le mot-valise « débousselé ». C'est par ailleurs dans le dialogue avec les autres littératures que l'écrivain prend conscience de la tension l'obligeant à se définir lui-même dans le déplacement, en regard de cet ailleurs constamment renouvelé par la lecture.

Jean Morency a rendu manifeste comment l'espace romanesque s'articule, chez Beaulieu, autour de cette tension entre le « pôle national », lié au thème de l'enfermement dans « La Vraie Saga des Beauchemin », et « le pôle littéraire », « sorte d'espace infiniment ouvert » des « Voyageries » (Morency, 1998 : 202). Quoiqu'elle réponde à une exigence d'affirmation identitaire – par un ancrage thématique local –, son œuvre repose, en réalité, sur une perméabilité à l'altérité dont témoigne une « intertextualité généralisée » (Pelletier, 1996 : 153).

André Lamontagne a pour sa part fait remarquer que cette intertextualité effectue un déplacement significatif, dans la mesure où elle délaisse la référence au discours français, jusqu'alors majoritaire dans le champ littéraire québécois. En cela, il reconnaît une manière d'aviver « une problématique identitaire qui fonde une spécificité » (1993 : 33). Pour Morency, cependant, l'intertextualité, et plus particulièrement celle du texte de Melville, s'effectue sous la forme d'une « anthropophagie littéraire » (1993) à laquelle l'œuvre de Beaulieu, dans sa totalité, doit son américanité qui est aussi garante de sa spécificité.

En s'inspirant de cette *praxis* de l'altérité chez Beaulieu, les collaborateurs ont été invités à explorer les avenues interprétatives qui leur permettent de relire son œuvre dans une perspective qui procède de la mise en relation d'un auteur à l'autre, d'une littérature à l'autre, d'une Amérique à l'autre. Les travaux de François Paré (2001) sont certes précurseurs de la démarche que nous empruntons ici et qui favorise l'avancement d'une critique transnationale et panaméricaine. Cependant, quoique cette voie ait été également pavée, du côté francophone, par d'autres apports que nous ne voudrions pas passer sous silence<sup>1</sup>, les études qui mettent Beaulieu en comparaison se font plutôt rares, outre celle qu'offre à lire Michel Nareau (2002). Ce dernier y effectue une analyse fort judicieuse de l'œuvre de Beaulieu, qu'il met en relation avec celle de l'écrivain d'origine chilienne Luis Sepúlveda.

Nareau examine les modalités d'identification et d'appropriation du texte de Melville chez ces deux auteurs,

---

1. Voir, entre autres, Côté et Tremblay (2005) ; Bouchard et Andrès (2007) ainsi que Bernd (2009).

## *Introduction*

pour décrire comment elles mettent en lumière les représentations symboliques de l'identité dans son rapport au territoire national. Or ce comparatisme interaméricain nous semble principalement révéler que ce n'est pas « la concomitance de genres littéraires, de thèmes ou d'écoles qui rallie les différentes littératures, mais bien le cheminement qu'elles effectuent, suivant leurs réalités propres, dans des directions semblables, avec des procédés convergents » (Nareau, 2002 : 38). Il est à propos, ici, de reprendre ce commentaire à notre compte, tant il est vrai qu'il s'applique parfaitement à chacun des textes de ce dossier. En effet, ce sont les convergences qu'on y retrouve qui permettent, en l'occurrence, d'établir des ponts entre les littératures et d'apporter une compréhension plus large de la spécificité de Beaulieu – ainsi décentrée –, en la resituant dans le contexte continental de sa production et de son devenir.

### BEAULIEU AU PRISME D'UN IMAGINAIRE AMÉRICAIN

Dans la trame des parallèles, des analogies et des différences que tissent les études comparatives, nos collaborateurs se sont intéressés à la problématique identitaire qui relève, dans une perspective générale, de la dynamique de formation des littératures des Amériques. Forgées en marge de la référence européenne, ces dernières se sont historiquement caractérisées par la recherche d'une expression qui soit proprement américaine, dans l'entre-deux imposé par leur position périphérique.

L'Espagnol d'origine uruguayenne Fernando Aínsa a montré comment l'identité latino-américaine relève d'une construction discursive qui repose essentiellement sur des systèmes d'oppositions à l'origine des tensions structurant

cette identité. Aux dires d'Aínsa, l'Amérique est un continent où il est possible de miser « simultanément sur le rappel d'un passé nostalgique et sur un futur qui est projeté avec force après chaque échec quotidien » (1994 : 3 ; je traduis). Ce double mouvement forme, en fait, une véritable « diastole et systole de l'histoire » (1994 : 9 ; je traduis) qui s'alimente également à la dénonciation de la déculturation et de l'impérialisme culturel afin de réactualiser un passé qui « n'a probablement jamais existé dans la mesure où il est imaginé » (1994 : 9 ; je traduis) dans et par la fiction qui façonne l'imaginaire américain.

Les collaborateurs ont donc été amenés, plus précisément, à chercher et révéler des résonances entre ces tensions – inhérentes à l'œuvre de Beaulieu – et celles qui sont également présentes dans d'autres œuvres de l'espace continental. Entre soi-même et l'autre, tradition et modernité, oralité et écriture, ruralité et urbanité, revendication locale et aspiration à l'universel, réel et fiction, comment l'art romanesque contribue-t-il à la production du sens et à l'affirmation d'une appartenance ? Comme en témoigne l'ensemble des lectures proposées dans ces pages, la fiction laisse entrevoir des solutions de synthèse inventives aux antinomies de l'imaginaire américain, qu'il s'agisse du recours au récit de l'agonisant (François Paré), au mythe (Emmanuelle Tremblay), à la figure du Quichotte (Karine Rosso) ou à une mythologie filiale (François Ouellet). En l'occurrence, ces solutions narratives présentent toutes des modalités de convergence entre les auteurs étudiés.

Nous voulons également attirer l'attention sur le fait que trois des lectures portent, en totalité ou en partie, sur *Don Quichotte de la démanche*, un roman de Beaulieu publié en 1974, la même année que deux autres romans

## *Introduction*

faisant l'objet de la comparaison : *Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez, et *L'ange des ténèbres*, d'Ernesto Sábato. La lecture de ce texte de Beaulieu, au prisme d'un imaginaire américain, permet une expérience fascinante, car s'y trouvent mis en parallèle les contextes nationaux de production de trois littératures, québécoise, chicana et argentine, et ce, dans une synchronie qui fait jouer les ressemblances et les dissemblances. Par conséquent, la coupe ainsi effectuée dans l'histoire de ces littératures nationales présente l'avantage d'offrir une petite mosaïque des enjeux culturels avec lesquels compose la réflexion sur la création et sur le rôle de l'écrivain dans trois espaces politique différents, du nord à l'extrême sud en passant par la frontière des États-Unis et du Mexique. Cela dit, l'effet de fascination est également dû aux nombreux échos créés entre les textes de ce dossier, la « parenté » de thèmes, soumis à différents points de vue, présentant également le mérite de mettre en valeur les tensions qui structurent l'organisation des contenus romanesques sur un plan symbolique et de soustraire, ainsi, les démarches des auteurs d'une explication strictement sociologique.

### DE CHAMOISEAU À FERRON : L'HORIZON ESCHATOLOGIQUE DE L'ÉCRITURE

Le parcours proposé débute par une comparaison avec l'espace martiniquais et se termine par un retour à l'espace québécois. Il constitue un éventail de lectures qui tiennent compte de la dimension historique d'une problématique de la dislocation inhérente à un contexte colonial. Comme l'affirmait Theodor W. Adorno, « la dimension historique des choses n'est rien d'autre que l'expression de souffrance

du passé» (2003 : 63). Cette dimension historique est à l'œuvre dans l'imaginaire des Amériques telles que celles-ci apparaissent dans ces pages, hantées par un manque originel qui comporte son capital de souffrance.

C'est d'ailleurs en ces termes que Beaulieu définit son identité : «[...] être québécois, c'est n'avoir ni temps ni espace, c'est vivre dans le creux d'une béance historique» (1984 : 263). Cette béance détermine un rapport au passé qui trouve son expression symbolique de différentes façons chez les quatre autres auteurs abordés. Que ce soit sur les plans thématique, symbolique ou esthétique, la question du manque est à la base d'une réflexion sur la littérature qui traverse leurs œuvres. Les éléments de ruptures qui y sont liés sont d'ailleurs pris en charge par les différentes voix narratives qui les inscrivent, au demeurant, sur un horizon eschatologique commun aux textes québécois, martiniquais, chicano et argentin.

François Paré décrit cet horizon comme un espace où sont maintenus, à la fois, l'appel d'un futur rédempteur et l'angoisse d'une imminente disparition – ou la peur de l'oubli dont est porteuse la conscience narrative. C'est du moins sur cette logique oxymorique que repose son analyse de *Satan Belhumeur* (1981) et de *Don Quichotte de la démanche* (1974) de Beaulieu, ainsi que de *Biblique des derniers gestes* (2002) de Patrick Chamoiseau. Dans un premier temps, Paré crée un rapprochement significatif entre le foisonnement caractéristique de l'écriture des écrivains québécois et martiniquais, lequel va bien au-delà d'une simple question de style. En effet, il lui donne une profondeur symbolique qui renvoie aux non-dits de l'histoire, à sa part occultée ou aux « failles fondatrices » de l'expérience continentale. Il montre en fait que l'impossible

## Introduction

filiation constitue cette béance sur laquelle repose l'écriture, disjonction avec laquelle compose le récit de l'agonisant qu'il retrouve tant chez Beaulieu que chez Chamoiseau. Selon Paré, l'américanité s'exprime à travers cette « figure frontière » de l'agonisant, posture narrative de la démesure qui « fouille les structures d'absence », tout en maintenant une parole prophétique, pour ainsi configurer un espace de « réconciliation », dans l'entre-deux où sont dramatisées la tension entre la mort et la renaissance possible à soi-même par le récit.

Quant à Emmanuelle Tremblay, elle propose une lecture transcoloniale de la construction des identités minoritaires dans *Don Quichotte de la démanche* de Beaulieu et *Peregrinos de Aztlán* du Chicano Miguel Méndez. D'un point de vue général, il s'agit d'illustrer comment ces écrivains ont mis en scène les profondes transformations qui ont accompagné l'accès à la modernité de leur communauté d'appartenance. Plus précisément, Tremblay explore les formes du deuil de l'origine qu'implique le passage représenté du sujet dans le paysage de la modernité. Par un dialogue avec les morts, les narrateurs de Beaulieu et de Méndez aménagent un tiers espace où prend également forme la traversée symbolique qui sépare le sujet d'avec lui-même. Tremblay reconstruit les images d'une identité en désintégration qui sont présentes dans les deux romans et examine parallèlement la fonction de la notion de race dans la construction d'une identité frontalière. L'essentiel de son propos tend à illustrer comment les mythes du Grand Œuvre, chez Beaulieu, et celui de la contrée d'*Aztlán*, chez Méndez, offrent des solutions narratives à un même rapport tragique à l'origine vécue comme une dislocation. Le recours au mythe permet, en

l'occurrence, une reterritorialisation qui acquiert une fonction rédemptrice.

Si François Paré s'intéresse à la figure frontière de l'agonisant comme posture d'écriture orientant d'emblée la construction identitaire dans une perspective eschatologique, Karine Rosso montre, pour sa part, que cette dernière se donne à lire à travers l'intertexte de l'Apocalypse dans *Don Quichotte de la démanche* et *L'ange des ténèbres* d'Ernesto Sábato. Dans l'approche qu'elle propose, Rosso s'intéresse plus particulièrement au «questionnement sur le statut et la fonction de la littérature» tel qu'il est figuré sur le fond contextuel de cet horizon eschatologique dans les romans des auteurs québécois et argentin. Par une «analyse comparée des réseaux intertextuels partagés», et notamment des stratégies d'appropriation, de détournement et de transformation du *Quichotte* de Cervantès, elle restitue à l'interprétation la représentation d'un conflit qui résulte d'une tension entre deux conceptions de la littérature. En effet, tant chez Beaulieu que chez Sábato, le Quichotte apparaît comme une figure de synthèse qui condense en elle les termes d'une opposition entre d'une part, l'engagement de l'écrivain, garant d'un ancrage local, et, d'autre part, le primat esthétique du formalisme, lequel renvoie à la référence européenne. Le Quichotte, comme parabole de la modernité, est par conséquent une figure porteuse de la fin d'un monde en fonction de laquelle s'articule l'entreprise d'une fondation. Par son aspect «synchrétique», cependant, une telle parabole est utilisée dans leurs romans comme dépassement pour «symboliser une conception métaphysique de la littérature», c'est-à-dire se traduisant par «la recherche d'un absolu». En cela, la figure du Quichotte, telle que Rosso la met en évidence, peut

## *Introduction*

aussi être envisagée comme une réponse à une structure de conflit qui rend compte de la position critique des écrivains face aux débats de leur époque.

Le spectre de la comparaison se termine par une réflexion de François Ouellet sur l'emprise de la question nationale sur l'imaginaire de Beaulieu. Eu égard au manque à combler d'un héritage littéraire, la comparaison met dans ce cas en relation deux générations d'écrivains québécois. Ouellet commente les significations symboliques de la figure de l'orphelin telle que celle-ci est construite tant par Beaulieu que par Jacques Ferron. Il met d'abord en parallèle les positions de ces auteurs aux liens ténus sur la caractérisation des rapports générationnels, et ce, par un examen de la réception critique des œuvres de l'un et de l'autre ainsi que d'écrits divers. Il en résulte que Beaulieu exprime « une volonté de filiation » qui engage une représentation fantasmatique de la figure de l'écrivain comme père rédempteur parce que fondateur d'une littérature québécoise. Or, si l'héritage est pour Beaulieu celui de Ferron, l'héritage est plutôt, pour Ferron, le fait de la génération de Beaulieu, qui est serait la dépositaire. La confrontation des points de vue sur la question du statut de grand écrivain que Beaulieu cherche à attribuer à Ferron qui en refuse le titre, se considérant pour sa part comme un écrivain mineur, permet de rendre compte des relations symboliques père et fils et du problème de la dislocation qui les caractérise. Il est ainsi mis en évidence comment le recours à la fiction du personnage d'Abel permet à Beaulieu d'assumer sa pleine autorité, en lieu et place du père, et de prendre le relais du legs ferronien, de manière à résoudre l'« impasse filiale » en fondant l'écriture dans un ancrage local.

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

Dans ces quatre contributions, la constitution d'une altérité est déterminante du mode d'exploration de l'œuvre de Beaulieu. À l'aune de la comparaison, il appert que cette dernière n'est pas un cas isolé dans l'espace continental qui prend du coup la forme d'un vaste continuum où entre en relation le divers de la lecture. Entre ce que les littératures ont en partage et ce qui les isole à l'intérieur de leurs frontières nationales, se déploie un réseau de convergences qui redessinent, de façon originale, la cartographie de l'imaginaire québécois.

## Introduction

### BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. ([1951] 2003), *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- AÍNSA, Fernando (1994), «The antinomies of Latin American discourses of identity and their fictional representation», traduit par Amaryll Chanady, dans Amaryll CHANADY, *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, Hispanic Issues, vol. 10, p. 1-25.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme. Essais*, Montréal, VLB éditeur.
- BERND, Zilá (2009), *Américanité et mobilités transculturelles*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- BOUCHARD, Gérard (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.
- BOUCHARD, Gérard, et Bernard ANDRÈS (dir.) (2007), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique.
- CÔTÉ, Jean-François, et Emmanuelle TREMBLAY (dir.) (2005), *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- LAMONTAGNE, André (1993), «Entre le récit de la fondation et le récit de l'autre : l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*», *Tangence*, n° 41, p. 32-42.
- MORENCY, Jean (1993), «Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville*», *Tangence*, n° 41, p. 54-68.
- MORENCY, Jean (1998), «Espace national et espace littéraire dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu», *Études en littérature canadienne*, vol. 23, n° 1, p. 202-212.
- 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.

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

PARÉ, François (2001), *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.

PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur.

LE RÉCIT DE L'AGONISANT  
CHEZ VICTOR-LÉVY BEAULIEU  
ET PATRICK CHAMOISEAU

François Paré  
University of Waterloo

Les théories de l'américanité qui ont vu le jour au Québec et dans la Caraïbe sont nourries par un puissant imaginaire de la fin. Il faut préciser que cet horizon apocalyptique hantait déjà les récits des voyageurs et mystiques français qui, dès le xvii<sup>e</sup> siècle, se sont imaginé par leurs écrits un espace continental hanté par la mort. Cet imaginaire est aussi présent, bien entendu, dans les discours dénonçant dès le xix<sup>e</sup> siècle l'extermination quasi totale des peuples autochtones et le transbordement des esclaves et des travailleurs amérindiens dans les colonies insulaires qui bordaient le continent. Il occupe aussi depuis plus d'un siècle les nombreux récits migratoires qui, du Mexique jusqu'à l'Acadie, ont cherché à traduire une Amérique en déplacement, striée par de nombreuses disjonctions temporelles et un délaissement singulier de l'espace. Il n'est pas du tout impensable que de telles disjonctions temporelles façonnent encore aujourd'hui l'espace

américain dans ses nombreux axes nord-sud. Quel serait le sens de ces failles préméditées de l'histoire sur lesquelles se serait graduellement érigé le Nouveau Monde? Quelles réincarnations et quelles stratégies de pardon exigeraient-elles de ceux et celles qui, aujourd'hui, se penchent encore sur leur incessante interpellation?

En réponse à ces questions, nous proposons une conception élargie de la notion d'américanité. Bien plus vaste et complexe que le simple rapport entre le Québec et les États-Unis, comme le pensait Yvan Lamonde (1999 : 93), cette notion décentrée peut ouvrir sur une heuristique de l'espace continental, vu à partir des figures préoccupantes qui définissent le sujet *américain* au sens large et qui désignent ses déplacements mémoriels, son subtil malaise identitaire et surtout, en ce qui nous concerne, sa réflexion originale sur les marginalités géographiques, économiques et psychologiques qui forment les contours fragiles de ses lieux d'appartenance. Là se situerait le concept d'une américanité comme principe et affirmation de la diversité et, surtout, comme espace de réconciliation.

## AMÉRICANITÉ ET COLONIALISME

Si plusieurs romanciers contemporains ont cherché à définir le continent américain comme un ensemble d'espaces vitaux à traverser et à conquérir, parfois jusqu'à s'y perdre, d'autres se sont attachés à explorer les turpitudes de son histoire coloniale, ses épisodes de désarroi et d'occultation systématique, et son fréquent refus du réel<sup>1</sup>.

---

1. Ce lexique est emprunté à la thèse de Vincent di Rocco sur la construction psychotique de l'identité subjective (2006) et à son article sur la psychose narcissique (2007 : 97-98).

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

Certes, le sentiment d'abandon, si souvent interrogé par la littérature, semble inscrit dans la vastitude même des espaces américains. De bien des manières, la notion d'américanité tire une part importante de sa légitimité historique et intellectuelle de l'analyse du fait colonial, qui occupe les milieux politiques et littéraires partout sur le continent entre 1960 et la fin du siècle. Cette notion aurait-elle pu émerger dans un autre contexte? Il est permis d'en douter.

Dans l'étude en parallèle de récits de Victor-Lévy Beaulieu et de Patrick Chamoiseau que nous entreprenons ici, nous verrons que ces préoccupations servent à délimiter le travail de la mémoire et à souligner la nécessité vitale de re-sacraliser, «un peu comme les aveugles qui lisent leur écriture» (Chamoiseau, 2002 : 560<sup>2</sup>), les récits apocalyptiques du Nouveau Monde. Dans *Don Quichotte de la démanche* et *Satan Belhumeur*<sup>3</sup> de Beaulieu comme dans *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau, entre le Québec des années 1970 et la Martinique des années 1990, la mise en scène de l'agonisant permet de convoquer les multiples facettes de ces failles fondatrices de l'histoire continentale et de saisir ce qui relève, selon Chamoiseau, «d'une réalité qui subsist[e] sans jamais parvenir à notre perception» (*B*: 560). Dans son étude de l'œuvre du romancier martiniquais, Lorna Milne souligne la continuité de la pensée anticoloniale chez cet auteur, notamment dans *Biblique des derniers gestes*, récit décisif où se jouent les multiples formes de la domination et de l'effacement

---

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

3. À noter que *Satan Belhumeur*, qui paraît en 1981, est la réécriture de *Mémoires d'outre-tonneau* (1968), le premier roman de Victor-Lévy Beaulieu. Nous nous servons ici de la version de 1981.

des différences (Milne, 2006 : 27). En ce qui a trait à la construction des personnages et à la structure romanesque elle-même, épousant souvent les formes de l'enquête, le rejet du sujet colonial joue un rôle fondamental dans toute l'œuvre de Chamoiseau.

Par ailleurs, dans *Don Quichotte de la démanche* et *Satan Belhumeur* de Beaulieu<sup>4</sup>, la dimension apocalyptique du récit familial et de l'histoire universelle conditionne entièrement les tracés narratifs circulaires qu'empruntent le narrateur et ses acolytes : « J'ignore si le monde sait à qui appartient la terre et pourquoi il a fallu la peupler autant, et s'y égarer dans la plénitude du désastre. Mais ce que je dis, c'est que l'univers pourrait être comparé à un serpent à sonnettes qu'invente sa queue toutes les fois qu'il la bouge » (*SB* : 101). En relatant avec tendresse son voyage exploratoire vers l'Ouest canadien, le pays de Louis Riel, voyage qu'il a entrepris avec Jos Connaissant, son compagnon rabelaisien, Satan Belhumeur semble tourmenté par la fin du « rêve de l'Amérique française » au moment de la pendaison de Riel (*SB* : 104). Cet événement devient pour lui la matrice de la fin des temps. Ainsi, la mort violente du chef métis aurait été inscrite depuis toujours dans la figure spatiale du Nouveau Monde, dont Pierre Nepveu décrivait parfaitement les effets spectraux et mélancoliques : « Les Amérindiens nourrissent de ce point de vue, même dans leur absence, le chant profond du continent : basse continue de l'anéantissement, présence fantomatique qui anime le moindre paysage et lui donne sa déchirante mélancolie » (1998 : 210-211).

---

4. Dorénavant, les références à ces romans seront respectivement indiquées par les sigles *DQ* et *SB*, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

La réinvention d'une Amérique « créole », portée par la renaissance du conteur, fait aussi partie du projet romanesque mis en place par Patrick Chamoiseau depuis une vingtaine d'années. De la mort du Métis manitobain à celle du conteur créole martiniquais, il y a donc une singulière parenté à explorer. Chez Beaulieu et Chamoiseau, entre le Québec et les Antilles, le récit fouille les structures d'absence qui servent de prétextes à une Amérique faite « des hors-réalités que nous ne savons pas voir, ou que notre esprit conditionné de mille manières ne sait pas voir ! » (*B* : 560-561). Dans l'œuvre de Beaulieu, le récit concocté par les divers narrateurs, qui dorment « dans le plus profond du sommeil de l'injuste » (*SB* : 15), s'appuie sur la dénonciation répétée du mensonge et des occultations de l'histoire. Le sort réservé aux peuples autochtones est pour le romancier une fracture irréparable du récit historique. Dès les premières pages du roman éponyme, Satan Belhumeur avoue son impuissance à surmonter ce « grand désastre » qui fait obstacle à la clarté du récit :

Je n'ai pas d'histoire à raconter. J'ai perdu l'envie de raconter n'importe quelle histoire. J'ai appris depuis longtemps que personne n'a plus d'oreille pour écouter n'importe quelle histoire qu'on pourrait bien raconter, et pas davantage de temps pour se laisser habiter par le génocide des Patagons ou bien des Armachouquois. J'ai appris depuis longtemps que vivre, c'est flotter dans la vénalité du monde, et sa corruption (*SB* : 16-17).

Dans ce cas, l'écrivain est à la recherche d'un savoir perdu. Doit-on s'étonner que Satan, cet homme devenu noir et sans yeux, parte d'emblée à la recherche de Jos Connaisant, parce que, sans la bibliothèque babélique du prophète, le récit n'arriverait guère à remplir le vide laissé par

la *fatigue* (« cette espèce de creusement dans ce qui souffre en moi » [SB : 18]) et à élucider les béances du passé collectif ?

Quand il évoque sa traversée des États-Unis, René Lapiere fait de cette pesanteur de l'espace et du temps l'objet de nombreuses réflexions sur le désespoir : « Le long des routes folles des hectares de blé noir s'enfoncent jusqu'aux marécages où se distille la détresse. L'Amérique est ici » (2002 : 91). L'américanité est donc avant tout une conception du temps historique et de sa finitude sans cesse représentée. Dès lors, les récits apocalyptiques et les utopies révolutionnaires ne cessent de reprendre le puissant imaginaire de la cessation du monde. Si ce discours eschatologique s'est d'abord accompagné d'un projet de transformation politique des sociétés industrielles, s'y sont ajoutés depuis une cinquantaine d'années les signes prémonitoires de la catastrophe écologique et de la fin de l'histoire. Selon Jean-Louis Schlegel, le christianisme a façonné de façon permanente les conceptions occidentales de la fin en insistant sur l'imminence de la destruction totale :

Comme les apocalypses présentent cette période souvent sous un jour dramatique, menaçant, avec des images terribles qui à la fois interprètent la catastrophe comme imminente ou déjà présente, et sont confirmées par elle dans ce sens, le mot « apocalypse » dans sa signification courante aujourd'hui, de même que l'adjectif dérivé « apocalyptique », ne retiennent pratiquement plus que ce sens-là (2008 : 93).

La sécularisation des sociétés actuelles en Amérique et la montée de l'individualisme n'ont pas réduit la pertinence des figures apocalyptiques. Au contraire, il est facile de

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

penser que le sujet américain lui-même, habité par une sourde anxiété identitaire, se nourrit encore d'images de la fin qui « s'appliquent autant au devenir individuel et collectif, ainsi qu'à celui du cosmos » (Schlegel, 2008 : 93).

Chez Beaulieu et Chamoiseau, la disparition anticipée du témoin privilégié de l'histoire, alors qu'il se tient « au bord clair de l'abîme » (*B* : 842), marque plus précisément l'épuisement des pratiques substitutives de l'histoire coloniale et le retour du sujet prophétique à l'aune d'une implacable lucidité. C'est ainsi que surgit le personnage fondamental de l'agonisant. En lui et jusqu'à sa mort inévitable, tout s'incarnera à l'excès, tout acquerra une nouvelle clarté. Dévoilées, les oppressions successives s'effondreront devant le discours rapporté de celui qui s'apprête toujours déjà à nous quitter.

C'est pourquoi, dans les œuvres à l'étude, le romancier-narrateur-personnage, ces trois instances confondues, se présente comme le témoin transcendant d'événements occultés qu'il s'empresse aussitôt de consigner au registre de l'écriture avant de succomber à son tour à l'emprise de l'oubli. Son témoignage est amplifié par un horizon eschatologique universel que la narration locale ne fait qu'accentuer. C'est par la figure frontière de l'agonisant que se met donc en œuvre une critique transcendante de l'histoire coloniale du Nouveau Monde chez ces deux romanciers : « C'est sur la frontière, figurée comme étant le lieu de toutes les fins mais aussi de tous les recommencements », écrit Jean Morency, « que l'homme se régénère à travers la violence pour devenir véritablement américain » (1993 : 46). Cette notion d'américanité, indistincte chez Morency de la rémanence du sujet colonial au-delà de son histoire propre, se justifie par un double phénomène d'effacement

et d'effervescence identitaires. Chez Beaulieu comme chez Chamoiseau, le personnage, quel que soit le nom qu'il arbore (Abel, Steven, Satan ou Jos, dans un cas ; Balthazar, Man L'Oubliée, Sarah-Anaïs-Alicia ou Deborah-Nicol Timoléon, dans l'autre), reste toujours un être parmi les siens qui, bien qu'il porte le poids du détachement nécessaire à sa « méditation totalisante » (*SB*: 85) sur l'espace et le temps, se laisse toujours fasciner par les « invisibles démons » (*DQ*: 86) de l'histoire collective. Dans cette américanité contradictoire où persistent certaines tensions issues des violences du colonialisme, la justice et la réparation ne peuvent naître de l'individualité, si tant est que chacun tire toujours son sens et sa légitimité d'une « histoire qui serait plus grande que [s]oi » (*SB*: 214).

#### LE RÉCIT DE L'AGONISANT

Tant chez Victor-Lévy Beaulieu que chez Patrick Chamoiseau, la disparition anticipée de la voix narrative est la première de toutes les prémisses. L'écriture romanesque s'adosse à cette disparition ; elle en dévoile l'ampleur décisive et la terreur symbolique. Pourtant, ce récit est garant du retour chaotique de la vie, toujours multiple, véritable savoir foisonnant que l'écrivain et ses personnages arrivent à peine à endiguer tant ce savoir échappe à tout classement. Devant la tentation du néant, le narrateur se met à rêver, comme dans certaines pages de *Satan Belbumeur* de Beaulieu, à la bibliothèque fabuleuse que Jos Connaisant a aménagée au dernier étage de sa Tour de B'Abel. Le scribe, debout, tournant le dos à la rivière des Prairies et à « Moréal-Mort » pour entrer dans l'univers sacré du livre, se met à l'étude « de l'alchimie, des drogues, des pathologies et des Livres Saints » (*SB*: 29). Plus tard, c'est encore ce

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

même Jos Connaissant que le lecteur retrouve, alors qu'il déambule dans les rues de la ville aux multiples effigies de la mort : «[...] il porte son bâton de hockey sur l'épaule et une vieille paire de patins dont les lames jettent de petites étincelles à chacun de ses pas» (SB : 34). Or, chez Beaulieu, la désinvolture du personnage fait écran à l'immense faille qui, héritée du passé collectif, a condamné les enfants à errer sur le continent sans jamais pouvoir se retrouver. Issus d'un rêve nocturne, Satan, Abel, Jos et les autres ne font que se déplacer dans l'exigence de la lumière : «La nuit, ce n'était rien à comparer avec la malfaisance du jour, mille fois plus audacieuse, mille fois plus traître, mille fois plus écœurante car, se dissimulant dans la transparence de la lumière, comment assurer des gardes contre elle?» (DQ : 67) Beaulieu attribue dès lors au personnage emblématique d'Abel Beauchemin le rôle d'annoncer la disparition catastrophique de la communauté tout entière, en commençant par la famille, source de toutes les contaminations.

Ainsi en est-il encore de la présence toujours compromise du conteur dans les romans de Chamoiseau. Par-delà la mort de la voix ancestrale, chez ce romancier, la littérature se pose comme objet de substitution dans un geste marqué par la sacralité du rituel. Par son amplitude narrative et la richesse de ses références historiques, *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau occupe une place singulière dans l'œuvre de cet important romancier martiniquais, préoccupé par la survivance des traditions orales, notamment par la figure du conteur, et par la critique des institutions coloniales. De toute évidence, même si son propos n'est guère religieux, le roman s'inspire, comme chez Beaulieu, de la tradition des livres sacrés. Nous

savons d'entrée de jeu que l'histoire rétrospective de Balthazar Bodule-Jules, l'homme de tous les siècles et le « grand indépendantiste » (*B*: 15), aura pour intertextes non seulement les récits fondateurs du christianisme, auxquels emprunte souvent Chamoiseau, mais aussi, comme l'implique la substantivation de l'adjectif « biblique », les traités philosophiques de l'Antiquité classique, de la *Poétique* d'Aristote au *Vies des hommes illustres* de Plutarque. La prétention du romancier, et pas la moindre, est de rédiger, à la manière des grands maîtres de la pensée occidentale, le récit exemplaire d'une « Genèse autre » (*B*: 58), celle de la « malédiction » et de l'effacement du nom dans les Amériques insulaires. Cependant, Balthazar ne pourra reconstruire son humanité marquée par le traumatisme des navires négriers et la quête de l'Afrique originelle que si, en revanche, il s'approprie l'histoire entière de l'Occident, dont il reste malgré lui l'avatar suprême. Le roman, qui raconte au premier degré son histoire et celle de la petite société qui l'entoure, devient le support d'une réflexion éthique sur la civilisation occidentale, le colonialisme, le racisme et l'oppression.

Dès la première page de *Biblique des derniers gestes*, nous apprenons que le personnage principal est à l'article de la mort. Insouciant, la population reste indifférente au sort du vieux militant : « [...] pas une âme ne s'inquiéta du destin annoncé de notre Bodule-Jules » (*B*: 18). Mais le lecteur, averti par le narrateur, n'est pas crédule : il sait en effet que le « discoureur » qu'était autrefois Balthazar Bodule-Jules ne disparaîtra pas totalement. Sa mort sera inévitable, certes, mais il persistera par les paroles prophétiques qu'il a prononcées et que l'écriture aura pour tâche de préserver, d'annoter et de commenter. En fait, les huit cents

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

pages qui suivront l'annonce du décès de Bodule-Jules se déploieront comme une vaste enquête, menée par le conteur Isomène Calypso, sur cet homme qui, «né de toutes époques, en tous lieux, et sous toutes oppressions» (*B*: 29), parvient à transcender les violences et les contradictions de l'histoire universelle. Si le Nouveau Monde se dessine dès sa «découverte» comme un univers d'obscures compromissions et de violents déchirements identitaires, sa genèse permet aussi de mettre en lumière le partage symbolique de l'espace et du temps. La mort anticipée du personnage prend nécessairement une dimension apocalyptique, puisque, confiné à sa case, le témoin oculaire de toute l'histoire occidentale ne vit plus que dans l'imaginaire de la fin, la sienne et celle du monde entier. En fait, le romancier se doit de relayer la parole désormais absente: «Reconstituer cette agonie est affaire difficile. Elle ouvre à toute une vie, invoque les ombres et les lumières de toute une destinée. De plus, l'agonisant n'ouvrit jamais la bouche, ou si peu, ne savourant que le viatique de son silence» (*B*: 50). Le témoin muet, rendu à ses derniers jours et n'ayant plus rien à perdre, est néanmoins porteur de la parole prophétique: ses dits, notés avec précision par le journaliste-narrateur du roman, composent au bout du compte non seulement la légende du militant universel qu'a été durant sa vie Balthazar Bodule-Jules, mais aussi et surtout une «biblique» du recommencement, une véritable éthique de la décolonisation visant à renverser les rapports de pouvoir et les anciennes hiérarchies. Comme le conteur Solibo, dont la mort suspecte provoque l'indignation d'Oiseau de Cham dans *Solibo Magnifique* (1988), Balthazar Bodule-Jules survit par ses commentaires en surplomb de l'histoire, puisque les affres des siècles passés ne peuvent

être rendus intelligibles sans cette intercession du conteur public et la filiation finale de l'écrivain.

Dans *Biblique des derniers gestes*, le narrateur consigne dans son carnet de journaliste les discours de l'agonisant. Il lui arrive de les citer à la manière des paraboles évangéliques, en leur redonnant toute leur force d'évocation et leur performativité. À divers moments, il inscrit ses gloses et annotations entre parenthèses. Ainsi intégrées au récit des événements, les paroles citées contribuent à resacraliser les violences victimaires de l'histoire de l'Amérique, de sorte que les traversées successives des navires négriers et les systèmes aveugles qui les justifiaient aux yeux des colonisateurs puissent permettre d'instaurer, à l'aide des mécanismes de dévoilement mis en œuvre par le récit, une transformation paradigmatique de la modernité antillaise et une réécriture de l'histoire de l'Amérique des plantations :

Ô vous, héritiers de colons esclavagistes, oui vous, descendants de leurs victimes esclaves, vous croyez l'avoir oublié mais, dans chacune de vos cellules, ce traumatisme majeur a déposé sa marque, disait M. Balthazar Bodule-Jules : il suffit d'écouter sa rumeur nous remonter les os (*B* : 60).

Ailleurs, comme s'il était une copie conforme de son personnage, prenant le récit là où l'agonisant le laissera, le narrateur investit la conscience même de Balthazar, le cœur révolté à l'idée des corps jetés à la mer par centaines avant d'atteindre leur destination finale :

M. Balthazar Bodule-Jules, dans sa nouvelle conscience, ouvrit les yeux et les oreilles dans cette apocalypse. Sa redécouverte du monde s'amplifia avec les chutes régu-

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

lières de ces centaines de corps. Il entendit leur agonie que le gouffre-océan diffusait tout au long de la coque du navire, avec une précision spectrale (*B* : 65).

Ainsi s'opposent dans ces premiers témoignages de l'agonie du prophète l'irréparable cassure de la « Traite des nègres », renforcée dans ces pages du roman par la forte récurrence des verbes « briser », « démantibuler », « défaire », « décomposer » et « anéantir », marquant l'amplitude de cette faillite historique à l'origine de la société antillaise et matrice de la culture occidentale tout entière.

De la même manière, le personnage de Satan Belhumeur chez Victor-Lévy Beaulieu se réclame d'un récit historique qui dépasse de loin les frontières du « Grand-Moréal » où il habite. En réalité, le romancier fait de Satan un « vivant de l'entre-deux-morts » et un « mort de l'entre-deux-vies », alors que son existence compromise transcende toute l'histoire, de Ghengis Khan à Maurice Duplessis en passant par Alexandre le Grand et Mahomet. Au bord de la disparition, l'agonisant, « crucifié à la terre » (*SB* : 18), fait désormais face au « grand encan » de l'histoire. Ce n'est pas tant sa vie singulière qu'il voit défiler devant lui que celle d'une antériorité aussi fabuleuse que scandaleuse à laquelle il est à même désormais de donner forme et sens. La figure hiératique de Jos Connaissant, à la manière du conteur Solibo dans les romans de Chamoiseau, surgit ici dans la distance. Debout et tenant à l'épaule le violon sans corde, l'initié rappelle le « grand désastre » qui a frappé l'Amérique autrefois sonore et conviviale et l'a dépourvue de son mystère.

## MALÉDICTION

Chez Patrick Chamoiseau, l'espace continental est irrémédiablement délimité par les injustices et les « actes de mutilation » perpétrés pendant plus de trois cents ans par les sociétés européennes : « Trois siècles durant lesquels les puissances occidentales ont déshabillé l'idée que l'on avait de l'Homme » (*B* : 60). Ainsi, définir l'américanité reviendrait à dénoncer l'histoire violente du continent et les « béances inexplicables » (*B* : 627) qui constituent sa matière première. Parce qu'il fait appel aux pulsions subconscientes et aux mythes, le discours de l'agonisant vise à convoquer une psychanalyse des « peuples tracassés », que l'œuvre romanesque, par la diversité de ses formes, serait à même d'élaborer.

Dans *Don Quichotte de la démanche* de Beaulieu, Abel Beauchemin sait d'entrée de jeu qu'il s'est engagé dans un « champ d'angoisse parfaitement circulaire » (*DQ* : 13) qui le conduira éventuellement à l'effacement et au mutisme. Dès la première phrase du roman, l'horizon eschatologique est clairement tracé : « Et puis, il comprit qu'il allait mourir » (*DQ* : 13). Cette pensée négative s'oppose à la surabondance des signes sensoriels qui entourent le personnage étranglé par la matière tumultueuse de sa mémoire. Abel est traqué par les souvenirs de son hospitalisation ; les images des « corps scandaleux et sinistres » (*DQ* : 36) le terrassent et le laissent muet. Contrairement à Balthazar Bodule-Jules, le personnage agonisant de *Bibli-que des derniers gestes*, Abel ne transcende ni sa propre histoire ni celle des siens, car il est trop souvent écrasé par la malédiction de son origine et envahi par les métaphores végétales de sa folie, « comme s'il avait été une éponge buvant toute la folie du langage qu'il pouvait y avoir dans

*Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

le monde» (*DQ*: 22). Si le récit répété de sa naissance représente pour lui une certitude absolue au-delà de toutes ses lubies et ses obsessions, ce personnage prémonitoire porte en lui la disparition de l'humanité tout entière. Sa mort anticipée, plusieurs fois imaginée, rythme la récurrence des fantasmes que le texte de Beaulieu reprend avec insistance : « Mais peut-être pouvait-on mourir longtemps sans jamais mourir vraiment. Peut-être était-ce cette angoisse épouvantable qui rendait impossible la vraie mort, ne lui substituant sans relâche que des transparences pour mieux l'affoler encore [...] » (*DQ*: 26). Beaulieu laisse donc planer le doute sur l'exemplarité du destin funeste d'Abel Beauchemin, car il n'est pas sûr que le geste d'écrire puisse apporter une rédemption définitive. Plus tard, c'est le personnage emblématique d'Abraham Sturgeon qui évoquera une folie intérieure, gravée sur l'histoire du continent comme une prémonition :

Ne me rappelez pas, je vous prie, ce que je n'ai pu réussir en un temps où je ne m'appartenais guère, où j'étais en moi comme dans un labyrinthe, cherchant mon fil d'Ariane et ne trouvant que des simulacres de ma mort. Si je dois être tué, je veux maintenant savoir par qui et de quelle arme (*DQ*: 133).

Ainsi, la traversée de l'espace prend la forme de l'enquête. Consigner les motifs obscurs, les effacements volontaires, les déguisements et les traces, voilà le travail réparateur de l'enquêteur-écrivain au moment où il craint « d'être bloqué dans son imaginaire » (*DQ*: 136). Stéphane Inkel note que l'ensemble de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu renvoie ainsi au Livre sacré dans lequel se liraient, de façon répétitive, « la contraction et la récapitulation messianiques

d'une histoire qui arrive à sa fin, et qui annoncent, par le fait même, l'avènement d'un autre temps» (2005 : 110).

Par ailleurs, tant chez Beaulieu que chez Chamoiseau, la référence explicite aux textes bibliques vise à déplacer le récit, en l'inscrivant dans la sacralité de la parole prophétique. Dans l'ambulance qui le transporte vers l'hôpital, Abel revoit une dernière fois le spectre de son grand-père assis « dans sa chaise favorite, près du gros poêle qui chauffait dur malgré que dehors il fit grand soleil » (*DQ* : 30). À la question « Où est grand-père Toine? », le spectre montre à l'enfant le chemin du grenier où repose, au milieu de la pièce, « le grand cercueil aux poignées dorées » (*DQ* : 31). L'enfant apprend donc à son tour à déchiffrer les présages de la mort et c'est lui qui, plus tard, dans la tourmente de sa folie, verra apparaître « les blancs chevaux de l'Apocalypse » (*DQ* : 31). En fait, c'est bien parce qu'il est augure et maître des signes que l'agonisant, maintenant tourné vers l'énigme absolue du futur, parviendra à resémantiser l'identité individuelle et l'histoire collective. La notion d'américanité comporte donc en ce qui concerne ces œuvres une dimension immanente reliée au temps. Devant l'immobilité physique de l'agonisant, l'espace apocalyptique devient la matière de la mémoire et de la mort anticipée.

Si pour Chamoiseau le redressement de l'histoire coloniale passe prioritairement par la voix ressuscitée du conteur et l'enchantement du Mentô ancestral, chez Beaulieu, le récit affiche plutôt une forte dimension théologique et même mystique. La mortification, la prière et le jeûne sont pratiqués par l'ensemble des personnages masculins, et la problématique de la Chute, à laquelle ils font tous référence en parlant de leur propre histoire et celle de

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

l'Amérique francophone, renvoie aux textes fondateurs du christianisme. Dans *Don Quichotte de la démanche*, les chapitres initiaux consacrés à l'agonie d'Abel Beauchemin confirment, au-delà des « muettes douleurs » qui l'assaillent, la descente paradoxale du personnage dans le sacré et son accession à la transcendance.

Comme assez souvent chez Beaulieu, *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau évoque en tout premier lieu l'histoire collective, celle des Martiniquais avant tout, depuis l'arrivée des esclaves africains dans l'île jusqu'aux troubles politiques de la fin du xx<sup>e</sup> siècle. Ici, nulle folie ne menace l'agonisant, dont le regard lucide sur les différents acteurs de l'histoire est implacable. Anne-Clémire L'Oubliée (dite Man L'Oubliée), le personnage composite de Sarah-Anaïs-Alicia, Hermance le conteur et, surtout, Deborah-Nicol Timoléon, figure récurrente de l'anthropologue dans l'œuvre de Chamoiseau, tous participent activement à la mise en forme du récit historique. Figurants d'une nouvelle sacralité, chacun fait ressortir, par sa résurgence dans la mémoire de l'agonisant, l'immense potentiel de renouvellement que le romancier attribue à la transcription de la parole populaire.

Toutefois, comme Victor-Lévy Beaulieu dans la Saga des Beauchemin, Chamoiseau rappelle avec force la duplicité de l'histoire officielle. Les événements ordonnés et classifiés par la mémoire collective recèlent souvent des tensions insurmontables et terrifiantes. Cette violence primordiale et occultée n'est pas explicitement présente dans *Biblique des derniers gestes*, alors qu'elle constitue la matière quasi obsessionnelle des romans de Beaulieu. Cependant, elle affleure sous forme de brefs commentaires

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

dans des passages du récit de l'agonisant sur l'histoire martiniquaise :

Au cœur d'une vaste gentillesse battait un reste de guerre ancienne. [...] Des violences millénaires se maintenaient vivaces dans des paysanneries raffinées et civiles. Des mutilations sanglantes émaillaient la coutume de lignées accueillantes. [...] Auprès de dieux paisibles on supprimait les bébés-filles, on incendiait les fous, on arrachait des yeux que l'on offrait aux prêtres pour soigner leur vision (*B* : 579).

Parce que le travail mémoriel de l'agonisant ouvre sur de multiples espaces en reflets et débouche sur « une fatigue proche de la lucidité » (*B* : 580), les stratégies mises en œuvre par l'agonisant permettent de renverser le sentiment d'impuissance devant la violence stérile du passé.

C'est à Deborah-Nicol Timoléon qu'il fait part, encore « jeune bougre », de sa théorie du « deuxième monde » :

*En inventant des lieux, trouver le deuxième monde caché dans ce monde-ci !* C'est ainsi que naquit ce petit cahier, à couverture rouge, qu'ils intitulèrent : *Livret des Lieux du deuxième monde*, et qu'ils remplirent page après page au fil de leurs recherches, de leurs délires et de leurs déductions (*B* : 581 ; en italiques dans le texte).

Chez Patrick Chamoiseau, le récit multiple des souvenirs de l'agonisant fait donc entrevoir l'ordonnancement possible de l'espace-temps en une mappemonde où l'on peut suivre « la trajectoire des meutes colonialistes et des grandes forces du Capital » (*B* : 582).

Dans l'œuvre romanesque de Beaulieu, au contraire, la découverte rationnelle du « deuxième monde » ne semble guère possible, car la faille historique sur laquelle s'érige

*Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

le présent a aboli tout désir de rationalité. Abel Beauchemin ne pourrait donc jamais être le «petit bougre» martiniquais qui, dans *Biblique des derniers gestes*, cherche à traduire les violences du passé en forces du discernement et à créer à partir des souffrances collectives des «[l]ieux transversaux et en archipel» (B: 603). La mémoire d'Abel le ramène plutôt aux divers lieux carcéraux qui peuplent son imagination et à l'absence radicale de la figure du Père, obstacle à toute réconciliation. Faisant appel dans *Don Quichotte de la démanche* à certains textes de Jacques Ferron, Beaulieu retient de l'auteur de *L'amélanchier* et des *Contes anglais* la partition «schizophrénique» de l'enfance et le travail insidieux de la faille identitaire au sein du sujet colonial. En aucune manière, l'écriture d'Abel ne pourrait colmater cette brèche,

comme si je devais comprendre que désormais il ne me sera plus guère possible de vivre que dans l'écartèlement de mes possibilités et de mes dons, impuissant à choisir. Rien jamais de définitif. Assis entre deux chaises. Mais peut-être seulement seul finalement (DQ: 113).

Dans l'univers romanesque créé par Beaulieu, le récit de l'agonisant n'est jamais repris au second degré; ni annoté ni transposé, il n'ouvre que très rarement sur une heuristique du renouvellement dans laquelle les notions clés de pardon et de rédemption pourraient trouver prise. Au contraire, les angoisses d'Abel Beauchemin se reportent symboliquement sur toute sa famille mutilée par la maladie et la folie. L'internement du sujet – et, par extension, l'intériorisation de son angoisse identitaire – constitue la seule véritable menace apocalyptique.

LA FAMILLE, LE PAYS, LE QUARTIER

Chez Beaulieu encore, force est de constater que la structure familiale joue un rôle majeur sur le plan des représentations symboliques, alors qu'elle est pratiquement absente de l'œuvre de Patrick Chamoiseau. Cette distinction est particulièrement importante. Dans *Don Quichotte de la démanche* et *Satan Belhumeur* de Beaulieu, les divers narrateurs interrogent une expérience familiale à jamais ternie par la violence et le secret. L'enfance et l'adolescence d'Abel et de ses frères sont dominées par la promiscuité, la maladie, la saleté et une sexualité débridée. L'angoisse de la folie et de l'internement éventuel est omniprésente, au point de contaminer les relations fraternelles, comme l'indique Jos à Abel dans *Satan Belhumeur* : « Il est écrit dans le quelque part d'un livre grand parce que sacré tel qu'il ne faut pas traiter un frère de fou de peur devenir [*sic*] pareil à lui et d'en être puni par un rôtissement éternel dans le feu de la Géante » (*SB* : 30). La phrase désarticulée de l'enfant témoigne des disjonctions qui hantent le langage des frères Beauchemin et des fantasmes terrifiants qui les paralysent jusqu'à la fin.

En outre, la mère et le père occupent une place somme toute marginale dans ce récit qui penche entièrement du côté des fils et de leur incapacité à prendre en charge la suite des choses. Ainsi l'histoire d'Abel est profondément liée à celle de son frère Steven, « tout tourné vers les forces obscures du Mal schizophrène » (*DQ* : 110), et de Jos, dont il admire la stature prophétique. Tous semblent anémiés dans leur corps même par la lente décomposition de la structure familiale. Dépourvue d'amour, la « tribu » des Beauchemin renvoie aux failles historiques et géographiques qui hantent les paysages américains dans

## *Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

ces deux œuvres. En fait, si, dans le récit d'Abel, le clan filial s'élargit d'abord au Québec d'avant la Révolution tranquille, cette référence au «pays» ne suffit pas à expliquer la décomposition irrémédiable des liens familiaux. Dans la chambre où on l'aperçoit souvent assis à sa table de travail, Abel, seul, n'arrive guère à composer le livre qui lui donnerait accès à ce qu'il appelle «la connaissance». L'idée lui vient alors d'attribuer au Québec de son enfance la source des tares qui, comme des afflictions héréditaires (la poliomyélite, l'épilepsie), semblent détruire de l'intérieur toute la structure familiale :

La nuit viendrait bien assez tôt le menacer dans l'épaisseur de sa ténèbre, derrière la table de travail dans sa chambre-bureau où il mordrait son stylo-feutre pour juguler l'hémorragie de l'encre et tous ces mots incohérents qui lui disaient bien que jamais il n'atteindrait à la connaissance. Pays des meurtres sans rituels. Pays qui se suicidait au volant d'une Thunderbird aux freins défectueux, et alors qu'on écoutait calmement la radio. Pays qui ne serait jamais Ulysse. Pays inconséquent, faudrait-il t'aimer quand même d'un sublime amour, en écartant les jambes pour pisser sur toi? (DQ: 62)

Comme Gaston Miron, Hubert Aquin et d'autres écrivains québécois de la fin des années 1960, Beaulieu dénonce le «pays» inachevé, symbole d'une profonde impuissance à agir. Les disjonctions de l'univers familial s'élargissent à l'ensemble du territoire québécois, faisant des fils Beauchemin les représentants exemplaires de l'impossible filiation politique de la nation.

Dans *Bibliographie des derniers gestes* de Chamoiseau, la structure familiale est pratiquement inexistante. D'une certaine façon, la forme vaguement journalistique du roman

et la figure prophétique de Balthazar Bodule-Jules déplacent les enjeux politiques du récit vers le territoire élargi du pays natal où peut se déployer un espace de réconciliation. C'est là, à l'extérieur de la « case » du mourant, comme le rappellent à maintes reprises *Man L'Oubliée* et *Deborah-Nicol Timoléon*, que resurgissent sous forme de souvenirs lumineux les mutilations du passé et que peut s'afficher, dans l'intelligibilité première de la vie collective, une nouvelle logique de la mémoire reconquise. Il est vrai que, comme l'enfant « qui naquit avec sur le cou une rougeur terrible » (*B*: 524), chacun des personnages du roman porte les stigmates de l'esclavage ; chacun hérite ainsi du « corps esclave » (*B*: 525). Mais ces traces indélébiles, bien qu'elles soient inscrites dans la chair, appellent les descendants de la Traite au déchiffrement de cette « douleur séculaire » et à son élucidation définitive : « Toute misère a une mémoire, toute violence a un terreau ! Et dans le feu des armes, il faut aussi penser à laver les esprits, à relier les symboles, à honorer les drames invisibles ! » (*B*: 526). Plus que la famille, c'est le marché, le quartier, le village et éventuellement l'île entière qui servent de ferments à la transformation des liens identitaires. Pour Balthazar Bodule-Jules, la rue a été de tout temps la scène toujours changeante de la « Révélation » (*B*: 344) et le théâtre de violences transformatrices. Lieu de rencontres inattendues, le quartier offre au premier regard l'image d'une société chaotique et désorganisée, mais cette incohérence, comme le note le journaliste-narrateur, permet à chacun des témoins du passé de se cristalliser autour d'une « mouvance polycentrique, disséminée, dispersante, plongée dans un désordre d'évocations multiples » (*B*: 436). Ce foisonnement du souvenir, loin de conduire à la folie qui menace

*Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

Abel Beuchemin et ses frères, est justement ce qui permet ici de contrer l'angoisse paralysante du passé colonial.

C'est par l'instauration d'un processus désormais nourri par l'aléatoire que le récit de l'agonisant cherche à déjouer le lourd héritage des plantations esclavagistes. Plus encore, la perte initiale du nom propre a pu entraîner dans la société coloniale des « rencontres inattendues, des remontées du temps », des « proliférations » fécondes dont le vaste roman de Chamoiseau rend compte. L'admonition de Balthazar Bodule-Jules à l'enfant qui s'approche de lui sous le gommier antique prend de ce fait tout son sens : « Un unique nom répété à l'infini peut t'effacer de l'existence, multiplie tes noms, porte plusieurs noms en toi, sois en toi-même à plusieurs tout le temps ! » (B : 296). Les romans de Patrick Chamoiseau refusent donc l'enfermement sur le passé, alors que se substitue au récit de l'agonisant une pluralité des voix. Dans les marges de cette Amérique insulaire où l'Occident entier se résume et s'abolit, les violentes fractures de l'histoire, sans jamais s'effacer, permettent aujourd'hui de penser le multiple et l'aléatoire. Ni les figures parentales ni la famille dans son ensemble ne peuvent s'interposer entre le personnage et une américanité désormais libérée de ses maléfices et de ses conquêtes sauvages. Dans *Biblique des derniers gestes*, le discours de l'agonisant, s'il évoque assez souvent les malédictions de l'histoire collective, sert en fin de compte à susciter la ferveur et l'engagement. Nous savions dès les premières pages du roman que cette agonie serait en fait une genèse.

Dans les premières œuvres de Victor-Lévy Beaulieu, le récit se referme sur lui-même et, en dépit de la multiplicité des points de vue, rien ne vient transcender son horizon

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

eschatologique. À l'inverse, dans *Biblrique des derniers gestes*, le récit est fortement déstructuré par la prolifération des témoignages :

Le vieil homme à l'agonie disparaissait sous nos yeux à force d'enclencher des histoires, et ces mêmes histoires le précisaient dans nos esprits. Il s'élevait et s'effondrait, se montrait et se cachait. Cette double logique ne permettait ni interprétation ni écriture linéaires (*B*: 367-368).

Cette absence de linéarité est une caractéristique évidente des deux romanciers que nous avons mis en rapport dans ces pages. L'agonisant assume pratiquement tous les rôles chez les deux romanciers : celui de témoin du passé colonial, celui de narrateur substitut et enfin celui de la victime séculaire dont émergera, pour Chamoiseau du moins, une relecture des traces du passé colonial de l'Amérique. Si, chez Beaulieu, ce foisonnement reste encore l'indice dysphorique des souffrances irrésolues qui déchirent et paralysent la narration jusqu'à la démence, il représente plutôt chez Chamoiseau un effort d'ouverture du sujet colonial et la mise en œuvre, dans le récit lui-même et au moyen d'un abondant commentaire auctorial, d'une véritable théorie de l'indétermination identitaire.

*Le récit de l'agonisant chez Beaulieu et Chamoiseau*

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1968), *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, L'Estérel.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, L'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1981), *Satan Belhumeur*, Montréal, VLB éditeur.
- CHAMOISEAU, Patrick (1988), *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard
- CHAMOISEAU, Patrick (2002), *Biblrique des derniers gestes*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)
- DI ROCCO, Vincent (2006), «“Qui est là?” Échecs de la symbolisation et symbolisation des échecs de la symbolisation dans les problématiques psychotiques», thèse de doctorat, Lyon, Université de Lyon 2.
- DI ROCCO, Vincent (2007), «Le narcissisme primaire, une construction psychotique?», *Filigrane*, vol. 16, n° 2, p. 97-108.
- INKEL, Stéphane (2005), «Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et images*, vol. XXX, n° 2, p. 107-123.
- LAMONDE Yvan (1999), «Pourquoi penser l'américanité du Québec?», *Politique et sociétés*, vol. 18, n° 1, p. 93-98.
- LAPIERRE, René (2002), *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes Rouges.
- MILNE, Lorna (2006), *Patrick Chamoiseau : espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam et New York, Rodopi.
- MORENCY, Jean (1993), «Victor-Lévy Beaulieu : la littérature américaine et la chasse à la baleine», *Nuit blanche*, n° 51, p. 44-48.
- NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

SCHLEGEL, Jean-Louis (2008), « L'eschatologie et l'apocalypse dans l'histoire : un bilan controversé », *Esprit*, n° 343, p. 88-103.

LE MYTHE COMME MODALITÉ  
DE RETERRITORIALISATION  
CHEZ VICTOR-LÉVY BEAULIEU  
ET MIGUEL MÉNDEZ

Emmanuelle Tremblay  
Université de Moncton

Vous verrez [...]. On y est sur les braises de la terre, dans la gueule même de l'enfer. C'est au point que beaucoup de ceux qui y meurent, quand ils arrivent en enfer, reviennent chercher leur couverture (Rulfo, 1995 : 12).

[...] une race de pas d'race dans un pays pas d'pays qu'on nous tienne par la main pour nous empêcher de trébucher sur les ossements de nos pères (Plourde, 2009 : 58).

La mise en relation des diverses littératures nord-américaines dans une optique « transcoloniale » présente l'avantage d'entraîner un déplacement au sein du discours critique, qui s'en trouve exposé à de nouveaux éclairages interprétatifs. Ces derniers résultent des perspectives croisées de la lecture dont le mouvement va d'un texte à

l'autre, mu par une double fascination, tant pour les analogies qui se créent au gré des parcours de l'imagination que pour l'irréductible spécificité de l'univers culturel auquel chacune de ces littératures renvoie. Comme le faisait si justement remarquer Stuart Hall, toute approche de la culture est en effet amenée à s'élaborer dans « une zone de déplacement », car

il y a toujours quelque chose de décentré dans le médium qu'est la culture, dans le langage, dans la textualité et dans la signification, qui échappe et se dérobe à la tentative de le lier, directement et immédiatement, à d'autres structures (Hall, 2008 : 28).

Cet écart se manifeste également sur le plan du discours critique qu'il redynamise, par une interrogation sur les significations qui se dégagent de la fréquentation d'œuvres appartenant à des espaces nationaux entre lesquels des voies de traverse sont établies qui concourent à la formation d'un corpus hybride. Une des caractéristiques de l'hybridité est d'ailleurs l'occasion inusitée que présente la réunion en un même continuum du regard – ou de la lecture – d'éléments conservant toutefois les marques de leurs différences. Il en est ainsi de la rencontre des littératures québécoise et chicana, entre lesquelles la présente étude vise à tendre un pont malgré le fait qu'aucune donnée contextuelle de type historique et linguistique n'en autorise le rapprochement, de prime abord surprenant.

S'il est une médiation possible entre ces deux domaines de la littérature américaine dont un fossé culturel semble vouloir faire des incomparables, elle ne relève pas de facteurs externes à la représentation ; d'ordre symbolique, elle en est plutôt le produit. Plus précisément, elle

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

apparaît comme l'expression d'un deuil de l'origine dans *Don Quichotte de la démanche*, du Québécois Victor-Lévy Beaulieu<sup>1</sup>, tout comme dans *Peregrinos de Aztlán (Les pèlerins de la terre d'Aztlán)*, de l'écrivain chicano Miguel Méndez<sup>2</sup>. Comme il sera mis en évidence, ce deuil procède du passage représenté d'une société traditionnelle de référence à une intégration du sujet dans le paysage de la modernité. C'est en fonction de cette problématique historique à l'œuvre dans le travail de l'imagination romanesque que le sujet minoritaire, qu'il soit québécois ou chicano, formule une interrogation sur la mémoire collective, alors qu'il se trouve partagé, comme l'a bien fait valoir François Paré, entre le constat de « la disparition et l'épiphanie de la différence » (Paré, 2003 : 15), sur la zone frontière qui constitue cette « distance habitée » (2003 : 15) où coexistent les attracteurs antagoniques de la mort et de la vie, de la tradition et de la modernité.

Les romans de Beaulieu et de Méndez ont tous deux été publiés en 1974, à une époque où l'imaginaire social est mobilisé par la question nationale, comme c'est le cas au Québec, où se développe l'appareil d'institutionnalisation de la culture, de même que du côté chicano, où la littérature est alors en émergence. Si le projet d'une indépendance politique s'inscrit en droite ligne d'une affirmation identitaire qui trouve un important ancrage dans l'histoire de la littérature québécoise, c'est plutôt la relation contraire qui a caractérisé le mouvement chicano d'affirmation nationale :

---

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

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

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

Lorsque les militants chicanos imposent aux universités la création de *Chicano Studies Programs* sur le modèle des *Black Studies*, il n'y a quasiment rien à étudier : la bibliographie de ces programmes d'études est vierge. Tout reste à écrire. Il faut créer le corpus (Grandjeat, 1989 : 17-18)<sup>3</sup>.

Pour plusieurs, fait encore remarquer Grandjeat, l'identité chicana relève d'abord et avant tout d'un mouvement artistique, puisqu'elle a été appelée à être constituée dans la production littéraire pour enfin donner corps à la communauté, la doter d'une mémoire, d'un cadre historicisé en fonction duquel il soit possible d'imaginer l'horizon de son devenir. Dans un contexte américain, les rapports tenus entre la fiction et l'historiographie ne sont pas sans avoir nourri de nombreuses réflexions. L'histoire américaine ne constituait-elle pas l'équivalent d'une chronique du réel merveilleux pour Alejo Carpentier (1993 : 17)? Sans vouloir dévier de mon propos en commentant cette question, qu'il me suffise ici d'évoquer les travaux de Fernando Aínsa sur la composante fictionnelle des identités qui se sont forgées au cours du développement de la littérature latino-américaine, et ce, dès l'apparition des récits du Nouveau Monde. Selon ce chercheur, les pouvoirs évocateur et suggestif de l'image et de la métaphore seraient plus à même de nous renseigner sur l'identité que les statistiques et les

---

3. Grandjeat cite également l'écrivain Tomas Rivera, qui témoigne ainsi de sa participation au mouvement de création de l'identité chicana et de la nature discursive de la communauté imaginée : « Si nous avons une communauté aujourd'hui, c'est à cause de l'élan qui nous a portés, et parce que les écrivains ont véritablement créé, à partir d'une histoire spirituelle, une communauté saisie dans les mots, et prise dans ces objets carrés que nous appelons livres » (1989 : 126).

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

données du discours scientifique, car ce sont en fait « les livres qui produisent les sociétés<sup>4</sup> » (Aínsa, 1994 : 4). À cet égard, Aínsa souligne l'importante somme de discours critiques portant sur la problématique identitaire, qui a permis de mettre en valeur le rôle non négligeable de la fiction dans la configuration des imaginaires sociaux. Cette dimension discursive de l'identité trouve des résonances significatives dans le contexte des cultures minoritaires où la littérature qui en émerge n'est pas sans évoquer le sentiment de vacuité suscité par la conscience d'une histoire encore à écrire et qui, par conséquent, se donne à saisir dans le manque qu'elle traduit. N'est-ce pas en s'appuyant sur le désormais célèbre constat de Lord Durham au sujet d'un peuple « sans histoire et sans littérature » (Lambton Durham, 1990 : 237) que s'est d'ailleurs manifestée une volonté d'affirmation collective dans la littérature québécoise au XIX<sup>e</sup> siècle?

Si l'identité est une notion « attrape-tout » (Kaufmann, 2004 : 84) dont le flou définitionnel n'est pas étranger à son discrédit méthodologique, comme Jean-Claude Kaufmann en a fait la démonstration, elle n'en demeure pas moins le fait d'un processus de production du sens qui n'a cessé de s'intensifier au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, car, fait-il observer, celle-ci « n'a connu la gloire que parce qu'elle est devenue incertaine » (2004 : 158)<sup>5</sup>.

---

4. Je traduis cette phrase non pas du texte de Aínsa, qui a été publié en anglais (dans la traduction d'Amaryll Chanady), mais directement de l'espagnol, car l'auteur l'emprunte en réalité au critique littéraire argentin Ezequiel Martínez Estrada.

5. Dans une optique qui rappelle la théorie de la subjectivité d'un Alain Touraine, l'auteur démontre comment, à partir des années 1960, les identités collectives naissent « d'une nécessité provoquée par la modernité individualiste » (Kaufmann, 2004 : 145), tandis que leur remise

Aussi ce processus est-il tributaire d'un double mouvement de fixation du sens et de réflexivité (laquelle entraîne une relativisation des certitudes quant à la perception de soi qui mobilise la recherche et la création d'un ancrage référentiel). C'est en l'occurrence dans cet entre-deux que l'«ego travaille avec acharnement la multiplicité contradictoire du social qu'il a incorporé pour construire un minimum de cohérence» (2004 : 159), écrit Kaufmann ; une cohérence qui s'instaure plus précisément au moyen d'«une production narrative de soi» concourant à «l'invention» (2004 : 154) de l'identité, selon des modalités diverses que la littérature permet de documenter. Dans les pages qui suivent, il sera montré comment la narration revêt une fonction centrale sur le plan de la construction de l'identité, notamment par la mise en forme d'un mythe qui vient suppléer au manque historique dont il a été fait mention plus haut.

En fait, il appert que le mythe présente une solution narrative à la violence de la rupture qu'entraîne le passage de frontières géographique, culturelle et psychologique. Dans les œuvres ici choisies, Beaulieu et Méndez offrent en effet à lire la dramatisation d'un conflit entre un ordre passé – ancestral –, en fonction duquel est figurée l'identification à une communauté d'appartenance, et celui de la

---

en cause engendre, dans un mouvement contraire, la réaffirmation de celles-ci. Selon lui, l'identité (considérée comme un processus s'alimentant de la réflexivité à laquelle oblige la pluralité) est «le mouvement par lequel l'individu reformule toujours davantage la substance sociale qui le constitue» (2004 : 90). La crise des identités serait, dès lors, «le symptôme de cette place grandissante de la subjectivité dans la reproduction sociale»; quant à la quête identitaire, elle devient l'indice «du fait que les sujets ont de plus en plus le pouvoir et le devoir de donner sens à leur propre vie» (2004 : 90).

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

réalité, marqué par un vécu de la dislocation qui laisse le sujet en état d'errance. Quelle forme particulière prend le mythe dans chacun des romans, et en quoi celui-ci constitue-t-il une modalité symbolique de reterritorialisation permettant la recréation de l'appartenance? L'hypothèse qui sous-tend mon propos est que le mythe concourt à la « production de la localité », notion qui trouvera plus loin sa définition et que j'emprunte à Arjun Appadurai (2005), pour l'adapter toutefois aux fins de ma démonstration tout en la soustrayant de son cadre originel de compréhension.

Pour l'anthropologue qui s'intéresse à la formation des identités dans une perspective transnationale, la localité telle qu'elle est produite par les pratiques culturelles est le résultat d'un réseau de relations tissées à partir des univers de références multiples des populations en mouvement. En d'autres termes, la localité est conçue comme une « entreprise relationnelle » et sa production est dès lors une action « génératrice de contexte[s] » (Appadurai, 2005 : 268). L'identité nomade décrite par Appadurai dans un monde « postnational » confère cependant un aspect désincarné aux diasporas qui me semble difficilement conciliable avec les enjeux locaux à l'œuvre dans les cultures minoritaires. Pour résistantes et revendicatrices qu'elles soient, cependant, ces dernières n'en sont pas pour autant exemptes d'une expérience de la déterritorialisation. François Paré (2003 : 27) a par ailleurs fort brillamment analysé les manifestations d'une « conscience diasporale » inhérente aux littératures de l'exiguïté. Bref, et quoi qu'il en soit de ce bémol théorique qui a trait, surtout, à l'horizon postnational de construction des identités que postule Appadurai, « la production de la localité » présente une pertinence

méthodologique pour rendre compte des stratégies littéraires de création de lieux de reconnaissance et d'identification, sa valeur opératoire permettant enfin de « construire des comparables », pour reprendre ici une expression de Marcel Détienne (2000).

#### POUR UNE LECTURE « TRANSCOLONIALE » DES IDENTITÉS MINORITAIRES

La lecture transcoloniale vise à opérer un décentrement du discours critique sur les littératures nationales. En cela, la signification du « trans » correspond à celle donnée par *Le Petit Robert* : selon son étymologie latine, il est synonyme d'un « au-delà » impliquant un passage qui est ici celui opéré par le regard porté sur ces littératures dès lors mises en relation. Cette approche est en réalité redevable à la perspective théorique ouverte par Françoise Lionnet et Shu-mei Shih, qui proposent de relier de façon latérale les littératures des minorités tout en tenant compte de leur ancrage national, par le développement de ce qu'elles désignent comme un « transnationalisme des cultures minoritaires » (*minor transnationalism*) :

La plupart du temps, les sujets minoritaires se définissent en opposition à un discours dominant plutôt qu'en regard d'autres groupes minoritaires. Nous nous intéressons au centre et à la marge, mais nous étudions rarement le réseau de relations entre différentes constituantes de la marge (2005 : 2 ; je traduis).

Cette critique des études postcoloniales axées sur les rapports entre centre et périphérie, au sein d'une structure verticale des pouvoirs, est déterminante dans l'adoption du paradigme du « trans » sur le plan de la lecture, car celui-ci

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

permet de créer un espace continental nord-américain de comparaison, tout en montrant comment les romans étudiés ici, le québécois et le chicano, sont traversés par des tensions similaires, lesquelles sont au cœur des processus de construction des identités dans les contextes minoritaires. Ces tensions sont relatives à la dimension conflictuelle qui anime les rapports entre tradition et modernité et qui relève de la composante coloniale évoquée dans le terme « transcolonial ».

Comme le fait valoir Homi Bhabha, le rôle de la critique ne se limite pas à éveiller l'attention des lecteurs aux modalités artistiques de production de la différence ; elle s'intéresse également aux cultures de la contre-modernité au sein d'un nouvel ordre mondial où les traditions offrent une résistance au mouvement intégrateur de l'histoire occidentale, mais dont la traduction permet l'intégration de l'imaginaire social de la modernité tout en générant une hybridité culturelle (Bhabha, 2007 : 37)<sup>6</sup>. Dans l'optique de Bhabha, la représentation des tensions entre tradition et modernité s'offre donc à interpréter essentiellement dans une perspective coloniale qui est toujours à l'œuvre sur

---

6. «La postcolonialité [...] est un rappel salutaire des relations "néocoloniales" qui persistent au sein du "nouvel" ordre mondial et de la division multinationale du travail. Une telle perspective permet d'authentifier des histoires d'exploitation et l'évolution de stratégies de résistance. Mais au-delà, la critique postcoloniale porte témoignage de ces pays et des communautés – du Nord et du Sud, urbains et ruraux – constitués, si l'on ne passe cette expression, "autrement que la modernité". Ces cultures de la contre-modernité postcoloniale peuvent être contingentes à la modernité, discontinues ou en rivalité avec elle, résistantes à ses technologies opprimantes, assimilationnistes ; mais elles déploient aussi l'hybridité culturelle de leurs conditions limites pour "traduire" et, partant, réinscrire l'imaginaire social de la métropole et de la modernité» (Bhabha, 2007 : 37).

l'horizon postcolonial de transformation des cultures. Pour Stuart Hall, cet horizon se dégage de l'imposition de la modernité au fil de l'histoire, laquelle a été prise en charge de manière originale par chacune des cultures qui en ont intégré le modèle :

[...] c'est la reformulation rétrospective de la modernité, dans le cadre de la « mondialisation » sous toutes ses formes et moments de rupture (depuis l'entrée des Portugais dans l'océan Indien et la conquête du Nouveau Monde jusqu'à l'internationalisation des marchés financiers et des flux d'informations), qui est l'élément réellement distinctif d'une périodisation « postcoloniale » (2008 : 361).

De ce point de vue, il ne s'agira donc pas de s'intéresser à une période historique coloniale ni aux manifestations d'un héritage colonial dans les œuvres étudiées<sup>7</sup>. Telle que je l'entends ici, la lecture transcoloniale implique plutôt

---

7. Il convient, en effet, de distinguer l'approche transcoloniale telle que je viens de la définir, dans une perspective de mise en relation des littératures, de celle préconisée par Nathalie Merrien. Dans un ouvrage qu'elle consacre à Rudyard Kipling et Salman Rushdie, elle propose de substituer le paradigme du « trans » à celui du « post » de manière à mettre en valeur une littérature qui investit l'héritage colonial qu'elle assume dans une logique de négociation et de transformation génératrice d'une hybridité. À cet égard, « le transcolonial est "avec" et "contre" le colonial » ; il correspond au processus dynamique de création à l'œuvre au sein de la littérature et comporte donc une dimension esthétique » (2009 : 23). Dans un article où elle s'intéresse aux phénomènes d'intertextualité, Françoise Lionnet use de la notion de « transcolonial » pour « décrire les croisements de textes, de langues, de sensibilité et de genres » (2002 : 230) dans la lecture des textes qu'elle analyse. La dimension transcoloniale est donc associée au mouvement par lequel se créent des réseaux d'affiliations à travers les relations intertextuelles tissées entre les œuvres, de manière à dégager l'interprétation de ces relations de l'opposition centre/périphérie.

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

l'analyse des représentations d'un deuil de soi, de manière à rendre compte d'un vécu de la modernité qui est d'ailleurs formulé fort différemment par l'écrivain québécois et le chicano.

Porte-étendard d'une identité nationale mise à mal par la critique des pouvoirs hégémoniques et le discours sur les écritures migrantes, Victor-Lévy Beaulieu incarne une certaine tradition québécoise relevant d'une appartenance dite de souche. Pour sa part, l'écrivain chicano Miguel Méndez fait partie de ce que d'aucuns appellent le « boom » chicano, lequel a cherché à promouvoir une culture nationale au cours des années 1970<sup>8</sup>. Méndez a en fait contribué au développement du domaine chicano associé à une identité plurielle qui a d'ailleurs été valorisée en fonction du paradigme du métissage, notamment par Gloria Anzaldúa à la fin des années 1980<sup>9</sup>. Dans les deux cas, ces écrivains ont mis en scène les profondes transformations qui ont accompagné l'accès à la modernité de leur communauté d'appartenance.

À l'époque où leurs romans sont publiés, le Chicano prend acte de l'écart culturel qui le différencie de son origine mexicaine, pour interroger la part de soi ancrée dans la réalité états-unienne. Dans *Peregrinos de Aztlán*, l'hybridation culturelle qui en résulte est représentée non seulement par le mélange des langues anglaise et

---

8. Francisco A. Lomelí situe Méndez dans la génération du Quinto Sol, qui se forme en 1967 autour de la maison d'édition Quinto Sol, de Berkeley en Californie, qui publie la revue *El Grito: Journal of Contemporary Mexican Thought*, où se précisent les visées idéologiques du mouvement chicano (1994: 47).

9. Au concept d'identité, Gloria Anzaldúa oppose plutôt celui de « désidentité », c'est-à-dire le refus de revendiquer une seule appartenance ; voir Anzaldúa (2007).

espagnole, mais aussi par la transformation des valeurs occasionnée par le contact du migrant avec la société de consommation américaine dont il fait toutefois l'expérience sous le mode de l'exclusion. À cet égard, l'œuvre de Méndez s'inscrit dans le corpus plus vaste des romans de la frontière dont la visée esthétique comporte également une importante charge politique, en raison de la dénonciation de la violence et de l'injustice sociale qui sous-tendent les rapports nord-sud et qui est prise en charge par la représentation littéraire<sup>10</sup>.

Quant au Québécois, il fait peau neuve en opérant une révision radicale de son héritage canadien-français au cours de la Révolution tranquille. On le retrouve, entre autres, sous la plume caricaturale de l'écrivain Émile Olli-

---

10. Qu'il suffise ici de mentionner les œuvres de deux autres pionniers de la littérature chicana, Tomas Rivera (*... y no se lo tragó la tierra*, 1971) et Rolando Hinojosa (*Klail City y sus alrededores*, 1976), de même que celle de Rubén Meneses, un écrivain de la nouvelle génération (*Give me one penny*, 1996). Dans un autre cadre, j'ai eu l'occasion de m'intéresser au chronotope de la frontière dans la littérature mexicaine, qui présente d'un tout autre point de vue l'expérience de la dualité culturelle, notamment dans des textes de Juan Rulfo, Luis Spota, Carlos Fuentes, José Agustín et Ignacio Solares. En fait, j'ai pu montrer comment on y retrouve une dramatisation de l'altérité états-unienne conflictuelle qui procède d'un fantasme de reconquête culturelle, lequel repose sur une commémoration du lieu commun de la dépossession et sur une folklorisation de l'identité nationale mexicaine (Tremblay, 2005 : 45-72). Une distinction est toutefois à établir entre le traitement du thème de la frontière dans la littérature chicana et celui que l'on retrouve dans la littérature mexicaine. Selon Francisco A. Lomelí, cette différence pourrait être résumée comme suit : dans le premier cas, la dualité culturelle est intégrée sur le plan de l'intériorité des personnages en une hybridité revendiquée ; dans la seconde, le vécu de la frontière laisse place à une exacerbation du conflit entre les deux parts de soi, l'appartenance au côté états-unien étant représentée comme une perte d'identité (1986 : 232).

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

vier, dans un extrait savoureux de son roman *La brûlerie* qui met valeur la rapidité avec laquelle s'est achevée l'entrée de la société québécoise des années 1960 dans la modernité :

Sur la Côte-des-Neiges, j'ai vu des hommes vénérables qui avaient connu les fastes de l'âge agraire, les derniers feux d'un Québec rude, proche de ses origines et des légendes qui l'ont bâti et des esprits qui l'ont hanté. Ce territoire, aujourd'hui, est si totalement submergé par la modernité que les voix qui rappellent ce passé pourtant récent, lors même qu'elles viennent de bouches vivantes, sont, à leur façon, pareilles à celles des génies prisonniers d'une bouteille ou d'une cruche en terre cuite. Elles ne sont plus que chuchotis de fantômes errants (2004 : 12).

Avec humour, le regard distancié de l'écrivain d'origine haïtienne fait état de la rupture qui caractérise le rapport du Québec urbain avec un ordre ancestral dont l'arrière-pays serait le dépositaire, tout en insistant sur les voix fantômes qui hantent le paysage de la modernité, quoique celles-ci apparaissent désormais vidées de sens. C'est le spectre de cette origine perdue que rappelle *Don Quichotte de la démanche*, tout en présentant une esthétique de la modernité basée sur le fragment qui traduit, sur le plan formel, les conflits intérieurs du narrateur en dialogues avec les morts. Il en résulte la création d'un tiers espace sur le plan de l'imaginaire où, comme chez Méndez, est réitérée la violence de la dislocation à la base de la construction de l'identité par la mise en récit de la traversée de la frontière symbolique qui sépare le sujet de lui-même.

LA FRONTIÈRE COMME « DÉPOTOIR DU MONDE »  
OU LA DÉSINTÉGRATION DE L'IDENTITÉ

Dans *Peregrinos de Aztlán*, la frontière désigne d'abord une réalité géographique ; elle constitue le fond contextuel de la fresque que dresse Méndez de la vie des travailleurs mexicains aux États-Unis. Dans l'ensemble, les personnages principaux appartiennent à la *raza*, mot qui sert à désigner des êtres en perte de leurs référents culturels face à la violence de l'exclusion et à la détérioration du lien social du côté nord de la frontière ; la race renvoie, en fait, au temps de l'origine perdue auquel s'oppose le présent d'une condition d'aliénation qui remet en question les significations de l'héritage historique. Le récit est d'ailleurs pris en charge par de nombreuses voix de travailleurs illégaux, voix anonymes agencées dans une esthétique du fragment qui mime la discontinuité altérant la communauté dans l'exil. Quant à cette communauté, elle se définit d'ailleurs essentiellement par ce qui, en elle, se perd, qu'il s'agisse de la mémoire de la langue espagnole, du souvenir de l'origine, de la solidarité fraternelle et de la dignité humaine dont la race est porteuse. Ainsi, l'un des personnages – dont la voix revêt une dimension collective – s'interroge sur la nature indéterminée de ce que les siens représentent sur la frontière :

[...] on serait peut-être devenus des *slaves* [des esclaves], nous autres, ceux de la race ? [...] D'un côté, on est un « greaser », un « Mexican » ; de l'autre, un « pocho » ; je commence à me faire à l'idée qu'on m'appelle chicano<sup>11</sup>.

---

11. Je traduis le passage suivant : « [...] ¿ qué somos slaves, nosotros la raza ? [...] Allá, ése, pos es uno "greaser", un "Mexican" ; viene uno

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

Le paradoxe soulevé ici par Méndez a trait à l'altérité absolue que représente le migrant. Que ce dernier soit d'un côté ou de l'autre de la frontière des deux cultures auxquelles il appartient pourtant, il est privé de lieu propre dans lequel son identité trouverait une quelconque légitimité. L'être frontalier qu'il incarne constitue par conséquent une personnification de l'exclusion. Quant au mot anglais *slaves* dans la langue espagnole, il introduit l'aliénation dans le contexte anglo-saxon comme un trait identitaire s'opposant à la fierté de la race décrite dans un état de déchéance. Le spanglish présente ainsi en lui-même l'espace d'inscription de la perte et de l'acculturation tout comme celui d'un devenir autre sur une frontière qui n'est pas que la scène du passage entre deux mondes chez Méndez.

En effet, le lieu de contact culturel que représente la frontière apparaît surtout comme un espace de dégradation et de mort : le paysan mexicain est transplanté dans le paysage urbain de l'économie américaine qui donne lieu à une profusion de personnages au même destin tragique incarné par des mendiants, prostituées, proxénètes, ivrognes, travailleurs ambulants, et autres éclopés de l'*American dream*. La frontière revêt en réalité une fonction critique, puisque Méndez l'introduit au cœur même de l'espace politique des États-Unis, d'ailleurs désignés comme la « Mecque des affamés » (*PA* : 55), où elle marque ce seuil de l'humanité que constitue le flux de la population illégale au sein de ceux qui y sont établis. La frontière ne borde cependant pas qu'une marge dans laquelle serait

---

acá, ése, y quesque uno es "pocho"; me empieza a cuadrar que me llamen chicano [...]» (*PA* : 37). Tous les passages du roman de Méndez cités dans le présent texte sont mes traductions.

maintenue une communauté subalterne ; elle désigne aussi cette zone, infrahumaine, où règne l'indistinction des identités dans la pauvreté. En ce sens, la violence qui lui est liée est partout là où l'humain se dégrade, là où le sujet devient invisible aux yeux des autres, tels ces Chicanos qui déambulent comme « des fantômes, des êtres inexistants » (*PA* : 56), morts à eux-mêmes ; c'est du moins l'allégorie que présente le parcours de déchéance de certains personnages.

Cueilleur de coton à la figure athlétique, Chuco deviendra cet itinérant ivrogne, écumeur de la rue ; l'acteur comique à succès « El Cometa », un mendiant ; quant au personnage de poète autrefois animé par un idéal romantique, il sombrera lui aussi dans les vapeurs de l'alcool, la conscience pourrie par les dollars arrachés à l'économie parallèle de la prostitution, pour enfin se suicider. Méndez insiste surtout sur le parcours de Loreto Maldonado qui, d'acteur de la Révolution mexicaine, devient un laveur de voitures dans la rue, un sans-abri : « [...] je fus un ouragan, dit-il, et maintenant je ne suis plus qu'un tas de feuilles mortes pourrissantes que le vent balaie dans les boursiers<sup>12</sup> » (*PA* : 58). Bien plus, il a l'intuition d'habiter « une dimension grise et infestée par le pus de blessures gangrénées » (*PA* : 63). La métaphore du pourrissement, omniprésente, sert en fait à décrire la condition du migrant dont l'identité est en décomposition. La mort de Loreto est à cet égard exemplaire, puisque son corps en putréfaction est retrouvé dans un bidonville que Méndez qualifie de « dépotoir du monde » (*PA* : 81). C'est d'ailleurs avec insistance

---

12. « [...] fui huracán y ahora soy hojarasca podrida que arrastra el viento por los lodazales ».

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

que l'auteur décrit cette scène, laquelle est révélatrice de l'importance accordée au destin pathétique du vieillard de 80 ans, représentant de la mémoire de la culture mexicaine ou, du moins, de l'héroïsme de l'épisode de la Révolution. En fin de parcours, le corps de Loreto est emporté par des éboueurs, de même que les restes de sa maison, architecture qui sert de sépulture au passé de la race, et à laquelle Méndez consacre d'ailleurs un très long passage :

Le mur du côté nord était presque tout rouge, composé uniquement de cannes de bières vides Tecate; celui du sud était composé en plus de divers cartons et d'une grande feuille avec la photo d'une blonde [...] qui boit du «Poca Cola»; sur d'autres, on pouvait lire biscuits «Nabrisco»; et sur un grand carton, un petit garçon à face gourmande qui mord dans un pain «Bimbo»; [...] du côté est, les images de boîtes de beurre «Enca» avaient été utilisées; de même que des boîtes de nourriture «Fedo» pour chiens bien éduqués de gens biens (PA: 170)<sup>13</sup>.

La maison de fortune fabriquée avec des matériaux recyclés présente ironiquement une image de l'intégration du paysan mexicain à l'économie du marché américain. Une lecture politique pourrait y voir une métaphore de la récupération de la différence, à laquelle renvoient les produits de marque mexicaine, par une économie de marché

---

13. «La pared del costado norte era casi roja, formada únicamente de botes vacíos de cerveza Tecate; la del sur tenía además varios cartones, una hoja grande que lucía la foto de una güera [...] tomando "Poca Cola"; otros que decían galletas "Nabrisco"; un cartón grande con un chamaco goloso dándole la tarascada a un pan "Bimbo"; [...] en el costado oeste había usado láminas de latas de manteca "Enca"; laterío de comida "Fedo" para perros finos de gente popof.»

qui, tout en l'excluant comme un objet jetable, la recycle, pour ainsi renforcer son propre centre. Cela dit, le réalisme cru avec lequel Méndez décrit le représentant de la race comme un déchet de l'Histoire contraste, dans le roman, avec un discours lyrique qui est plutôt porteur d'un idéal de renaissance et qui participe également de l'hybridité textuelle.

### AZTLÁN, UNE COMMUNAUTÉ TRANSHISTORIQUE DE SOUFFRANCE

Dans le prisme de l'imagination poétique, le désert traversé par le migrant, qui délire sous un soleil de plomb, apparaît au regard prophétique posé sur cet espace de mort comme la « République des Mexicains bafoués » (*PA* : 96) ; quant à ses dunes, comparées à des tombes, la voix narrative en fait des lieux de résidence pour qu'enfin « la race aux pieds stigmatisés par des siècles de pérégrination ait un toit auréolé de béatitude<sup>14</sup> » (*PA* : 96). Le roman de Méndez est en l'occurrence structuré par l'opposition qui se dégage d'un double registre de la narration, réaliste et poétique. En effet, la description sans complaisance qui documente une condition de souffrance est contrebalancée par l'expression d'un fantasme de fondation dans un futur rédempteur. Cette structure a pour effet de créer une hybridité essentiellement conflictuelle qui concourt à la figuration d'une dislocation ne reposant pas que sur le

---

14. Je traduis les derniers mots du passage suivant, auquel fait également référence mon commentaire : « De las dunas que se alzan simulando tumbas brotarían hogares, y la raza nómada con los pies llagados de siglos de peregrinación tendría por fin un techo nimbado de bienaventuranza. »

thème de l'exil et sur la discontinuité culturelle qui caractérise la géographie de la frontière. D'abord et avant tout, la dislocation dérive de l'antagonisme que forment la patrie rêvée et la destinée historique, essentiellement dysphorique. Elle confère de plus une dimension schizoïde à la psychologie des personnages, comme en témoigne le cas de Loreto, dont la conscience est partagée entre l'attention au réel et le souvenir de la Révolution mexicaine, oscillante entre deux mondes et entre deux temps, qu'une narration reposant sur une logique de la discontinuité et de la fragmentation permet de mettre en forme.

De fait, de grands pans de la mémoire de la Révolution font irruption dans la trame narrative principale à travers le récit des souvenirs de Loreto, ce qui crée un espace de représentation hybride, intégrateur du présent et du passé, au sein duquel l'identité du sujet se trouve clivée. Comme l'explique le narrateur, l'incursion de l'esprit de Loreto dans le passé de l'origine mexicaine est motivée par la quête de « la faille responsable [...] du détraquement des choses, qui fit en sorte que ce qui eût pu être sublime s'était transformé en une réalité disparate, absurde<sup>15</sup> » (*PA* : 41). C'est par cette exploration de la mémoire que la dimension critique du roman s'exprime peut-être avec le plus d'acuité, car c'est une lecture politique de l'héritage mexicain qu'effectue Méndez en situant la « faille » du côté mexicain de la frontière. L'auteur suggère ainsi que la violence originelle de la dislocation est inhérente à l'histoire de la Révolution, cette « guerre fratricide » (*PA* : 166)

---

15. Je traduis une partie de ce passage : « Repasaba el hombre sus experiencias obstinadamente, tal si buscara la falla que en algún percañe hubiera trastocado las cosas, convirtiendo lo que pudo ser sublime en algo dispartado, absurdo. »

qui fait retour de maintes façons dans la chronique de la migration des exclus, de ceux qui, est-il souligné, «avaient gagné la Révolution et dont le tribut était désormais la faim» (PA : 55). Cette interprétation du passé mexicain fait par conséquent du Chicano un avatar de «ceux d'en-bas», tel que l'écrivain Mariano Azuela (1960) appelait ces acteurs anonymes de l'histoire mexicaine qui en ont été dépossédés par la classe politique dirigeante aux intérêts desquels les idéaux sociaux de la Révolution ont été sacrifiés. Méndez fait d'ailleurs un clin d'œil à Azuela en le faisant apparaître à titre de personnage secondaire dans son roman où les héritiers de cette même histoire en deviennent les victimes expiatoires, condamnées, de génération en génération, à répéter cette exclusion première. Intérieure à la *raza* coupable, la dislocation apparaît dès lors comme étant fondatrice de l'identité chicana, dépositaire d'un legs historique d'errance.

En désignant les Chicanos comme les «pèlerins de la terre d'Aztlán», cependant, Méndez ancre ce legs dans un temps primordial, car Aztlán constitue ce lieu de l'origine des Aztèques partis des contrées du Nord pour amorcer la descente vers le Sud, où a été fondé Tenochtitlan, futur emplacement de la ville de Mexico. Faire des Chicanos des fils d'Aztlán leur confère par conséquent un droit sur le territoire où se trouvent les États actuels de la Californie, de l'Arizona et du Nouveau-Mexique. La migration des Mexicains vers le nord apparaît donc comme le parcours inversé des ancêtres, une reconquête qui réaffirme l'antériorité de la *raza* en sol américain, incluant ceux qui, des siècles après la migration des Aztèques, ont été spoliés de leurs terres après la cessation de plus de 40 % du territoire mexicain aux États-Unis. Dans cette perspective ouverte

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

par le passé qui fait retour dans la modernité, l'espace désertique de la frontière est décrit comme « l'immense tombe des proscrits et de l'empire indien » (*PA* : 64) ; c'est là, dans cette région « peuplée par les voix des morts » (*PA* : 64) que circulent les « paroles orphelines » (*PA* : 84) des Mexicains dont l'agonie est racontée de manière à commémorer la mort de la race ancestrale<sup>16</sup>. La complexité de la structure narrative du roman s'impose de prime abord au lecteur qui en recrée la polyphonie, sans toutefois qu'un point de vue panoptique sur les événements ne puisse être identifié. Certains personnages racontent leur histoire à d'autres qui écoutent, les destinataires étant parfois anonymes, rappelant en cela à Manuel M. Martín-Rodríguez (1994 : 58-59) l'indétermination référentielle qui règne sur la frontière. Aussi des voix surgissent-elles du sol pour trouver refuge chez les êtres qui y sont sensibles, comme ces lamentations qui traversent la conscience de Loreto, « racontant des histoires banales malgré le fait qu'elles soient tragiques, lesquelles n'émeuvent plus personne parce qu'elles se répètent chaque jour » (*PA* : 58). L'expérience traumatique de l'exode trouve ainsi sa légitimation par son inscription dans la

---

16. Mon commentaire se base sur le passage suivant, dont je traduis des extraits : « Sobre tus dunas se fincará nuestra caminata, dejando atrás un cementerio de dromedarios exhaustos y moles yacientes de elefantes decapitados. Llegaremos a tu centro, maldito desierto, ungidos por el espíritu de los antiguos dioses de nuestra raza y allí, con rabia, clavaremos en tu corazón inmovible la bandera desgarrada de los espaldas mojadas. ¿Quién eres tú, monstruo de parajes ultraterrenos, perdido en los caos de los primeros tiempos? Desierto de Altar... ¿Eres acaso la tierra prometida a los apátridas hambrientos? ¡Ah!, ya sé quién eres: eres la tumba inmensa de los proscritos y del imperio de los indios. ¡Desierto de Yuma, onomatopeya de los infiernos! Yuma, Yuma, yema, llanto, llano, Yuma, llama, llamarada, ya nooo... aaaay... »

circularité d'un temps mythique. Comme l'écrit Méndez, le « cri enfoui des Indiens ancestraux, gonfle les pores de ceux qui sont là » (*PA* : 177), alors que la mort narrée des migrants au cours de leur passage du côté américain réitère le sacrifice des ancêtres. Dans *Peregrinos de Aztlán*, tous les personnages meurent, véritable hécatombe qui fait de la mort l'action principale. La frontière s'impose dès lors à travers la signification sacrificielle que lui attribue René Girard (1972 : 112), alors que celui-ci voit « l'origine commune de toutes les institutions dans la reproduction d'une violence fondatrice » sur le plan symbolique. Dans cette optique, le récit de la traversée des frontières en présente la forme ritualisée, dans la mesure où il donne sens au non-dit de la souffrance auquel Méndez donne une voix à travers ses multiples personnages.

L'identification à l'origine aztèque procède d'un transfert culturel qui a été opéré par tout un mouvement d'affirmation identitaire dans les années 1970, le mythe d'*Aztlán* trouvant un terrain favorable de diffusion dans le discours social. En 1969, des militants chicanos adoptent le *Plan Espiritual de Aztlán*, manifeste lu dans le cadre d'un colloque organisé à l'Université du Colorado à Denver. Suivra la publication de la revue *Aztlán*, publiée sous l'égide du *Chicano Studies Center* de l'Université de Californie (Grandjeat 1989 : 23 et 123 ; Pérez-Torres 2005 : 318). Or, comme le rapporte Yves-Charles Grandjeat, le mythe ne fait pas l'unanimité. À preuve, le témoignage du poète Ricardo Sanchez, qui fait remarquer que ceux qui, parmi les siens, se réclament de la race, descendent en réalité de pauvres paysans mexicains « n'ayant jamais vu l'ombre d'une pyramide » (cité par Grandjeat 1989 : 142). Comme d'autres détracteurs du mythe d'*Aztlán*, Sanchez

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

accuse en fait l'indigénisme au fondement du récit de la nation de déformer la réalité du Chicano, dans la mesure où il contribue à déshistoriser la différence que celui-ci représente. À cela s'ajoute, comme le précise Grandjeat, « l'opposition virulente des intellectuels chicanos d'obédience marxiste qui [...] voient dans cette plongée vers la préhistoire indigène le moyen de désamorcer toute prise de conscience politique de la nécessité des luttes » (1989 : 142). Quoiqu'il en soit de cette critique de la fiction identitaire chicana et de ses incidences sociales, il est intéressant de voir que le recours littéraire au mythe d'Aztlán permet à Méndez de reterritorialiser l'identité du travailleur migrant, dont il dénonce la condition, par le rétablissement d'un continuum transhistorique et transnational de l'exclusion.

Compte tenu de cette réinvention de l'héritage historique basée sur l'appropriation d'une certaine autochtonie, précoloniale, le mythe d'Aztlán comporte une double fonction. Non seulement remet-il en cause le récit hégémonique de l'histoire américaine, mais encore contribue-t-il à la production de la localité, telle que je l'entends ici, c'est-à-dire comme l'établissement d'un cadre référentiel symbolique sur lequel s'articule la formation d'une communauté imaginée. En cela, Aztlán constitue bien une demeure qui offre une image de légitimité et de résilience au sein de l'errance comme l'a fait valoir Rafael Pérez-Torres, lequel insiste sur la double articulation présente en général dans l'art chicano, empreint d'un rapport nostalgique à un passé qui s'impose également comme utopie (2005 : 318 et 329). En tant que lieu purement imaginaire, Aztlán oppose un futur rédempteur à une modernité destructrice, tout en comportant toutefois une signification

spirituelle qui vient palier la perte de référents culturels, métaphorisée par la décomposition dans le roman. À cet égard, le mythe est d'abord et avant tout la demeure de l'âme. C'est ainsi que l'appropriation de la référence autochtone par l'esthétique indigéniste de Méndez permet de colmater la faille consubstantielle à l'image de l'origine mexicaine, par une commémoration de la race qui est en l'occurrence un autre mot pour désigner les morts ou la communauté anonyme des victimes de l'Histoire. Il s'agit là d'un premier cas de figure de la fonction du mythe dans la littérature issue des contextes minoritaires. Reste à voir, maintenant, sous quelle forme l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu présente également une solution narrative à la violence de la dislocation qui relève toutefois d'une tout autre problématique culturelle.

#### FRONTIÈRE INTÉRIEURE ET VIOLENCE FONDATRICE

*Don Quichotte de la démanche* est un roman qui fait partie de « La Vraie Saga des Beauchemin », dont la publication commence en 1969 pour se poursuivre jusqu'en 2011, avec la parution d'*Antiterre*. L'action de la saga débute par le récit de ce qui est appelé la « grande mouvance » dans *Race de monde*, roman qui présente l'histoire des Beauchemin après leur migration en milieu urbain où la famille se disloque, le dernier chapitre mettant en scène l'affranchissement du fils, le jeune Abel, qui quitte les siens. Plus précisément, le passage s'effectue d'un monde rural au « Grand Morial » (appelé aussi « Morial Mort »), espace d'évolution des personnages qui en est un de détérioration où vivote une « maudite race de monde ». Comme l'a fait remarquer Pierre Michon, cette expression est empruntée

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

à Didace Beauchemin, personnage de Germaine Guèvremont dont le patronyme constitue un autre lien avec l'œuvre de Beaulieu. L'expression est en réalité un juron utilisé par Didace pour « conjurer, conspuer l'engeance des impuissants » (Michon, 1983 : 21) qu'incarne son fils Amable, lequel le prive de descendance. Ainsi la « maudite race de monde » désigne-t-elle le fils en qui Didace voit la race s'éteindre. De façon plus générale, elle constitue le chant du cygne d'un ordre ancestral dont les racines plongent dans l'arrière-pays, lequel est représenté dans le roman régionaliste comme un espace d'authenticité dépositaire de l'idéal de la race, historiquement véhiculé par le discours traditionnaliste canadien-français<sup>17</sup>. À travers son personnage, Guèvremont met en scène le vécu conflictuel de la fin d'un monde ou de la fidélité au passé de la race, qui n'est pas sans trouver des résonances dans l'œuvre de Beaulieu. L'intertextualité n'est donc pas que ludique, car elle oriente la lecture sur les contenus symboliques du roman et, plus particulièrement, sur la quête qui est par ailleurs commune aux héros de Beaulieu, selon Jacques Pelletier, celle d'une « communauté impossible, puisqu'appartenant à un monde révolu » (1977 : 208).

Dans *Don Quichotte de la démanche*, ce conflit entre l'ancien et le nouveau se déploie essentiellement au cœur d'une conscience narrative qui se présente comme une zone frontalière où est mise en jeu l'intégrité de l'identité,

---

17. Qu'il suffise ici de mentionner l'héritage d'un Lionel Groulx qui, dans la suite de l'abbé Casgrain, confère un rôle messianique à la « race », qu'il instaure comme référence culturelle première. Ainsi, les « Français du Québec ont charge d'âmes » sur le nouveau continent, comme en témoigne également le titre de son roman, *L'appel de la race* (1922). Voir Groulx (1978 : 22) et Casgrain (1979 : 305-310).

de même que celle de la totalité de l'œuvre constamment ramenée au seuil de sa propre désintégration. C'est au sein de cette frontière psychologique que la perte de sens rime avec démence, et que la création se présente, dans sa négativité, comme un corrélat de la folie, de la «démanche» de l'écrivain, véritable héros donquichottesque en lutte contre les moulins à vent de sa propre invention. L'action se déroule presque exclusivement dans l'imaginaire du personnage de l'écrivain Abel Beauchemin, dont l'espace mental est partagé entre la réalité vécue et la fiction, lesquelles se contaminent d'ailleurs l'une l'autre. À l'image de l'ensemble de l'œuvre de Beaulieu, le texte prolifère de façon rhizomatique, suivant le passage indifférencié entre le rêve, les souvenirs, le délire éthylique et l'imagination romanesque. Dans *Don Quichotte de la démanche*, il se dégage d'ailleurs de la mise en abyme du roman un méta-discours sur la forme, alors qu'une analogie est faite entre les événements de la vie du héros et le roman que celui-ci est en train d'écrire :

[...] c'était un rêve qui s'était dédoublé en plusieurs autres, exactement comme cela était arrivé dans le cas du roman qu'il avait commencé et qui avait éclaté dans tant de directions qu'il devenait impossible de les contenir, sinon pour la forme, sinon pour garder bien au chaud en soi l'illusion qu'il était encore possible d'écrire (*DQD*: 28).

La structure qui en résulte produit un effet de dislocation qui est renforcé, sur le plan de l'énonciation, par une scission du sujet : l'écrivain Abel devenant parfois personnage dans le texte qu'il rédige sur la relation qu'il entretient avec les membres de sa famille ainsi qu'avec une dénommée

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

Judith, laquelle finit par le quitter pour le laisser en deuil de son amour. Aussi le « monde cauchemardesque » (*DQD* : 67) créé par Abel l'entraîne-t-il à s'exiler du réel, alors qu'il descend en lui-même jusqu'au seuil de l'inconscient, voyage immobile le conduisant au cœur même de ses obsessions.

Parmi celles-ci, je retiens plus particulièrement l'obsession de la dégradation de la « tribu », l'étiquette désignant ici la collectivité dont le clan familial constitue une métonymie. La tribu est le fait d'une généalogie d'ores et déjà disloquée, caractérisée par une profonde discontinuité entre deux mondes : celui des ancêtres, d'origine rurale, et celui de la famille transplantée en zone urbaine antérieurement décrite par Beaulieu, dans *Jos Connaissant* (1970), comme le « monde de la vie agonique » (Beaulieu, 1986 : 23). C'est ainsi qu'en examinant les photos de ses ancêtres, Abel conclut qu'il ne reste plus d'eux que des images (*DQD* : 51), c'est-à-dire un passé mort au présent, désormais inaccessible dans sa vérité. Il en est de même de la maison du grand-père Toine qui, dans le rêve d'Abel, apparaît montée « sur de grandes roues en bois » (*DQD* : 29), ne se laissant pas habiter dans sa mobilité. L'épigraphe du roman, une phrase attribuée à Malcolm Lowry, rend à cet égard bien compte de la position périphérique du patrimoine : « On dit que la terre tourne, alors j'attends que ma maison passe par ici. » C'est par ailleurs toute la question du legs qui est posée par Beaulieu, puisqu'à défaut de pouvoir s'approprier l'héritage auquel renvoie la maison, Abel en dramatise la perte, réitérée dans chaque présent de l'écriture.

Les maisons ont une valeur signifiante importante dans *Don Quichotte de la démanche*, à commencer par celle de

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

l'écrivain, atteint de la poliomyélite, qui est à son image, comme en témoigne Abel :

J'habite une maison infirme dont le pignon est aveugle.  
J'habite une maison dont le grand cèdre à côté du trottoir de ciment pue la mort. Ses branches plaquées de rouge. Desséché dans la force de son âge d'arbre. Père viendra-t-il pour m'aider à le couper comme autrefois à Saint-Jean-de-Dieu quand il avait craché sur sa hache et entaillé le bois mort? (*DQD*: 58)

L'appel au savoir du père, celui du temps d'avant la migration à Morial Mort, constitue en réalité une lamentation, ton qui traverse l'ensemble de *La Saga des Beauchemin* et qui est ici symptomatique du fils laissé à lui-même, la décomposition de l'arbre représentant celle de la généalogie familiale. Le bungalow d'Abel est d'ailleurs décrit comme un espace en ruine et offre également une métaphore de l'espace littéraire, seule véritable résidence de l'écrivain : « Regarde ta maison, Abel [...]. Tu la gruges, les cloisons éclatent, et ces lézardes sur les murs! On dirait que tu vis dans un mot obscène et triste » (*DQD*: 100). La maison, comme le langage, se fissure ; elle est le lieu même de la dislocation qui caractérise la tribu, s'opposant en cela à la maison des ancêtres qui, sur le plan de l'imaginaire, demeure un référent positivement connoté ; c'est ainsi qu'elle apparaît aux personnages d'Abel qui, tels des lilliputiens, s'immiscent dans son cerveau en entrant par sa bouche pour en explorer la mémoire pendant son sommeil. La maison des ancêtres revisitée par ceux-ci – dans un épisode où Jos, le frère d'Abel, s'approprie l'harmonica du grand-père pour en jouer – s'impose enfin comme une image de la nostalgie des origines :

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

Les notes qu'il se mit à cracher prirent forme humaine dans l'espace. Tous reconnurent les oncles et les tantes, les amis de la tribu, ses commerçants, ses prêtres, ses guerriers et jusqu'à ses fous qui les chapeautaient, authentiques paratonnerres protégeant la race de toute calamité. Les yeux se remplirent de larmes devant tant de puissance (*DQD*: 229).

À cette puissance de la tradition à laquelle aspire Jos pour, affirme-t-il, « continuer à vivre du milieu du nous-mêmes », s'oppose cependant le désenchantement d'Abel, dont la conscience est habitée par les morts.

L'identité d'Abel se définit en fonction de ce qui, en elle, répète la rupture avec la tradition : « Je suis tout à la fois mon père Charles, le grand-père Toine, le patriarche Thadée, les ancêtres Maxime et Moïse, et tant d'autres encore qui ne vivent que pour mourir au travers de moi » (*DQD*: 238). Ainsi le monde intérieur du héros forme bien cette zone frontalière où, par le rappel de la mort des siens, se trouve en quelque sorte ritualisée la déprise avec un passé qui conserve toutefois une emprise nostalgique. C'est également au sein de cette frontière intérieure qu'est suturée la ligne brisée entre la tradition représentée par les patriarches aux noms bibliques et la modernité vécue par Abel, dans la mesure où les morts contaminent les vivants, où la mort devient en réalité le legs de la tribu pour enfin former l'horizon du devenir.

Tout comme chez Méndez, la métaphore de la décomposition traduit ce trait morbide de l'identité inhérent aux Beauchemin, qui constituent, en fait, le microcosme de tout un peuple dépossédé de son passé, en deuil de lui-même : « Nous sommes douze, affirme Abel, et dans chacun des douze, il y a le même pourrissement. Pourquoi

faut-il que je sois le seul à m'en rendre compte?» (*DQD*: 236) Dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Beaulieu ira même jusqu'à définir les Québécois comme des «exilés de l'intérieur, [...] pourriss[ant] par en dedans sans même [...] [s']en rendre compte» (2010: 25-26). Or, dans *Don Quichotte de la démanche*, ce pourrissement, loin de mener à la fin de la vie, semble déterminer un état de conscience qui, paradoxalement, inscrit le sujet dans une durée, la mort étant en constant devenir: «Je pourris debout, dit encore Abel, et ce qu'il y a encore de lucidité en moi me prévient que je suis comme une machine monstrueuse, impossible à user puisque c'est de ce qui s'use en elle que lui vient sa puissance» (*DQD*: 238)<sup>18</sup>. La décomposition s'avère ainsi être le moteur de l'écriture, la condition même de son déploiement, qui en fait à la fois un thème et un principe structurant du récit. Il y aurait même lieu de parler d'une «rhétorique de la décomposition», selon Pierre Nepveu (1983: 38), qui a montré comment le roman de Beaulieu s'établit, se crée, sur une négativité inhérente au contexte québécois:

[...] le nihilisme québécois, au sein de l'écriture, se vit dans une violence radicale, à la limite du terrorisme. Violence qui est celle de la dégradation elle-même (du langage, de l'histoire, de l'être), violence du grotesque, violence du corps et de la matière impossibles à sublimer et à interpréter (1988: 139).

---

18. Dans *Bibi*, l'avant-dernier roman de «La Vraie Saga des Beauchemin», le principe de décomposition atteint la dimension même du langage, comme en témoigne l'écrivain Abel vieillissant: «[...] j'aime moins les mots qu'avant, chacun est comme une tombe où reposent mes amis que disait malcom lowry – odeurs de putréfaction des adjectifs et le verbe être comme un gros ver blanc escaladant le corps à la recherche des yeux» (Beaulieu, 2009:15).

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

La violence fondatrice de l'identité est donc liée à cette écriture qui, décomposition oblige, se fonde sur sa propre impossibilité, ce qui donne d'ailleurs lieu aux nombreux commentaires sur l'échec de l'entreprise romanesque dans *Don Quichotte de la démanche*<sup>19</sup>. Aussi résulte-t-elle de la distance instaurée par le regard que l'écrivain porte sur lui-même et sur la société à laquelle il appartient, car ce faisant, il se détache de lui-même et des siens.

Essentiellement, la violence fondatrice réside toutefois dans l'exil du passé et de l'Histoire ; de ce fait, elle est à l'origine de l'impossible deuil de soi sur lequel repose, en bout de compte, l'acte de création. Or elle trouve une manifestation plus concrète dans la rupture effectuée avec le milieu familial, ce qui apparaît, chez Beaulieu, comme une trahison à l'égard du passé, dont l'écrivain assume toutefois la faute. Comme l'a fait remarquer Anne Élane Cliche, « le sujet de l'écriture [...] ne peut pas écrire sans accomplir le sacrifice de sa "race". En fait, il serait plus juste de dire qu'Abel ne peut pas ne pas écrire et ce, sans jamais achever un sacrifice dont pourtant il porte tout le poids de souffrance [...] » (1995 : 41). La faute trouve plus précisément une image dans la « maison vide » du père, qui

---

19. L'entreprise de l'écrivain est dès l'incipit comparée à celle d'une « fourmi absurde se frappant obstinément la tête contre la vitre de la fenêtre, dans une entreprise désespérée tout autant qu'insensée », tandis que le paysage de la réalité extérieure est décrit comme un « champ d'angoisse parfaitement circulaire », au « centre duquel, comme quelque bête suante et jurant, lui, Abel Beauchemin venait de comprendre que jamais plus il ne pourrait écrire de romans » (*DQD* : 13). Aussi, les liens entre la folie et l'écriture sont-ils explicites, cette dernière « n'entretenant que la folie en [lui] » et décrite comme « cassée, boiteuse, claudicante, panier de crabes de [s]es intentions, sac à malices *périmé dont il n'y a plus rien à espérer* » (*DQD* : 97 ; je souligne).

est délaissé par les siens. Au sujet de sa sœur Gabriella, Abel affirme qu'elle « a renié le clan, comme [eux] tous d'ailleurs, mécréants enfants qui [ont] abandonné [leur] Père au sort de sa mort lente » (*DQD*: 164). L'agonie du père est attribuée à l'infidélité de sa descendance, Abel se consacrant dès lors à « expirer [la] faute collective » à travers « tous les gens malheureux de [s]a maison », dont il fait d'ailleurs les personnages de son œuvre, de manière à prendre « solitairement sur ses épaules [leur] destin à tous » (*DQD*: 236)<sup>20</sup>. La violence fondatrice de la dislocation est donc, comme chez Méndez, inhérente à la collectivité, dont tient toutefois lieu, dans ce cas-ci, l'institution familiale. De cette faute originelle, Abel Beauchemin se fait la victime expiatoire, tout en nourrissant à la fois un fantasme de rupture à l'égard de l'héritage canadien-français dont la famille est le réceptacle.

En effet, l'action décrite par Abel – s'il en est une – concerne avant toute chose la fin du couple qu'il forme avec sa compagne Judith. Alors que celle-ci est enceinte, la mise à mort de la famille s'impose comme fantasme : il

---

20. Dans *Les grands-pères*, Beaulieu décrit essentiellement la rupture réalisée par la génération des années 1960 avec la tradition canadienne-française. La coupure avec « le monde connu » qu'est celui de l'arrière-pays est racontée à travers la solitude et l'agonie d'un vieillard qui incarne en fait la mort de la tribu, ses enfants étant tous morts ou appartenant désormais au « monde inconnu » du milieu urbain. Le constat est implacable : « Rien ne pouvait plus avoir de suite, rien ne pouvait être dit qui ramènerait pour eux l'ancien monde, rien ne devait être tenté pour revenir aux origines [...] » (Beaulieu, 1986 : 98). Le passage dans le Grand Morial est pour sa part traduit, dans *Race de monde*, comme une perte identitaire : « Nous n'étions plus les mêmes, il y avait eu des mutations à l'intérieur de notre famille, qui faisaient que brusquement on se voyait méconnaissables. Nous ne savions plus qui nous étions » (Beaulieu, 1969 : 79).

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

se voit « bouclé dans [un] cercueil, en compagnie de Judith et du bébé » (*DQD*: 167). Abel imagine d'ailleurs à maintes reprises l'avortement de l'enfant dans des scènes d'une violence que la critique n'a pas manqué de relever, et dont l'ensemble peut être considéré comme une métaphore du désastre de la création, l'enfant à naître étant toujours déjà sacrifié selon Cliche (1995: 38)<sup>21</sup>. Cela dit, si l'image du tombeau de la famille peut être considérée comme une épiphanie du devenir collectif, elle n'en demeure pas moins porteuse de la violence première que représente la rupture avec les assises de la société traditionnelle. En effet, c'est en fonction de cette rupture que s'élabore l'écriture à la suite de la Révolution tranquille, la famille étant constitutive du passé national dont la modernité veut faire table rase<sup>22</sup>. « Le Canada français, écrivait Hubert Aquin

---

21. Voici un exemple de la représentation de la violence qui se déploie sur le plan onirique et que l'on peut par conséquent associer à un fantasme : « Allongé à côté de toi, dit Abel à l'adresse de Judith, je rêvais mal l'autre jour, je regardais ton ventre bientôt déformé et je sais que si tout a été mal entre nous deux, c'est de ma faute, c'est à cause de ce que j'ai pensé à ton sujet et au sujet de l'enfant. Je te voyais, te délivrant de lui. Petite tête sanguinolente apparaissant entre tes cuisses alors que tu hurles et mords ma main, et... On non ! Quelle formidable faute ai-je commise ? Dis-moi Judith que ce n'est pas vrai que j'ai pris l'enfant par ses petites jambes et que je l'ai tué en lui frappant la tête sur la commode ! » (*DQD*: 98)

22. Le couple accompli dans l'enfantement est bien sûr cette cellule de la famille qui, on s'en souviendra ici, fut la condition de fondation de la société canadienne-française au service de l'utopie de la colonisation au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle. Fernand Dumont a d'ailleurs démontré que la « famille-nation », se définissant culturellement en fonction de l'héritage français, a permis une prise de conscience identitaire par la négative en Amérique du Nord, dans la mesure où elle a contribué à l'expression de la différence d'avec la majorité anglo-saxonne. Dès la Nouvelle-France, écrit Dumont, « [t]out concourt à faire du réseau familial l'assise du milieu rural et, pour longtemps, celle de la société à

dans *Liberté*, n'est ni une race, ni une famille, mais un peuple divisé, sans doute parce qu'il devient adulte » (Aquin, 1995 : 500). Comme les pages qui précèdent visaient à l'illustrer, c'est justement l'introduction de cette faille au sein de la communauté d'appartenance que Beaulieu explore par sa figuration romanesque, ce qu'il rend par ailleurs explicite dans un passage où il évoque Saint-Jean-de-Dieu, le village de l'origine perdue :

Écrire, ce n'était que rouvrir une blessure, celle qu'il s'était faite jadis quand on habitait Saint-Jean-de-Dieu. (L'espace, n'était-ce finalement que la projection subtile de soi-même dans un paysage dont on tentait par ailleurs et désespérément de se déprendre?) (*DQD* : 22).

Se déprendre de soi comme on meurt à son origine, tel est le mouvement par lequel s'établit la distance critique qui fait du sujet de la modernité un être frontalier dont l'identité se construit sur la base d'une prise en charge de l'horizon de décomposition ouvert par la déterritorialisation.

---

venir» (1993 : 72). À la suite de la conquête anglaise, la famille est récupérée par la voix de l'idéologie religieuse pour «refonder la nation dans une croisade de reconquête» (1993 : 264). Cette dernière fut double : démographique (par la «revanche des berceaux») et territoriale (par le peuplement du Nord). Selon les propos de Mgr Laflèche publiés en 1866 et cités par Dumont, «[l]a famille [...] n'est que la nation en petit ; et la nation, c'est la famille en grand» (1993 : 227-228). La famille canadienne-française, grâce à sa cohésion, est ainsi le personnage central de ce que Dumont appelle un «aménagement de la survivance», qui permet de contrer l'assimilation. C'est donc en fonction de cet aménagement que s'est construite une référence collective garante d'une continuité dans la mémoire ; voir à ce sujet Dumont (1993 : 191). Ainsi en témoigne par ailleurs l'imaginaire littéraire du xx<sup>e</sup> siècle québécois, par la réplique d'un personnage ferronien dans *Cotnoir* : «[...] il n'y a pas de professions de confréries, de peuples dans notre pays ; il n'y a qu'une nation : c'est la famille!» (Ferron, 1974 : 17)

LE GRAND CEUVRE, CORPS FICTIF DE LA NATION

Deux attitudes illustrent le rapport à la mémoire, qui est posé comme problème chez Beaulieu au sein d'un conflit entre l'ancien et le nouveau. Elles sont personnifiées par Abel et son frère Jos, dont les voix incarnent des discours offrant des solutions fort différentes quant à la déterritorialisation pour ainsi dire inhérente à un peuple sans pays. Chef d'une organisation qui projette la naissance de la nation des « Porteurs d'eau », Jos propose une reterritorialisation de la collectivité par l'expression d'une volonté politique permettant la création d'un nouvel ordre qu'il souhaite voir naître sur les ruines de l'ancien :

Le credo est clair : le Québec constitue le dépotoir de l'humanité, un formidable bouillon de culture, la matrice d'une nouvelle civilisation. Le premier but des Porteurs d'Eau est avant tout celui d'être les chevaliers de l'Apocalypse, les anges trompetant le jugement dernier du vieux monde. Parallèlement à cette première fonction, il en est une autre : l'Apocalypse venue, des hommes doivent sortir de la ténèbre pour fonder l'ordre définitif du monde québécois transmuté (*DQD* : 154-155).

Par son ton prophétique, Jos reproduit un schéma biblique qui fait coïncider l'avènement de la nation avec la fin de l'Histoire. Selon le point de vue messianique qui sous-tend son discours, seule la réactualisation du temps mythique de l'origine est susceptible de redonner sens à la collectivité :

Voyez nos patriarches qui ne furent jamais questionnés par nous. Exigeons [d'eux] cette vérité qui leur vient de plus loin que de leur enfance. Et l'ayant obtenue,

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

fondons-la dans le creuset de notre alchimie nouvelle  
(*DQD*: 229).

L'entreprise politique repose donc sur l'appropriation d'une tradition qui demeure toutefois lettre morte, car elle ne donne lieu à aucun autre récit qui, comme c'est le cas chez Méndez, permettrait de suturer la faille au sein de la mémoire par une fiction rénovatrice de l'identité collective. Dans le discours de Jos (par ailleurs rêvé par Abel), le temps des patriarches n'a d'existence que dans l'ordre du fantasme ; tel que pourra le penser le lecteur, son caractère anhistorique ne peut mener qu'à une folklorisation de l'identité qui serait ainsi conçue *in illo tempore*. Dans l'économie romanesque, le traditionalisme incarné par le personnage de Jos a cependant pour fonction de servir de repoussoir à l'autre solution que représente l'entreprise artistique de son frère Abel.

Au projet politique Beaulieu oppose en fait le terreau de la culture comme espace de construction de l'identité. S'il est un récit intégrateur, c'est celui qui s'élabore dans le « Grand Œuvre » auquel se consacre Abel par l'écriture. Cet œuvre est toutefois « toujours impossible », comme s'il lui fallait « sans cesse mettre dans sa face de nouveaux masques, aussi insatisfaisants que ceux déjà utilisés et ne disant que l'extrême indigence dans laquelle il fallait bien se débattre » (*DQD*: 158). Le Grand Œuvre est bien sûr une mise en abyme du projet même de Beaulieu, qui se déploie, de livre en livre, en donnant un corps fictif à la collectivité<sup>23</sup>. C'est pourquoi il est permis de l'interpréter comme un mythe, compte tenu du fait qu'il présente une

---

23. Voir, au sujet des significations du Grand Œuvre, l'article de Stéphane Inkel (2005).

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

totalité instauratrice de sens, le récit des récits de la nation fantasmée dont l'impossibilité est, en contrepartie, métaphorisée par la décomposition de la tribu. En tant qu'absolu de l'imagination créatrice, l'œuvre toujours en train de se faire permet ainsi au sujet écrivain de s'inscrire dans un temps historique pour pallier l'absence de cette Histoire qui le doterait d'un passé. C'est d'ailleurs dans cet esprit qu'Abel résumera l'essentiel de son entreprise dans ses mémoires, lui qui veut « créer en dépit de tout ce qui manque, créer justement parce que tout manque » (*DQD*: 113-114). On retrouve donc là un second cas de figure de la fonction du mythe dans la littérature issue des contextes minoritaires, dans la mesure où le Grand Œuvre permet de reterritorialiser l'identité de l'écrivain dans et par le langage.

Dans *Don Quichotte de la démanche*, le récit qui préside à la recréation de la communauté est celui d'une œuvre toujours à venir, à jamais inachevée, l'écrivain étant condamné à approfondir la distance qui le sépare de lui-même par la multiplication des récits. C'est dès lors l'écriture elle-même qui est posée comme problème : « Il n'y avait pas de solution à l'écriture sinon celle de continuer et de continuer à noircir des pages, question de noyer le poisson en soi » (*DQD*: 21). La référence au Quichotte qui donne son titre au roman est à cet égard significative. Indicatrice d'une toute première modernité littéraire qui explore les frontières de la fiction, elle évoque aussi, et surtout, la folie liée à l'impossible quête du héros de Cervantes, dont l'aventure se termine par l'éveil de la conscience au leurre de la littérature<sup>24</sup>. Ainsi, dans la

---

24. Au sujet de cette intertextualité, voir Lamontagne (1993).

banlieue américaine de Terrebonne, Don Quichotte subit un rabaissement grotesque qui fait de lui un « Don Jigote » (*DQD*: 250) dont l'entreprise repose sur le mensonge constamment dévoilé de la fiction de la tribu :

[...] dans l'au-delà de l'écriture, il y avait cette vérité que commençait à comprendre Abel et qui semblait perceptible seulement dans le silence de la mort. Voilà pourquoi il avait commencé à mourir. Les mots n'étaient là que pour le tromper, les mots mentaient. Un million de mots déjà et qu'avait-il appris en les écrivant? Qu'ils étaient des à peu près (ces fœtus conservés dans des bocaux de verre remplis de formol), qu'on ne pouvait leur faire confiance, pas plus qu'à soi, et que plus on en imaginait plus l'effroi grandissait en soi (*DQD*: 28).

On s'en souviendra, la folie du Quichotte vient de sa lecture de romans, qui lui offre un miroir déformant de la réalité sur laquelle il projette une compréhension du monde basée sur le code ancien de la chevalerie. Pour sa part, la folie d'Abel a trait à l'écriture qui fait du monde – du pays de Québec et de sa collectivité – une fiction.

#### LES MYTHES EN RELATION

Dans *L'énigme du retour*, Dany Laferrière rend un bel hommage à Beaulieu en faisant allusion à ce « barbu plein de fureurs et de douceurs », « le seul, aujourd'hui, qui sache danser avec les fantômes, les fous et les morts » (2009 : 17). Or le projet du Grand Œuvre relève toutefois du paradoxe : en faisant des membres de la tribu des êtres de papier pour redonner un corps à celle-ci, l'écrivain ne contribue-t-il pas plutôt à leur construire une sépulture? Comme le reproche Jos à Abel, la nature de son entreprise

## *Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

ne produit-elle pas «que des morts, mémorables sans doute, mais seulement des morts» (*DQD*: 229)? Par ce constat, Beaulieu dramatise le mouvement même de la culture qui recrée les lieux de la mémoire collective de manière à offrir une solution narrative au deuil de l'origine. Entre la nostalgie qui caractérise le rapport au passé et l'utopie de la nation qui est au cœur même de l'entreprise d'écriture de Beaulieu, le mythe du Grand Œuvre permet, effectivement, de «danser avec les morts». L'expression de Laferrière m'apparaît en l'occurrence une autre façon de formuler la quête historique qui sous-tend, dans le développement des littératures des années 1970, le vécu de la modernité dans les contextes minoritaires, alors que le devenir de la collectivité repose sur le sacrifice d'une part de soi.

René Girard l'énonce bien, «c'est [...] comme tombeau que s'élabore la culture» (1978: 117). Cependant, tant chez Beaulieu que chez Méndez, le tombeau demeure ouvert, car l'origine dont le sujet est en déprise fait retour dans le présent pour formuler une exigence de sens. Comme j'ai voulu le mettre en évidence, le rôle de la fiction est à cet égard fondamental sur le plan de la construction des identités nationales qui procèdent d'un manque constamment renouvelé sur l'horizon frontalier de l'expérience, échappant en cela non seulement à toute définition essentialisée mais aussi aux lieux communs du discours qui en font des remparts contre la liberté de la mémoire inventive.

Au désenchantement du monde qui s'exprime toutefois différemment à travers les personnages des écrivains chicano et québécois, la fiction oppose un récit qui confère à la collectivité d'appartenance une légitimité symbolique dont l'ancrage, autochtone et territorial chez

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

Méndez, s'effectue toutefois sur le terreau de l'imaginaire chez Beaulieu. Le mythe d'Aztlán tout comme celui du Grand Œuvre présentent tous deux une solution narrative au conflit représenté entre l'ancien et le nouveau, qui se trouve sinon résolu, du moins dépassé par l'invention d'un récit intégrateur. Ce tiers terme, qui revêt par conséquent une fonction dialectique, offre en fait une synthèse des oppositions qui ont été jusqu'ici dégagées de la lecture des œuvres. En effet, la narration multiplie sur plusieurs plans les espaces frontaliers où se forment les couples antagoniques de la tradition et de la modernité, de la vie et de la mort, de la mémoire et de l'oubli de soi, de la désillusion dans la conscience de l'aliénation et de la vision prophétique d'un futur salvateur, ainsi que, sur le plan générique, du lyrisme et du réalisme. Dans le contexte de décomposition de l'identité qui est décrit par Beaulieu et Méndez, le mythe restaure une totalité interprétative de l'Histoire qui permet de refonder la collectivité par delà ses contradictions, que ce soit par la création d'un temps cyclique dans *Peregrinos de Aztlán* ou par sa projection dans le temps toujours différé de sa mise en forme scripturaire dans *Don Quichotte de la démanche*.

Dans les deux cas, cependant, le mythe contribue à la production de la localité qui s'effectue en réalité dans le présent de chaque lecture. Construire des comparables consiste en l'occurrence à mettre en relation les mythes générés par la création romanesque comme réponse à une dislocation qui relève de problématiques spécifiques à chaque contexte culturel. Ainsi, tout en reliant les littératures de la mosaïque culturelle de l'Amérique du Nord, l'interprétation des œuvres qui s'appuie sur une approche transcoloniale permettra d'en relater l'irréductible diversité.

*Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

BIBLIOGRAPHIE

- AÍNSA, Fernando (1994), «The antinomies of Latin American discourses of identity and their fictional representation», traduit par Amaryll Chanady, dans Amaryll CHANADY (dir.), *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, p. 1-25.
- ANZALDÚA, Gloria ([1987] 2007), *Boderlands/La frontera. The New Mestiza Writes*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- APPADURAI, Arjun ([1996] 2005), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- AQUIN, Hubert (1995), «Préambules», *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 500.
- AZUELA, Mariano ([1958] 1960), *Los de abajo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1969] 2000), *Race de monde*, Montréal, TYPO.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1970] 1986), *Jos Connaissant*, Montréal, Alain Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Les Éditions de l'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1979] 1986), *Les grands-pères*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([2006] 2010), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Montréal, Boréal.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BHABHA, Homi K. ([1994] 2007), *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot & Rivages.

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

- CARPENTIER, Alejo ([1948] 1993), *El reino de este mundo*, Santiago de Chile, Andres Bello.
- CASGRAIN, Henri-Raymond (1979), «Le mouvement littéraire au Canada», dans Gilles Marcotte, *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 3, Montréal, La Presse, p. 305-310.
- CLICHE, Anne Éline (1995), «Le plaisir de Sarah ou cette mort qui me vient de l'autre», *Études littéraires*, vol. 28, n° 1, p. 37-46.
- DÉTIENNE, Marcel (2000), *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil.
- DUMONT, Fernand (1993), *La genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal.
- FERRON, Jacques ([1970] 1974), *Cotnoir*, Montréal, Éditions du Jour.
- HALL, Stuart (2008), *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime Cervulle, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam.
- GIRARD, René (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- GIRARD, René (1978), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Paris, Gallimard.
- GRANDJEAT, Yves-Charles (1989), *Aztlán. Terre volée, terre promise. Les pérégrinations du peuple chicano*, Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- GROULX, Lionel (1978), *Notre maître le passé*, t. I, Ottawa, Stanké. (Coll. « 10/10 ».)
- INKEL, Stéphane (2005), «Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et images*, vol. XXX, n° 2, p. 107-123.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin.

*Le mythe comme modalité de reterritorialisation*

- LAFERRIÈRE, Dany (2009), *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal.
- LAMBTON DURHAM, John George ([1839] 1990), *Le Rapport Durban*, Montréal, L'Hexagone.
- LAMONTAGNE, André (1993), «Entre récit de la fondation et le récit de l'autre : intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*», *Tangence*, n° 41, p. 32-42.
- LEAL, Luis (1994), «Mito y realidad social en *Peregrinos de Aztlán*», *Bilingual Review/La Revista Bilingue*, vol. 19, n° 3, p. 38-45.
- LIONNET, Françoise (2002), «Transcolonialismes : échos et dissonances de Jane Austen à Marie-Thérèse Humbert et d'Emily Brontë à Maryse Condé», dans Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec et Francfort, Nota bene et IKO-Verlag, p. 227-243.
- LIONNET, Françoise et Shu-mei SHIH (2005), «Introduction» dans Françoise LIONNET et Shu-mei SHIH (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham et Londres, Duke University Press, p. 1-21.
- LOMELÍ, FRANCISCO A. (1986), «En torno a la literatura de la frontera : ¿convergencia o divergencia?», *Plural*, n° 179, p. 24-32.
- LOMELÍ, FRANCISCO A. (1994), «*Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez : testimonio de desesperanza(dos)», *Bilingual Review/La Revista Bilingue*, vol. 19, n° 3, p. 46-56.
- MARTÍN-RODRÍGUEZ, Manuel M. (1994), «En la frontera del lenguaje : escritores y lectores en *Peregrinos de Aztlán*», *Bilingual Review/La Revista Bilingue*, vol. 19, n° 3, p. 57-70.
- MÉNDEZ, Miguel ([1974] 1991), *Peregrinos de Aztlán*, Bilingual Press, Tempe, Arizona.
- MERRIEN, Nathalie (2009), *De Kipling à Rushdie. Le postcolonialisme en question*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

- MICHON, Jacques (1983), «Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 17-26.
- NEPVEU, Pierre (1983), «Abel, Steven et la souveraine poésie», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 27-40.
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- OLLIVIER, Émile (2004), *La brûlerie*, Montréal, Boréal.
- PARÉ, François (2003), *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir.
- PELLETIER, Jacques (1977), «Une exploration de l'enfer québécois», *Voix et images*, vol. III, n° 2, p. 201-229.
- PÉREZ-TORRES, Rafael (2005), «Alternate geographies and the melancholy of mestisaje», dans Françoise LIONNET et Shu-mei SHIH (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham et Londres, Duke University Press, p. 317-337.
- PLOURDE, Danny (2009), *cellule esperanza (n'existe pas sans nous)*, Montréal, L'Hexagone.
- RULFO, Juan ([1955] 1995), *Padro Paramo*, Paris, Gallimard. (Coll. «L'imaginaire».)
- TREMBLAY, Emmanuelle (2005), «De l'impossible pénétration au fantasme de la reconquête. Les métaphores de l'altérité nord-sud dans la fiction mexicaine», dans Jean-François CÔTÉ et Emmanuelle TREMBLAY (dir.), *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 45-72.

# VICTOR-LÉVY BEAULIEU ET ERNESTO SÁBATO : AUTEURS DU QUICHOTTE

Karine Rosso

Université du Québec à Montréal

*L'ange des ténèbres* d'Ernesto Sábato et *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu ont en commun de mettre en scène une quête d'absolu du héros-auteur qui ne cesse de questionner le statut et la fonction de la littérature dans une société dominée par la bourgeoisie et l'individualisme. Écrits l'un et l'autre à la même époque, aux extrémités nord et sud du continent américain, ces deux romans ont recours à une hyperbole de l'auteur à travers le récit pour personnifier le travail créateur qui, dans les deux cas, est nourri d'un nombre particulièrement important de références littéraires au sein de la fiction. Dans *Don Quichotte de la démanche*, par exemple, outre le dialogue avec les œuvres de Miguel de Cervantès et de James Joyce, on note des références faites à Gaston Miron, Jacques Ferron, Réjean Ducharme, Malcolm Lowry, William Faulkner, Herman Melville, Gustave Flaubert, William Burroughs, Hermann Broch, Virgile, Homère, Saint-Thomas-d'Aquin, ainsi qu'à la Bible et à plusieurs autres.

Le roman de *Sábato* est lui aussi traversé par des dizaines d'œuvres romanesques, poétiques et critiques qui, de Franz Kafka à Jean-Paul Sartre, de Léon Tolstoï à John Milton, incluent une grande partie des canons de la littérature occidentale. Étant donné la quantité imposante de textes et d'écrivains convoqués dans ces deux romans, il n'est pas étonnant de voir apparaître un certain nombre de références partagées par les deux récits (Jorge Luis Borges, Cervantès, Joyce, Flaubert, pour ne nommer que ceux-là). Or la présence de ces références communes, qui occupent différentes fonctions dans chacun des romans, constitue une véritable porte d'entrée pour étudier les stratégies d'appropriation, de détournement ou de transformation dont elles font l'objet dans chacune des fictions. En effet, l'analyse comparée des réseaux intertextuels partagés par ces deux œuvres permet non seulement d'établir des rapprochements idéologiques et esthétiques dans le dialogue intertextuel de ces romans, mais aussi, et surtout, d'étudier la façon dont ils s'intègrent dans les stratégies narratives et discursives de ces récits<sup>1</sup>.

Dans le cadre de cet article, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'utilisation que font les deux romans du *Quichotte* de Cervantès et d'une certaine esthétique borgésienne. À l'aide de la taxinomie de Gérard Genette, il nous sera possible d'analyser la fonction des emprunts, des rejets ou des résistances face à ces textes. Les outils développés par l'analyse intertextuelle nous

---

1. Plusieurs auteurs ont étudié les réseaux intertextuels dans ces deux romans. Dans le cas de Beaulieu, André Lamontagne (1993) et Jacques Pelletier (1993) ont particulièrement travaillé cette question. Dans le cas de *Sábato*, il faut se référer aux travaux de Graciela Maturó et ses collègues (1985) et de Pablo Sánchez López (2003).

permettront également d'observer si ces références littéraires font appel à la satire, au plagiat ou à l'ironie. Le but ne sera donc pas tant de connaître l'influence de ces œuvres inscrites parallèlement dans les deux fictions, mais bien de comprendre quels rôles elles occupent dans les romans, de façon à observer comment leur appropriation participe d'une construction identitaire qui, tout en cherchant à être proprement américaine, présente plusieurs signes distinctifs. Car s'il est vrai que les références à Cervantès et celles, dans une moindre mesure, faites à l'œuvre de Borges, traversent à la fois le roman de Beaulieu et celui de Sábato, force est de constater que leur usage particulier est ancré dans des champs littéraires distincts qui ne semblent répondre ni aux mêmes objectifs ni aux mêmes critères idéologiques ou esthétiques. Le dialogue qu'entretiennent les références littéraires communes avec un certain nombre de discours et d'intertextes exclusifs à chacun des romans en témoigne. Loin de fixer les significations de *L'ange des ténèbres* et de *Don Quichotte de la démanche*, ces références communes semblent donc plutôt définies et délimitées par l'utilisation qu'en font chacun des romans.

#### L'INCONTOURNABLE CERVANTÈS

Parmi tous les intertextes partagés par les deux romans, celui qui renvoie à *Don Quichotte de la manche*, de Miguel de Cervantès, est sans doute le plus manifeste et le plus récurrent. Dans *L'ange des ténèbres*, le Quichotte est invoqué au moins à quatre reprises pour justifier la position littéraire du personnage écrivain et, alors que ce dernier subit une crise de goutte qui le force à interrompre l'écriture de son roman, il « en profite pour lire une fois pour toutes » (Sábato, 1996 : 137) les aventures complètes

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

de *l'ingénieur Hidalgo*. Dans *Don Quichotte de la démanche*, outre le fait que le paratexte renvoie directement au titre de Cervantès, ajoutons que le personnage de Don Quichotte est nommé plusieurs fois dans le récit et qu'il intervient à la fin du roman sous les traits de Jos, le fils aîné de la famille Beauchemin et le chef de la secte des porteurs d'eau, pour effectuer un bilan de la société et de la littérature québécoises :

Un homme comme moi est de trop. Il n'y a plus guère de moulins à vent. Ce qui n'explique pas comment il se fait que je sois venu dans ce pays sans peuple dont le passé n'est qu'une longue et vaine jérémiade, dont la littérature n'est qu'une inqualifiable niaiserie, avec un diable boiteux, inefficace et bavard, et des armées d'hydrocéphales pour fidèles (Beaulieu, 2001c : 327-328).

Avant de s'attarder davantage sur les occurrences précises du texte de Cervantès à l'intérieur des deux romans, notons que dans les deux cas, le rabaissement grotesque et ce que Genette nomme la parodie, c'est-à-dire un détournement ludique et sémantique, entrent en jeu : Sábato associe railleusement la crise de goutte à l'obligation de terminer « une fois pour toutes » le roman de Cervantès et Beaulieu se sert de l'ironie pour travestir le titre et transposer certains personnages du grand roman espagnol. Or, comme le soutient André Lamontagne, cette désacralisation d'un des plus grands canons de la littérature occidentale est contrebalancée, chez Beaulieu, par la recherche d'un modèle d'autorité (1993 : 35). Bien qu'elle soit malmenée par des bouffonneries ludiques et satiriques qui transforment Don Quichotte en un « Don Jigote », par exemple, l'autorité de Cervantès est préservée puisque c'est elle qui sert de référence à la critique de la société québécoise.

De la même façon, « l'obligation » pour le personnage de Sábato de terminer le roman de Cervantès semble correspondre à cette idée selon laquelle certains textes littéraires font autorité et qu'il peut être bien vu de « s'asseoir un beau jour et de les lire "une fois pour toutes" de la première à la dernière page<sup>2</sup> » (Vasquez-Bigi, 1979 : 56).

Si on tient compte du fait que *Don Quichotte de la Manche* constitue, selon Michel Foucault, « la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes » (1966 : 62), il apparaît normal, pour ne pas dire convenu, que ces romans s'y réfèrent en préservant une partie de sa valeur consacrée. Il est même permis d'interpréter la forte présence intertextuelle du texte de Cervantès dans l'un et l'autre des romans comme une volonté de la part de Sábato et de Beaulieu de s'inscrire dans une histoire littéraire ou une tradition romanesque qui, pour plusieurs théoriciens, débute avec la publication du *Quichotte*. Selon Milan Kundera (1986 : 21-28), Cervantès serait même le fondateur des Temps Modernes, puisqu'il aurait été le premier à opposer la « sagesse de l'incertitude » aux vérités métaphysiques qui régissaient le monde ancien. Depuis, l'histoire du roman se composerait d'une succession de découvertes faites par les héritiers de cette vision interrogative, problématique, voire apocalyptique, de la réalité humaine. Bref, ce que Kundera nomme « l'esprit du roman » serait né de l'écroulement des certitudes du monde ancien et se serait nourri des doutes, des ombres et de l'ambiguïté d'un monde à naître.

---

2. Notre traduction de « sentarse "de una buena vez" a leer un gran clásico desde la primera página hasta la última ».

VISION APOCALYPTIQUE ET DONQUICHOTTISME  
LITTÉRAIRE

Plusieurs auteurs se sont déjà penchés sur la présence de la vision apocalyptique dans *Don Quichotte de la démanche* et dans *L'ange des ténèbres*. Geneviève Baril a étudié, dans le roman de Beaulieu, la façon dont la figure de l'écrivain correspond à celle « d'un messie, d'un supplicié et d'un chevalier de l'écriture apocalyptique » (2003 : 221), car non seulement le personnage écrivain souffre-t-il d'une hallucination dans laquelle il voit littéralement « les chevaux de l'apocalypse », mais aussi est-il habité, tout au long du roman, par un « imaginaire morbide de la fin qui prend forme de legs, de tradition, de mystère, de cauchemar, de cadavre et de sentence » (2003 : 222). Le trajet funèbre qui relie le monde littéraire à la mort commence d'ailleurs dès les premières lignes du roman, quand Abel comprend « au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherche ses mots » (Beaulieu, 2001c : 9), qu'il va mourir. La quête littéraire du « romancier fictif<sup>3</sup> », qui obéit à la nécessité de créer le mythe collectif de sa tribu, est donc d'emblée placée sous l'égide du sacrifice et de la mort. Plongé dans le labyrinthe de sa conscience où il entremêle ses rêves, ses lectures et les personnages de ses romans antérieurs, Abel se laisse mourir et la littérature devient, peu à peu, son principal mode d'appréhension du réel. Son frère Jos se transforme en Quichotte, son autre frère traduit Joyce, Judith est identifiée à Molly Bloom : sa folie de lecture ou sa pathologie littéraire (dont souffrent Don Quichotte et Emma Bovary) semblent le guider vers un

---

3. L'expression est d'André Belleau, voir *Le romancier fictif* (1999).

univers intertextuel où le flux entre le réel, le livre et le rêve est si fort «qu'il devient très difficile de séparer la référence textuelle de la référence au monde» (Rabau, 2002 : 32).

Dans *L'ange des ténèbres*, il existe une véritable «ascendance cervantine<sup>4</sup>» (Vasquez-Bigi, 1979 : 48) qui soutient la thématique apocalyptique du roman. Mis à part le titre qui renvoie directement à l'Apocalypse selon saint Jean<sup>5</sup>, on y retrouve un personnage qui, dès l'introduction, voit apparaître dans le ciel de Buenos Aires un immense dragon crachant du feu et annonçant la fin des temps. Dès lors, et comme Johanne Villeneuve le fait pour sa part remarquer :

Chaque chose, chaque être et chaque signe est dévoilé dans la perspective d'une fin du monde [...] le discours tenu par le personnage de *L'ange des ténèbres* s'inscrit dans une perspective finaliste de la narrativité : il soutient que la mort détermine le sens d'une vie, donnant prise à un récit de cette possible vie (2003 : 162 et 164).

À travers cette perspective de fin du monde, le rôle de l'écrivain est associé à celui d'un voyant, d'un fou ou d'un prophète qui rêve et délire au nom de la collectivité. Comme dans le texte de Beaulieu, l'écrivain est présenté comme un martyr supplicié, un être tourmenté par les démons, condamné à errer dans les souterrains de la réalité pour y rendre compte de l'obscurité du monde. Dans une partie du récit de Sábato où le personnage écrivain écrit

---

4. Notre traduction de «ascendencia cervantina».

5. En espagnol, la référence biblique y est encore plus explicite puisque le titre, *Abaddón el exterminador*, fait directement référence à l'Ange de l'Abîme qui, dans l'Apocalypse selon saint Jean, est nommé en hébreu Abaddón, qui veut dire l'Exterminateur.

une longue réflexion adressée à un jeune romancier<sup>6</sup>, celui-ci va même jusqu'à affirmer, à l'instar de Kundera, que l'histoire du roman est intimement liée à la modernité et donc, à la finalité des temps :

Il faudra rester ferme et te rappeler que ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne. Ainsi tu ne seras peut-être pas l'écrivain du moment, mais *tu seras un artiste de ton temps, de l'Apocalypse dont tu devras en quelque sorte témoigner pour sauver ton âme. Le roman se situe entre le commencement et la fin des temps modernes*, il se développe parallèlement à la profanation grandissante (profanation, quel mot significatif!) de l'être humain, parallèlement au processus effrayant de démythification du monde (Sábato, 1996 : 132 ; nous soulignons).

Si cet extrait accentue la corrélation manifeste entre le texte de Cervantès, premier témoin de la démythification du monde, et la façon dont Sábato définit le rôle du roman, il met également en évidence le dédoublement dont se sert l'auteur pour introduire sa propre réflexion sur la fonction de la littérature. Ce dédoublement est d'autant plus explicite que, dans ce passage, l'écrivain fictif s'appelle Ernesto Sabato (la seule différence avec le nom de l'auteur réside dans l'absence d'accent sur le premier *a* du nom de famille)<sup>7</sup>. Malgré quelques passages écrits au *je*, ce

---

6. Il s'agit ici d'une lettre réellement écrite par l'auteur Ernesto Sábato à un jeune écrivain anonyme qui lui demande conseil. Rappelant la *Lettre à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke, cette lettre a été extraite de *L'ange des ténèbres* pour être publiée séparément en 1978 par les éditions Losada ; voir Sábato (1978).

7. Cet accent sur le *a* n'est pas toujours ajouté au nom de famille et dépend des différentes éditions. Voir l'article de etcétera (2007),

romancier fictif ne constitue pas le narrateur du livre, mais bien un personnage écrivain de plus dans le roman (il y a aussi l'écrivain Bruno et le poète Marcelo). Cependant, ce personnage homonyme est d'une importance capitale puisque Sábato lui attribue ses anciens romans, comme *Le tunnel* ou *Alejandra*, et certains de ses essais, tels que *El escritor y sus fantasmas* et *Heterodoxia*, dont plusieurs propos qui en sont tirés sont présentés de façon à les allouer au personnage romancier<sup>8</sup>.

Dans *Don Quichotte de la démanche*, on assiste au même processus d'identification entre l'auteur et Abel Beauchemin, son personnage écrivain. En plus de faire concorder plusieurs données biographiques entre les deux (comme le village de l'enfance [Saint-Jean-de-Dieu] et l'itinéraire de vie [abandon des études faute d'argent, polio-myélite, métier d'éditeur]), l'auteur attribue au personnage ses anciens romans, tels que *Jos Connaissant*, *Race de monde* et *Mémoires d'outre-tonneau*. Certes, Abel Beauchemin ne porte pas le même nom que l'auteur (comme Sabato et Sábato), mais comme Beaulieu, il est écrivain et éditeur ; comme lui, il cherche à écrire une œuvre absolue, totale, qui serait capable de canaliser et d'exorciser sa société. « Le projet littéraire d'Abel Beauchemin<sup>9</sup> » et sa

---

« ¿Sábato o Sabato? », en ligne, <<http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=2073>>, consulté le 29 août 2011.

8. Ces intertextes ont été reconstitué par les études de Graciela Maturo et ses collègues (1985) et de Pablo Sánchez López (2003), qui se sont penchés sur la façon dont les passages essayistiques du roman reflétaient les positions réelles de Sábato telles qu'exprimées dans ses essais antérieurs. Alain Biage (1998) va même jusqu'à parler de « mixité générique » quand il analyse la façon dont *L'ange des ténèbres* reconduit les propos publiés dans les essais de l'auteur.

9. Voir l'article « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin » (Michon, 1983).

posture face à la fonction que devrait occuper l'écriture dans un « pays équivoque<sup>10</sup> » est tellement identique à celle de l'auteur que Jacques Pelletier parle d'Abel Beauchemin comme du « pseudonyme de Beaulieu » (1977a : 213).

Mais qui dit narrateur fictif, dédoublement d'auteur et métafiction renvoie aussi au roman de Cervantès où l'auteur se construit lui-même comme un personnage littéraire à l'intérieur de la fiction. En effet, la présence fictive de plusieurs narrateurs, l'autoreprésentation et l'inscription des romans antérieurs de l'auteur dans le récit peuvent être interprétés comme étant des éléments « empruntés » à l'écriture cervantine (Vasquez-Bigi, 1979 : 52). Les stratégies narratives de *L'ange des ténèbres* et de *Don Quichotte de la démanche*, qui multiplient et emboîtent les lieux d'où naît l'énonciation (un narrateur qui décrit un personnage écrivain, qui lui-même dépeint un poète ou un romancier qui écrit l'histoire qui est racontée), pourraient donc être considérées, avec la terminologie de Genette, comme une *forgerie*, c'est-à-dire une relation hypertextuelle basée sur l'imitation d'un style narratif dans un régime non pas satyrique ou ironique, mais sérieux. D'autant plus que, à l'instar du Quichotte, les éléments métafictionnels des romans étudiés semblent servir à inclure la philosophie et la critique littéraire à l'intérieur du roman, de façon à créer ce que Lucien Dällenbach (1977 : 222-223) nomme un « roman spéculaire », c'est-à-dire un roman où les miroirs condensent et entretiennent une réflexion passionnée sur la fonction de l'art, de la littérature et de l'écriture.

---

10. L'expression est de Beaulieu ; voir *L'écrivain et le pays équivoque : oratorio* (Beaulieu, 1998).

En fait, tout se passe comme si l'écriture du livre absolu ou de ce que Beaulieu aime appeler le « Grand Œuvre » passait nécessairement par une volonté d'exposer le processus d'écriture de façon à mettre à nu le manque et l'inaccomplissement inhérents à la condition de l'écrivain. Comme si la recherche du « roman total » devait suivre le chemin de ce que Marthe Robert nomme le « donquichotisme littéraire », pour tenter d'atteindre le « Livre, le livre abstrait, anonyme, éternel, symbole immémorial de l'écriture et de son mystère » (1967 : 11)<sup>11</sup>. Comme si, enfin, la quête de l'absolu littéraire devait nécessairement s'inscrire dans le sillon du grand roman de Cervantès.

#### CERVANTÈS REVISITÉ

Se concentrer sur la façon dont *Don Quichotte de la démanche* et *L'ange des ténèbres* utilisent certaines références communes, et plus particulièrement le Quichotte, ne signifie donc pas que l'on nie la possibilité d'étudier l'influence que peuvent exercer celles-ci sur les deux romans étudiés. Comme nous venons brièvement de le voir, « l'héritage décrié de Cervantès » (Kundera, 1986 : 16) peut servir de point de départ pour déterminer en quoi les romans de Beaulieu et de Sábato « empruntent » à l'écriture cervantine et suivent la trace laissée par le premier roman moderne. Toutefois, qui dit « sillon », « ascendance » et « éléments empruntés » à une histoire littéraire s'approche dangereusement de la critique des influences qui tend à remonter vers les « sources » d'un texte pour tenter de

---

11. Cette citation est aussi utilisée dans l'article de Pierre Nepveu « Abel, Steven et la souveraine poésie » (1983), où il est question de la quête d'Abel vers l'absolu littéraire.

l'expliquer. En effet, à trop vouloir inclure ces romans dans une tradition romanesque issue du Quichotte, on risque, sous les couverts de l'intertextualité, de s'enliser dans « une bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires » (Angenot, 1983 : 122).

Or ce n'est pas tant les innombrables dettes que Beau-lieu et Sábato ont contractées à l'égard des écrivains étrangers qui nous intéressent que les différents processus de transformation des textes. Observer les réseaux intertextuels partagés par les deux auteurs permet d'analyser comment ces derniers se sont approprié différemment le même texte ; le but visé n'est pas de voir de quelle façon le « texte source » influe sur les deux romans. Certes, le roman de Cervantès peut servir à effectuer des rapprochements esthétiques et idéologiques, notamment en ce qui a trait à la vision apocalyptique et totalisante de la littérature, mais il nous semble plus pertinent d'observer les différentes interprétations qui en sont proposées dans chacun des textes étudiés, et ce, à travers la façon dont les personnages écrivains dialoguent avec lui.

Il est intéressant de noter, par exemple, que le texte de Cervantès intervient pour la première fois dans celui de Sábato lors d'un échange musclé entre le personnage écrivain et une amie de celui-ci qui, au tout début du roman, le questionne sur sa position face à la notion « d'engagement » défendue par Jean-Paul Sartre. Irrité par le désaveu qu'a fait Sartre de toute sa littérature et par les reproches culpabilisateurs de son amie, Ernesto Sabato (le personnage) lui répond ceci :

Est-ce que tu peux me dire s'il y a jamais eu un roman, je ne parle même pas de *La Nausée*, mais d'un roman quelconque, du meilleur roman du monde si tu veux,

*Don Quichotte, Ulysse, Le procès*, s'il n'y a jamais eu un roman qui ait servi à empêcher la mort d'un seul enfant ? Si je n'étais pas sûr de l'honnêteté de Sartre, je serais tenté de penser que ce sont là des propos de démagogue. Je te dirai mieux : de quelle façon et quand et sous quelle forme un quatuor de Beethoven ou un tableau de Van Gogh ont-ils servi à empêcher un gosse de mourir de faim ? Alors faudra-t-il renier toute la littérature, toute la musique, toute la peinture ? (Sábato, 1996 : 47).

À première vue, il semble que le roman de Cervantès soit ici nommé au hasard comme un « roman quelconque » ou simplement comme un des « meilleurs romans du monde », aux côtés de ceux de Kafka et de Joyce. Cependant, si on tient compte du fait que les propos tenus sur Sartre sont en fait une reprise de textes antérieurs de Sábato, dans lesquels il oppose l'engagement sartrien au Quichotte, on s'aperçoit qu'il existe bien, pour l'auteur argentin, un contraste fondamental entre la position de Cervantès et celle de Sartre. Dans un article nommé « Sartre contre Sartre ou la mission transcendante du roman<sup>12</sup> », Sábato soutient que loin de ne servir que les intérêts égocentriques de l'écrivain, le roman a pour tâche de témoigner de la crise des idéaux et du questionnement métaphysique pour explorer, à l'instar du Quichotte, la conscience de l'homme.

Par ailleurs, et c'est sans doute le plus intéressant, si le roman de Cervantès est utilisé par le personnage de Sabato pour confronter la nécessité d'engagement et le rapport culpabilisateur de l'écrivain « en situation dans son époque », il est aussi employé dans le récit pour s'opposer

---

12. Notre traduction de « Sartre contra Sartre o la misión transcendente de la novela » (Sábato, 1971).

aux « manipulateurs de langage » qui conçoivent le roman comme un simple outil d'ingéniosité narrative et verbale. En effet, à travers un commentaire que fait le personnage de Sabato à propos de Jorge Luis Borges, l'exemple de Cervantès est utilisé, cette fois, pour dénoncer la préciosité et le « bysantisme » romanesque :

[...] Borges, que l'on ne saurait soupçonner de mépriser la langue, dit de Lugones que son « génie fut éminemment verbal », et le contexte révèle le sens péjoratif de cette appréciation. Il dit aussi que Quevedo « fut le plus grand artiste de la langue », pour ajouter : « mais Cervantès... », comme je l'écris là, avec trois mélancoliques points de suspension. Si tu tiens compte qu'il est de ceux qui ont souvent cherché l'épithète idéale (il l'a reconnu), tu concluras avec moi qu'en de telles réfutations il y a une grande part d'autocritique, portant au moins sur sa préciosité qui coexiste chez lui parallèlement à ses qualités ; or ce sont justement de telles tendances dont ses imitateurs font l'éloge [...] alors qu'il les déplore lui-même à l'occasion (Sábato, 1996 : 128).

Si le Quichotte sert à « défendre le meilleur de Sartre contre [sa] faiblesse » (Sábato, 1996 : 47), on constate donc qu'il permet également de départager ce que l'auteur considère comme étant les bons et les mauvais côtés de l'écriture borgésienne. Dans plusieurs entrevues et essais, Sábato utilise en effet le Quichotte pour écrire « [à] propos des deux Borges<sup>13</sup> », comme si, à partir des différentes appréciations que fait Borges du texte de Cervantès, il était possible de départir le bon grain de l'ivraie, c'est-à-dire le

---

13. Notre traduction d'un chapitre de livre intitulé « Sobre los dos Borges » (Sábato, 1972).

Borges profond, poétique, métaphysique et celui, plus superficiel, de la pure recherche esthétique<sup>14</sup>. Dans l'extrait précédemment cité, ce n'est pas seulement Borges qui est critiqué aux côtés de Leopoldo Lugones et Francisco de Quevedo, mais bien tous ses « imitateurs » qui « ont accueilli avec excitation le projet d'un roman qu'on pourrait lire dans les deux sens, [qui] parlent des masses, des bidonvilles, mais [qui] comme les marquis d'autrefois, ne sont que des précieux, faisandés et décadents » (Sábato, 1996 : 131). Cet assaut indirect contre le roman *Marelle* de Julio Cortázar s'adresse aussi, comme l'a démontré Pablo Sánchez López (2003), à plusieurs auteurs du « boom latino-américain », qui sont accusés par Sábato de s'inscrire dans une « filiation précieuse » ; non pas baroque mais « rococo », non pas géniale mais ingénieuse et qui, en plus d'être frivole, a la prétention de servir la Révolution. L'hypothèse de Sánchez López repose sur la perspective sociologique de Pierre Bourdieu et tente de démontrer comment *L'ange des ténèbres* constitue une prise de position de l'auteur dans le champ littéraire latino-américain (rappelons que *L'ange des ténèbres* est publié à Buenos Aires en 1974, au moment où le « boom latino-américain » connaît une expansion commerciale hors du commun). Ce « boom », que le théoricien Emir Rodríguez Monegal (1972) caractérise par le renouvellement latino-américain des formes esthétiques et narratives, est propulsé médiatiquement par l'intérêt que suscitent la révolution cubaine et les nouvelles

---

14. Il est intéressant de noter que dans le *Dialogue Borges-Sábato*, publié deux ans après la publication de *L'ange des ténèbres*, les deux auteurs s'entretiennent pas moins de six fois à propos du Quichotte et échangent leurs différentes appréciations du roman de Cervantès ; voir Barone (2007 : 71-75, 129, 172, 177, 182-183, 200).

théories critiques et idéologiques de la Casa de las Américas. Basée à La Havane, cette institution littéraire publie une bibliographie critique presque exhaustive sur les auteurs du «boom» et devient, pendant les années 1960, «le centre révolutionnaire de la culture latino-américaine<sup>15</sup>» (Rodriguez Monegal, 1972 : 18). Les milieux intellectuels européens, et plus particulièrement ceux de la France, soutiennent l'idéologie littéraire du socialisme cubain prônée par la Casa de las Américas et, à l'époque, cette dernière compte également sur l'appui des écrivains phares du «boom» (Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, pour ne nommer que ceux-là). Pourtant, bien qu'il fasse partie de ce «boom», Sábato ne partage ni l'idéologie littéraire de La Casa de las Américas ni l'engouement pour la recherche d'une nouvelle esthétique latino-américaine. Ses articles et essais plaident au contraire pour une littérature «pure», «problématique», autonome, une littérature qui subordonnerait la recherche formelle et l'engagement social à la recherche de l'absolu. Ce plaidoyer en faveur du roman «absolu», «total», est également présent dans ses fictions (*Le tunnel*, *Alejandra*) et, dans le cas de *L'ange des ténèbres*, il l'est de façon particulièrement intéressante puisqu'il semble constituer non seulement la toile de fond du roman, mais son «programme implicite», son véritable projet. Coincé entre la forme et l'engagement, mais aussi entre le discours des Lumières et les «ténèbres» de l'humanité, Sábato tente de rendre compte de la *totalité* de la réalité humaine en évitant de reproduire les dichotomies entre la raison et l'esthétique, la métaphysique et l'engagement.

---

15. Notre traduction de «el centro revolucionario de la cultura latinoamericana».

Bref, si le Quichotte est employé afin de départager les deux Sartre et les deux Borges, c'est donc précisément parce qu'il semble se situer au centre du débat qui s'articule entre la littérature individuelle et la littérature « sociale » ; il se tient à mi-chemin entre l'idéal et le réel et incarne, pour Sábato, le « modèle à suivre », l'exemple parfait d'une littérature pure, problématique, autonome, une littérature qui subordonne la recherche formelle et l'engagement social à la recherche de l'absolu.

#### LA TRANSFORMATION DU QUICHOTTE ET L'ENGAGEMENT CHEZ BEAULIEU

Quand on s'attarde à observer l'utilisation que fait Beaulieu du texte de Cervantès, on remarque d'emblée que, contrairement à Sábato, qui entretient avec le Quichotte une relation essentiellement métatextuelle lui permettant « d'annoter, de commenter ou de confronter certains textes sous une forme critique » (Genette, 1982 : 11), Beaulieu *transforme* et *transpose* *Don Quichotte de la Manche*. Comme nous l'avons déjà évoqué, cette transformation hypertextuelle se fait essentiellement à travers la satire et l'ironie : le titre du roman, ainsi que certains personnages appartenant au Quichotte sont travestis et parodiés de façon à les intégrer dans l'univers grotesque d'Abel Beauchemin. Ainsi, non seulement la Manche devient-elle le pays de la démanche, mais Don Quichotte est-il transformé en Chef de la secte des porteurs d'eau et Rossinante, en Goulatromba (cheval qui appartient à l'univers de Victor Hugo)<sup>16</sup>. L'auteur fait intervenir directement

---

16. Les exemples du titre travesti et de l'utilisation de Goulatromba sont aussi utilisés dans l'article d'André Lamontagne (1993), dans lequel

les personnages de Cervantès dans le récit, dans une sorte de dialogue intertextuel avec Abel; il n'hésite pas à les transposer dans une banlieue de Montréal et à pasticher leurs discours éloquents :

« Eh bien ! Eh bien ! dit le chevalier une fois que l'écuyer eut retrouvé ses bras et ses jambes dans les tessons de la carafe de liqueur jaune, expliquez-nous cette entrée peu orthodoxe. » « C'est dame Angélica très amable de Blanc Sable, Seigneur ! » dit l'écuyer. « Angélica Amabilia d'Ambleside, sans doute veux-tu dire », dit le chevalier (Beaulieu, 2001c : 337).

Le régime ludique sert donc ici à définir les deux types de relations hypertextuelles qui, selon Genette, peuvent être de l'ordre de la transformation (parodie) ou de l'imitation du style (pastiche). Ces pratiques hypertextuelles s'inscrivent directement dans la démarche de Beaulieu. En effet, puisque dans une entrevue accordée à Jacques Pelletier, Beaulieu revendique le droit à la désacralisation des modèles qui font autorité : « [...] je ne vois pas pourquoi on aurait plus de respect qu'il faut pour la littérature qui a déjà existé, par exemple pourquoi ne pourrais-je pas m'approprier le Don Quichotte de Cervantès ? » (1977b : 183)

Or, comme le souligne André Lamontagne, cette désacralisation n'est pas étrangère à une certaine conception postmoderne qui entrevoit la littérature comme une répétition dont le prototype serait la nouvelle de Borges intitulée « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » (Lamontagne,

---

il est question de la dynamique postmoderne dans le roman de Beaulieu. Par ailleurs, la transformation de la « Manche » en la « démanche » semble souligner le fait que le héros de Beaulieu est « démanché », c'est-à-dire qu'il est démis, désarticulé ou disloqué.

1993 : 37). Dans ses travaux sur l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche*, Lamontagne soutient en effet que cette dynamique intertextuelle postmoderne, présente dans la parodie, le travestissement et l'ironie face à la figure du Quichotte, est aussi notable dans le comportement du narrateur fictif : tout au long du récit, Abel « pill[e] comme un barbare » (Beaulieu, 2001c : 98) dans les textes des autres, il multiplie les plagiats littéraires, il profane les œuvres de ses auteurs préférés. De plus, le fait que l'on retrouve dans le texte de Beaulieu une représentation onirique de la bibliothèque de Babel sous les traits d'une « bibliothèque totale sous forme de tour sacrée » (2001c : 93) semble confirmer les « traits postmodernes du roman » (Lamontagne, 1993 : 36) et indiquer que Beaulieu, à l'instar de Borges ou Calvino, considère l'intertextualité comme faisant partie intégrante de la mémoire de l'écrivain.

Si on constatait que Sábato se sert du texte de Cervantès pour s'éloigner de Borges, chez Beaulieu, la réécriture du Quichotte semble davantage servir à se rapprocher, à travers l'amalgame du réel, du rêve et de l'intertextualité, d'une certaine idée borgésienne selon laquelle le monde *est* un texte qui s'écrit et se réécrit à travers les récits des autres. Certes, dans un article sur la littérature américaine, Beaulieu a déjà affirmé que « chez Borges, à certains moments, on sent les approches du grand mal littéraire moderne : la culture acquise étouffe la grande naïveté, celle des origines, celle de la joie fabuleuse de conter » (2001b : 285), mais on ne constate pas, chez lui, d'opposition critique entre le Borges « précieux » et le Borges « transcendant ». On ne remarque pas non plus d'utilisation du Quichotte pour opposer la forme et l'engagement. Pourtant, le débat entre la littérature « esthétique » et la

littérature à caractère social est aussi présente dans le texte de Beaulieu. Le frère d'Abel, Steven, incarne la pure recherche esthétique, où la beauté se conjugue avec la divine poésie. Face à l'angélisme de Steven, Abel choisit néanmoins de « décrire la laideur, les bas-fonds de ruelle, la violence, la folie » (Fortin, 1994 : 32). Sorte de « Carnets du sous-sol », l'écriture d'Abel (et de Beaulieu) n'hésite pas à plonger dans la fange, dans la pourriture humaine où règnent ses « crimes » et ses « châtements ».

Cependant, si Abel refuse de s'engager dans la voie céleste de Steven, il n'adhère pas non plus à la cosmogonie révolutionnaire de son frère aîné Jos, qui, sous des couverts de Chef de la secte des porteurs d'eau, plaide en faveur d'une réelle transformation sociale :

[...] je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère. Ce que je veux, c'est que le rêve de nous-mêmes, commencé il y a des milliers d'années par celui qui ne savait même pas encore qu'il s'appellerait un jour Beauchemin, s'accomplisse, non dans quelques mots alambiqués, destinés à moisir sur une étagère, mais dans un quotidien renouvelé (Beaulieu, 2001c : 290).

Si les propos de Jos semblent ici questionner le pouvoir des mots, c'est sans doute parce que, comme le rappelle André Belleau, la représentation de la fonction d'écrire au Québec est historiquement structurée par l'opposition entre les codes de l'inné authentique et de l'acquis emprunté, « comme si ÉCRIRE et AGIR s'avéraient antinomiques » (1999 : 87), mais cela peut également provenir du fait que les romans d'Abel n'adhèrent pas à l'écriture révolutionnaire en vogue au milieu des années 1960 et défendue par

la revue *Parti pris*<sup>17</sup>. Or Beaulieu établit lui-même un lien entre le personnage de Jos et cette même génération de *Parti pris* qui revendiquait une écriture « engagée politiquement » :

Si je regarde la génération de *Parti Pris*, avec le recul dont nous disposons, je me dis : ces gens-là étaient au fond des gens de robe. Il y a trente ans, ç'aurait été des curés. Au début des années 1960, ils étaient des « révolutionnaires » puis ils sont devenus ce que moi je prétends qu'ils étaient déjà, c'est-à-dire des missionnaires laïques : ils ont pris le courant de la nouvelle culture, de la contre-culture [...] je pense que Jos Connaissant symbolise peut-être tout ce courant-là (Beaulieu, cité par Pelletier, 1977a : 183).

Visiblement tiraillé entre la pureté angélique de la poésie, la tradition orale familiale et l'écriture révolutionnaire, Abel tente donc de défendre son choix d'écrire les « abymes du monde » (Beaulieu, 1979 : 13). Ses mots ne revêtent ni les robes des « missionnaires laïques » ni les accoutrements d'une poésie lisse et détachée, car l'écriture doit montrer la *totalité* de l'existence dans ce qu'elle a de souterrain, de refoulé, comme dans ce qu'elle a de plus élevé. Par conséquent, elle ne peut se réduire à n'être qu'un instrument

---

17. Rappelons que ce magazine politique et culturel publié entre 1963 et 1968 est d'abord fondé par les écrivains André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Piotte et André Brochu. À travers leurs publications et leur maison d'édition, ces intellectuels défendent la nécessité d'une révolution pour que le Québec devienne un État indépendant, socialiste et laïc. Voir le recueil de textes publiés entre 1963 et 1967 et rassemblés par Paul Chamberland, *Un parti pris anthropologique* (1983). Voir aussi « *Parti pris* » : *idéologies et littérature* de Robert Major (1979).

d'émancipation révolutionnaire ou une pure recherche esthétique. À plusieurs reprises dans le roman, il est d'ailleurs écrit que « la poésie est morte » (Beaulieu, 2001c : 162) ou complaisante : « toute cette grandeur que j'ai en moi et qui n'a rien à voir avec la facilité des poèmes de Steven » (2001c : 138). Dans son désir d'atteindre l'absolu par l'écriture, Abel refuse également d'endosser complètement la banderole blanche suspendue dans la chambre du Sud et « sur laquelle les grosses lettres rouges [forment la phrase] "Pensez toujours à la révolution" [...] "Révolution mon os!", se dit-il en se dirigeant à l'autre bout de la pièce » (2001c : 97). Lorsqu'il cherche désespérément à retrouver le fil de son imaginaire bloqué, il va même jusqu'à lancer un croûton de pain qui atteint l'affiche de Mao à l'œil (2001c : 128), montrant ainsi la volonté de n'être plus observé, épié, jugé par les révolutionnaires culpabilisateurs et dogmatiques.

Pourtant, comme le fait remarquer Pierre Nepveu, c'est sous les traits du chevalier à la Triste Figure que son frère Jos accable Steven de tous les noms : « Un poète, un lettriste sans doute, un sans cœur, un affreux [...] l'exilé putassier » (Beaulieu, cité par Nepveu, 1983 : 28). Le fait que celui qui incarne Don Quichotte soit Jos, le Chef des porteurs d'eau, vient établir un lien entre le Quichotte et la lutte sociale. Loin de se situer au centre des frères ennemis qui incarnent les deux types d'écriture (le genre « poétique » et celui politiquement engagé), la figure du Quichotte semble donc associée à l'engagement politique, puisque c'est elle qui annonce que le « pays dépeuplé, à la croisée des chemins, se prépar[e] à son fabuleux » (Beaulieu, 2001c : 328). Toutefois, s'il est vrai que la figure du Quichotte incarne, entre deux jurons, le projet national, il

est possible de se demander si cette dernière ne renvoie pas aussi à la quête littéraire liée au Grand Œuvre, à l'impossible quête de l'écriture dont Nepveu fait par ailleurs état. Car, si le Quichotte apparaît principalement sous les traits de Jos, il semble exister aussi une identification de l'écrivain à la figure du Quichotte, comme en témoigne ce passage :

Abel ne put mettre un nom sur *cette triste figure* mangée par la petite vérole, dont le front était trop haut, les cheveux blancs et clairsemés, les yeux creux dans la tête et cette curieuse barbiche de bouc qui lui donnait des airs d'égarément. Ce fut surtout la main gauche coupée (et remplacée par un crochet rouillé) qui impressionna Abel. Il crut que le personnage ne pouvait être que lui-même (Beaulieu, 2001c : 308 ; nous soulignons).

En fait, tout se passe comme si la figure du Quichotte, cette construction fictive du chevalier espagnol faite à partir de l'interprétation de Beaulieu, permettait non seulement d'incarner le projet national, mais aussi de dépasser la polarisation entre la littérature esthétique et politique. Loin d'être seulement discursive, cette figure servirait à définir la position de l'auteur, en jalonnant « un trajet intellectuel qui double en quelque sorte le trajet diégétique » (Belleau, 1999 : 155) et accomplirait le véritable projet du roman.

## LE MÊME ET L'AUTRE

Nous avons déjà évoqué la nouvelle « Pierre Ménard auteur du Quichotte » (Borges, 1994) quand il été question d'une conception borgésienne de la littérature comme une éternelle répétition. Mais s'il est vrai que cette nouvelle

peut être lue en fonction de la poétique postmoderne où se joue la réécriture perpétuelle des textes, il est aussi possible d'y voir une fable qui interroge l'identité des œuvres. Dans ses travaux sur l'intertextualité, Sophie Rabau rappelle que cette nouvelle, qui raconte l'histoire de deux hommes (Ménard et Cervantès) qui écrivent strictement et littéralement le même texte, pose la question de l'identité et donc de l'autorité des textes :

L'identité d'une œuvre réside-t-elle uniquement dans le texte, l'agencement verbal qui la définit, sa lettre (identité littérale) ou dépend-elle également du sens qu'on peut lui donner, par exemple des intentions de son auteur, *du contexte de production et de réception* (identité sémantique)? (Rabau, 2002 : 136 ; nous soulignons.)

Ce qui se dessine ici, c'est que non seulement « l'identité d'un texte dépend de l'interprétation qu'on peut en faire » (Rabau, 2002 : 136), mais aussi que cette interprétation peut elle-même dépendre du contexte de réception de l'œuvre. Évidemment, évoquer le « contexte de réception » ne veut pas dire nier la possibilité d'une herméneutique qui, à l'instar du structuralisme des années 1960, situe le sens des textes littéraires non pas à l'extérieur du récit, mais dans leurs propres labyrinthes internes. Comme le rappelle Rabau, le hors-texte (le monde, la société, l'auteur) doit être inscrit dans le texte lui-même pour être concerné par le concept d'intertextualité.

Or, comme nous l'avons vu, plusieurs éléments des contextes littéraires de Beaulieu et de Sábato semblent être présents dans leur texte, notamment en ce qui concerne les pressions exercées sur les deux auteurs face à l'engagement politique et révolutionnaire du roman. Les récits ont

tout deux été écrits au milieu des années 1970 et on note que le débat qui oppose une littérature sociale à celle, plus abstraite, de la recherche esthétique est inscrit dans chacun d'eux. Toutefois, leurs auteurs n'évoluent pas dans le même contexte littéraire et, alors que Beaulieu évoque la nouvelle de Borges pour légitimer une désacralisation des œuvres qui composent le canon de la littérature occidentale, Sábato s'emploie précisément à désacraliser l'œuvre de Borges. En effet, comme écrivain argentin et sud-américain, Sábato doit s'affranchir de l'écriture borgésienne pour exister. Depuis la mort de Borges, plusieurs auteurs latino-américains se sont interrogés sur « comment écrire après Borges<sup>18</sup> ». Bien sûr, le rapport avec son compatriote est ambivalent ; on pourrait évoquer, à titre d'exemple, le rêve du personnage de Sabato dans lequel Borges apparaît dans une église comme père de la mariée, reconnaissance implicite de l'auteur d'une certaine parenté avec celui dont il veut s'éloigner. Mais alors que Borges s'est à plusieurs reprises distancié du Quichotte, Sábato revendique l'ascendance avec Cervantès pour s'éloigner à la fois de Borges et de ce qu'il nomme sa « filiation précieuse »<sup>19</sup>.

---

18. Notre traduction du titre de l'article « *Comó escribir después de Borges* » de Pablo E. Chacón (2011). Dans cet article, des auteurs tels que Horacio Castellanos Moya et Diamela Eltit se sont penchés sur cette question.

19. Cette rivalité entre Borges et Sábato telle que narrativisée par le second, peut sans doute se comparer à la rivalité entre Réjean Ducharme et Beaulieu. Bien que Ducharme soit représenté aux côtés de figures littéraires qui font autorité dans *Don Quichotte de la démanche* (Ferron, Miron et Cervantès), la rivalité entre les deux auteurs est clairement exposée dans le roman de Beaulieu *Steven le hérault*.

D'un autre côté, évoluant dans un pays dont la notoriété littéraire n'est plus à faire, Sábato n'a pas à se soucier de faire reconnaître sa propre écriture et celle des siens. Depuis l'indépendance avec l'Espagne, le champ littéraire argentin et sud-américain s'est développé et construit. L'écrivain argentin n'a donc pas, comme Beaulieu, le poids d'un projet national à défendre, il n'a pas, à travers l'écriture, à faire émerger sa nation. Alors que l'entreprise de Beaulieu cherche désespérément « à représenter le passé national, à rendre compte de l'esprit original du peuple québécois, à écrire un livre totalisant qui ferait figure de Bible pour le pays » (Chaput, 1993 : 43), celle de Sábato peut s'appuyer sur une souveraineté à la fois littéraire et politique. Son écriture et sa recherche de l'absolu peuvent s'incarner dans des figures aussi mythiques que José de San Martin, Juan Galo Lavalle ou Ernesto « Che » Guevara. Ses personnages peuvent dialoguer avec des héros nationaux dans une langue qui partage la même Histoire.

Ce n'est évidemment pas le cas de Beaulieu. Dans un article qui établit des liens entre l'écriture beaulieusienne et l'épopée, François Chaput soutient que toute l'entreprise littéraire de Beaulieu consiste à faire entrer le Québec sur la scène de l'histoire en cherchant le mythe, l'épopée tragique qui révélerait le peuple à lui-même. « On peut dire que cette épopée serait au Québec ce que *Don Quichotte* est à l'Espagne ou encore *l'Ulysse* de Joyce à l'Irlande » (Chaput, 1993 : 43). Il n'est donc pas étonnant de voir que, dans *Don Quichotte de la démanche*, la figure du héros cervantin apparaisse auprès de ceux qui incarnent la transformation sociale et le projet national :

« J'aimerais que vous ayez un héros qui serait pour vous ce que moi je fus du temps de mon Espagne. Tous les

signes sont là. On me rêve beaucoup, vous n'êtes pas le seul. On m'invoque, vous n'êtes pas le seul. Une secte secrète m'utilise déjà comme symbolique. Peut-être y aura-t-il bientôt des milliers de chevaliers errants qui feront chavirer ce pays et lui rendront tout son sens» (Beaulieu, 2001c : 329).

Faute d'avoir un libérateur, le Québec a besoin de «milliers de chevaliers» qui écriraient enfin l'Histoire, l'épopée, le véritable récit de fondation. Malgré son refus, à l'instar de Jack Kerouac, d'endosser le «soi-disant engagement de l'écrivain», Beaulieu cherche donc tout de même à s'inscrire dans le grand mouvement de transformation identitaire et politique du Québec. Comme le rappelle Jacques Michon, Beaulieu fait même «partie de ceux qui ont contribué avec le plus de vigueur et d'éclat à consacrer cette transformation [...] à la représenter et en faire la matière même de son œuvre» (1983 : 18). Dans l'œuvre de Beaulieu, la souillure des mots est non seulement exposée, mais exagérée par une vulgarité qui cherche à rendre compte de la marque, de la tare inhérente à tout écrivain en «pays équivoque». Du coup,

l'impossibilité de l'épique devient sujette à une représentation épique : c'est l'impossibilité de dire, l'insuffisance du verbe qui est échue au poète, la médiocrité nationale et l'aliénation collective qui sont représentées sur un mode épique (Chaput, 1993 : 45).

François Chaput rappelle toutefois que cette mise en scène de l'impossibilité épique n'est pas propre à Beaulieu ; Hubert Aquin, Miron et Ferron ont eux aussi écrit l'incomplétude épique de la parole, le désastre magnifié de tout ce qui lui fait défaut. Même Ferron qui, selon

Beaulieu, est le seul qui ait écrit une épopée parfaitement réussie, doit composer avec la méconnaissance du passé et l'absence d'un héros d'envergure (Beaulieu, cité par Nepveu, 1983 : 48). Si dans *Don Quichotte de la démanche*, Beaulieu se sert du chevalier à la Triste Figure pour légitimer ces écrivains (rappelons que le Quichotte fait procession rue Sainte-Catherine aux côtés de Ferron, Miron et Ducharme), cela n'empêche pas qu'ils ne so[ie]nt reconnus de personne et que piétons et moteurs leur passent sur le corps» (Beaulieu, 2001c : 320). Comme si tout était mort,

tout é[ta]it finalement devenu à l'image de ce pays, une extrême dérision, si extrême dérision qu'elle ne p[ou]vait même pas être tragique, car toute grandeur lui a[va]it été enlevée [...] comme s'il fallait vraiment que tout reste en l'air [...] prisonnier de sa transparence et de la solitude (2001c : 348).

Bref, comme si le « manque d'être » du pays et son absence de figure mythique, de tragique, empêchaient le peuple québécois d'avoir de véritables écrivains nationaux lus et respectés par leur propre société.

## LE QUICHOTTE, UNE FIGURE SYNCRÉTIQUE

Au-delà des fonctions référentielles ou même postmodernes que peuvent occuper les intertextes cervantins dans *Don Quichotte de la démanche* et *L'ange des ténèbres*, on note donc que deux lectures distinctes du roman de Cervantès nous sont offertes à la même époque, aux deux extrémités du continent. Certes, la « dimension mythique du héros de Cervantès » est retenue dans les deux cas, et ce que Jacques Pelletier nomme « le profond anachro-

nisme» caractérise les deux personnages écrivains. Leur « idéalisme abstrait » (Lukács, cité par Pelletier, 1993 : 17) est en porte-à-faux avec une démythification du monde et confine leur rôle d'écrivain à un simple témoin impuissant de la fin des temps. Paradoxalement, la quête du Quichotte est utilisée à l'intérieur des deux récits pour symboliser une conception « métaphysique » de la littérature qui, à l'instar de celles de George Bataille et de Maurice Blanchot, la considère tel un Absolu qui sous-tend une « survalorisation de l'écrivain, sa représentation comme prêtre voué à la célébration du corps mystique du texte » (Pelletier, 1993 : 9). Dans les deux cas, la référence au Quichotte permet également de représenter le débat entre le primat de la forme et celui de l'engagement en proposant une figure qui permettrait une synthèse, un dépassement de cette opposition.

Or le désir de totalité que portent les deux auteurs est dans un cas entravé par l'Histoire et, dans l'autre, soutenu par la force mythique de celle-ci. Même si les deux personnages écrivains semblent considérer le Quichotte comme le « modèle à suivre » pour s'élever au-dessus de l'opposition entre politique et esthétique, on note, chez Beaulieu, que le personnage de Cervantès doit aussi prendre parti pour légitimer la naissance d'une littérature et d'un pays. Sous les traits de Jos, le Quichotte adopte la triste figure du poète national qui, même s'il est bafoué par son propre peuple, doit être résolument engagé dans l'action.

La recherche formelle non plus n'est pas teintée du même contexte littéraire. Alors que Sábato cherche à s'éloigner de la gymnastique langagière de Borges en critiquant ses disciples latino-américains et en pastichant la recherche purement formelle de Joyce, par exemple,

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

Beaulieu se sert d'une conception borgésienne de la littérature pour tenter, à travers la réécriture, d'avoir une langue propre, souveraine, qui est capable de saisir le réel par l'écriture. Une langue épiphanique, poétique qui, à l'instar d'*Ulysse*, peut réconcilier l'universel et l'indigène, la tradition littéraire et l'authenticité.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1983), «L'intertextualité. Enquête sur l'émergence d'un champ notionnel», *Revue des Sciences Humaines*, n° 189, p. 121-135.
- BARONE, Osvaldo ([1976] 2007), *Diálogos Jorge Luis Borges Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Emecé.
- BARIL, Geneviève (2003), «Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique», dans Jacques PELLETIER (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, Montréal, Éditions Nota bene. (Coll. «Séminaires».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1969] 1979), *Race de monde*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 2001c), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions TYPO.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1984] 2001a), «Grandeur et misères du jeune roman québécois», dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, p. 167-178.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1984] 2001b), «Donoso et Marquez, cette grande leçon pour les romanciers québécois», dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, p. 283-289.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1998), *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* suivi de *L'écrivain et le pays équivoque: oratorio*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles. (Coll. «Œuvres complètes».)
- BELLEAU, André (1999), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene.
- BIAGE, Alain (1998), «Rencontres de l'essai et du roman dans *L'ange des ténèbres* d'Ernesto Sábato», mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

- BORGES, Jorge Luis ([1944] 1994), « Pierre Ménard auteur du Quichotte », dans *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard.
- CHACÓN, Pablo E. (2011), « Cómo escribir después de Borges », *Corrientes Hoy*, en ligne, <<http://www.corrienteshoy.com/vernota.asp?idnoticia=81812>>, 11 juin, consulté le 25 juin 2011.
- CHAMBERLAND, Paul (1983), *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti Pris.
- CHAPUT, François (1993), « Victor-Lévy Beaulieu, l'héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41, p. 43-53.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- FORTIN, Simon (1994), « Le poète fictif. Représentation du poète et de la poésie dans les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu et Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- LAMONTAGNE, André (1993), « Entre le récit de la fondation et le récit de l'autre. L'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche* », *Tangence*, n° 41, p. 32-42.
- MAJOR, Robert (1979), « *Parti pris* ». *Idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Cahiers du Québec : littérature ».)

*Victor-Lévy Beaulieu et Ernesto Sábato*

- MATURO, Graciela *et al.* (1985), *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Fernando García Cambeiro.
- MICHON, Jacques (1983), «Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 17-26.
- NEPVEU, Pierre (1983), «Abel et la souveraine poésie», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 27-40.
- PELLETIER, Jacques (1977a), «Une exploration de l'enfer québécois», *Voix et images*, vol. III, n° 2, p. 201-229.
- PELLETIER, Jacques (1977b), «Victor-Lévy Beaulieu. Écrivain professionnel», *Voix et images*, vol. III, n° 2, p. 177-200.
- PELLETIER, Jacques (1993), «Victor-Lévy Beaulieu. L'intertextualité généralisée», *Tangence*, n° 41, p. 7-31.
- RABAU, Sophie (2002), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion. (Coll. «GF-Corpus/Lettres».)
- RILKE, Rainer Maria ([1929] 1987), *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset. (Coll. «Cahiers Rouges».)
- ROBERT, Marthe (1967), *L'ancien et le nouveau de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1972), *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial tiempo nuevo.
- SÁBATO, Ernesto (1971), «Sartre contra Sartre o la misión transcendente de la novela», *Revista Sur*, vol. 329, p. 268-282.
- SÁBATO, Ernesto (1972), «Sobre los dos Borges», dans *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*, Santiago de Chile, Editorial universitaria.
- SÁBATO, Ernesto (1978), *Querido y Remoto muchacho*, Buenos Aires, Losada. (Coll. «Poetas hispano-americanos de ayer y hoy».)

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

- SÁBATO, Ernesto (1996), *L'ange des ténèbres*, traduit de l'espagnol par Philippe Flórez Dessommes, Paris, Seuil.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (2003), « *Abaddón el exterminador* en el contexto de la narrativa latinoamericana », *Latin American Literary Review*, vol. 31, n° 62, p. 73-95.
- VASQUEZ-BIGI (1979), « *Abaddón: Ascendencia cervantina para una temática apocalíptica* », *Texto Critico*, vol. 5, n° 15, p. 48-65.
- VILLENEUVE, Johanne (2003), *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

VICTOR-LÉVY BEAULIEU ET L'ÉCRIVAIN  
DE LA PLUS HAUTE AUTORITÉ.  
DU BON USAGE DE JACQUES FERRON

François Ouellet

Université du Québec à Chicoutimi

Le sens d'une œuvre comme celle de Jacques Ferron m'apparut enfin : assumant le pays, en le devançant dans des contes ou des romans bizarres, difficiles, parce qu'ils creusaient une réalité dont on s'était presque toujours tenu éloigné, Ferron faisait de nous des hommes dignes et fiers, en marche vers leur destin, et luttant pour un nouvel ordre du monde (Beaulieu, 1985 : 193).

On connaît l'admiration de Victor-Lévy Beaulieu pour l'œuvre de Jacques Ferron. Toute son œuvre en témoigne abondamment, à telle enseigne que Pierre L'Hérault parlait d'«une sorte d'excès d'intertextualité» (1992 : 228) et que Jacques Pelletier a consacré un chapitre de son ouvrage sur Beaulieu à la construction de la «figure mythologique» que représente Ferron pour l'auteur de *La grande tribu* (1996 : 231-244). Plus précisément, comme l'avaient aussi

observé ces lecteurs attentifs, cette élaboration mythologique prend la forme d'un rapport père et fils. Parmi les écrivains qui gravitaient autour de *Parti pris* et des éditions de l'Aurore et qui ont reconnu en Ferron un maître, « il revient en effet à Beaulieu d'avoir formulé le rapport de la jeune génération à Ferron en termes de filiation scripturaire qu'il aura tendance, il est vrai, à ramener à lui, s'instituant le seul fils et réclamant tout l'héritage », observait L'Hérault (1992 : 227). À vrai dire, si Beaulieu ramène Ferron à lui, cela tient à sa vision de la littérature et de l'écriture, qu'il considère comme une manière déformée de parler de soi. Comme l'écrivait Pelletier : « Parler de l'autre, écrire sur l'autre, ce n'est jamais vraiment autre chose pour Beaulieu que parler de soi, écrire sur soi et sur son monde » (1996 : 221). Déjà dans son essai sur Victor Hugo, en 1971, Beaulieu affirmait que ce qu'il recherche dans les livres des autres, ce sont « des gestes écrits qui me confirment dans ce que je suis » (1985 : 29). Dans *Antiterre*, son plus récent roman, la même préoccupation est toujours présente : « [...] que trouvais-je de si précieux en moi chez eux ? » (2011 : 363). Entre ces deux textes, Beaulieu a construit toute une œuvre profondément originale qui n'a cessé de se nourrir de l'apport de l'œuvre des autres, c'est-à-dire de ses pères littéraires.

En raison du traitement particulier que réserve Beaulieu à la question du père dans ses ouvrages et de la place qu'elle prend dans son parcours d'écrivain, elle figure comme la pierre angulaire autant de l'œuvre que de la posture du romancier vis-à-vis de l'œuvre des auteurs admirés. Beaulieu a rendu hommage à plusieurs de ses pères littéraires, de Hugo, qui fut à ce titre le premier, à James Joyce, le « plus grand écrivain du vingtième siècle, de la

plus haute autorité» (Beaulieu, 2006 : 51), en passant par Herman Melville. Si Joyce est pour Beaulieu le plus grand parmi les grands, le père qui « englobe tous les autres », « le Père des pères littéraires », comme le dit Jean-François Chassay (2007 : 105-106), c'est Jacques Ferron qui, au Québec, a toujours représenté pour Beaulieu cette grandeur paternelle et la possibilité d'une exceptionnelle identification. Comme l'écrivait Jacques Pelletier, Ferron apparaît comme l'« équivalent québécois de Joyce, figure locale de la plus haute autorité » (1996 : 173). Ferron incarne ici la représentation du grand écrivain national, non pas forcément au sens politique du terme, mais plutôt dans la perspective d'une saisie mythologique du pays et de l'appropriation culturelle de celui-ci.

Quant à l'expression « la plus haute autorité », souvent reprise par Beaulieu pour désigner son rapport à Ferron, on sait qu'elle était aussi le titre que Ferron avait donné à l'ouvrage qu'il comptait écrire autour de son père. L'expression prenait en quelque sorte la relève de l'appendice aux *Confitures de coings*, qui se terminait par une mise en garde à l'égard de l'Autre anglophone (incarné dans l'œuvre de Ferron par Frank Scott<sup>1</sup>) à la suite des troubles d'Octobre : « Cessant d'être un conseiller de police, un vil procédurier, Frank peut devenir un des nôtres, rien ne l'en empêche, mais qu'il sache que mon père ne tolère personne au-dessus de sa tête » (1972 : 148).

## UNE RELATION PROBLÉMATIQUE

Les références de Beaulieu à Ferron sont innombrables, et on les trouve aussi bien dans les essais que les

---

1. On consultera, à ce sujet, Marcel Olscamp (1992).

romans et les écrits parus dans les journaux. Parmi ces références, les mentions de Ferron comme figure de père sont nettement assumées. « Ferron fait, parmi nous, figure de prophète, et de père », écrit Beaulieu (1984 : 182) dans *Maintenant* en 1971 ; Ferron est « ce père qu'après celui qui m'a fait venir au monde, je me suis redonné<sup>2</sup> », écrit-il dans *Le Devoir* en 1985. Mais pour quiconque veut bien saisir les relations entre Ferron et Beaulieu, il est indispensable de lire leur petit ouvrage de correspondance édité par le second en 2005, aux Éditions Trois-Pistoles. Non seulement on y constate que la relation entre les deux écrivains tourne autour de la question fondamentale de la relation père et fils, mais tout le livre a été conçu pour mettre la forme de cette relation en valeur. Aussi l'éditeur Beaulieu a-t-il ajouté, en annexe, trois écrits de Ferron qui abordent directement ce sujet : une lettre de Ferron à son père datée de janvier 1945 ; le début d'un manuscrit inédit de Ferron sur son père ; une lettre de Ferron à John Grube, datée de février 1982, au sujet d'un Victor-Lévy Beaulieu qui a « la boiterie même d'Édipe » (Beaulieu et Ferron, 2005 : 106). Dans un premier temps, je m'intéresserai à cet ouvrage composé de 23 lettres couvrant un peu plus d'une dizaine d'années, de août 1971 à janvier 1984.

Dans une première lettre à Ferron, datée d'août 1973, Beaulieu, alors directeur de collection aux Éditions du Jour<sup>3</sup>, analyse l'importance de Ferron dans la littérature

---

2. Victor-Lévy Beaulieu, « Jacques Ferron, notre énorme solitude », *Le Devoir*, 27 avril 1985, p. 19 ; cité par Pierre L'Hérault (1992 : 221).

3. Beaulieu dirigeait la collection « Les Romanciers du Jour », dans laquelle Ferron avait publié ses premiers titres en 1969, *Historiettes* et *Le ciel de Québec*. La direction de Beaulieu commence en septembre 1969 (jusqu'en octobre 1973), au moment où *Le ciel de Québec* sort des presses.

québécoise pour se situer lui-même comme écrivain. Ayant lu le manuscrit *Du fond de mon arrière-cuisine*, il précise :

Une fois ma lecture terminée, je me suis dit que nous qui venions après vous, nous devons relever nos manches, ne serait-ce que pour atteindre à votre grandeur et à tout ce qui, dans vos écrits, est pure beauté. [...] Car c'est un peu, pas mal, beaucoup à cause de vous que nous pouvons écrire. Dix écrivains de votre taille changeraient le pays. Personnellement, j'espère seulement qu'un jour je serai moi aussi à la hauteur (Beaulieu et Ferron, 2005 : 37-38).

Que disent ces lignes? Deux choses. D'abord, Beaulieu lie la démarche littéraire de Ferron à la fondation du pays. Ensuite, il établit les paramètres de sa relation à Ferron : l'édition n'est qu'un prétexte, qu'un détour : l'essentiel, c'est la littérature et le pays, l'avenir de l'une et de l'autre. C'est dans ce contexte que Beaulieu fonde leur relation sur les notions d'admiration (vous êtes le plus grand écrivain) et d'identification (j'espère un jour être votre égal en écriture), notions qui sont à la base de toute représentation paternelle positive. Autrement dit, ce qu'il écrit à Ferron, c'est ceci : vous être mon père littéraire, et c'est par rapport à vous que moi, fils littéraire, j'espère un jour devenir votre égal. Et ce passage du fils au père se fera à travers la question nationale et donc la réalisation du pays.

La représentation que Beaulieu (se) donne de Ferron est fantasmatique, autant en ce qui a trait à la dimension filiale qu'à la récupération nationaliste du grand écrivain. Marcel Olscamp a indiqué que si Ferron a pu « laisser le souvenir d'un farouche indépendantiste » (Olscamp, 1992 : 195), l'écrivain était plutôt « un nationaliste ambivalent ». Dans cet article de 1992, Olscamp fait le point sur cette

question, rappelant que Ferron était socialiste avant d'être nationaliste, et que son nationalisme était moins politique que linguistique. La publication, en 1997, des entretiens de Ferron avec Pierre L'Hérault, ont largement confirmé la « réserve nationaliste » de l'écrivain, qui préférait se dire « patriote » pour se démarquer du nationalisme de droite de l'abbé Groulx<sup>4</sup>. De manière plus profonde, Ginette Michaud a bien montré comment le rapport de Ferron au pays restait non seulement problématique, mais douloureux, soulignant « que si Ferron doit être sacré grand écrivain national, cela ne saurait se faire sans remarquer à quel point la situation du Sujet-nation québécois, jaloux et blessé, se sera exercé à son corps défendant » (2005 : 63). Aussi faisait-elle l'hypothèse, dans un article de 1992 repris dans son ouvrage, que si nous faisons un retour à Ferron,

c'est moins pour trouver en lui un père, comme l'espèrent encore certains, capable de nous léguer en héritage quelques réponses et formes bien tournées, que pour poursuivre à partir d'une œuvre « à la jointure des choses », « inquiète de son sens et de sa raison », des questions qui n'ont justement pas trouvé chez lui une totale résolution esthétique, des questions, touchant notamment les relations de l'œuvre et du politique, qui devaient, peut-être par nécessité, passer par une certaine expérience de l'échec<sup>5</sup> (2005 : 34-35).

---

4. À Pierre L'Hérault, Ferron déclarait : « J'ai des idées de patriote. C'est un terme qui m'a toujours paru préférable à celui de nationaliste, qui m'a toujours paru être la partie ombreuse du patriotisme. Il exprime des besoins d'air, de vie, et sa mythologie reste assez vague » (Ferron et L'Hérault, 1997 : 134). Et plus loin, de manière très ferme : « Je n'ai jamais été nationaliste ; je préférerais être Patriote » (1997 : 177).

5. Les expressions de Ferron citées ici sont tirées du manuscrit du *Pas de Gamelin*.

Cette perspective me paraît essentielle, car dans «l'autre Ferron» que met au jour la critique dans les années 1990 (principalement avec L'Hérault et Michaud), ce qu'elle fait alors apparaître, c'est la posture de l'écrivain comme figure de fils plutôt que comme figure de père. Cela dit, et on le verra plus loin, en publiant *Docteur Ferron* en 1991, Beaulieu n'était pas dupe, au contraire : tout l'essai ne vise qu'à accompagner Ferron dans son immense fatigue des dernières années, à la condition d'y voir du coup que, cette fatigue, Beaulieu pouvait la prendre à son tour sur ses épaules pour essayer de résoudre une certaine forme d'échec dans les rapports entre l'écriture et le pays.

C'est ainsi que Beaulieu a élu Ferron pour se donner une filiation littéraire, un père national à qui s'identifier pour pouvoir devenir à son tour le grand écrivain national. Le rapport à l'autre relève ici de la relation à soi-même, de la façon dont on se perçoit et se projette comme écrivain. Or Ferron n'acquiescera jamais à cette admiration que lui voue Beaulieu. Pourquoi? Essentiellement parce que le regard que Ferron pose sur lui-même et son œuvre est tout autre : ce regard lui renvoie l'image d'un fils plutôt que celle d'un père, et par conséquent l'image d'une œuvre mineure, sans commune mesure avec la grandeur que Beaulieu lui prête.

Père pour les autres, *mais fils par rapport à soi-même*, Ferron a choisi de se replier sur le statut d'écrivain mineur qu'il s'attribue. Que le pays ou plutôt l'absence de pays puisse ici définir la littérature et celui qui la produit, cela va de soi pour Ferron ; c'est là une équation qu'il formule clairement dans sa première lettre à Beaulieu, datée d'août 1971 : «Évidemment, nous restons à la mesure du pays et, comme on a déjà dit, on ne peut pas avoir les prétentions

de l'écrivain d'un grand pays, surtout si ce pays s'embrouille» (Beaulieu et Ferron, 2005 : 33). La phrase est capitale, elle expose la raison pour laquelle Ferron a toujours voulu être considéré comme un écrivain «mineur». Comment, demande Ferron, être un écrivain «majeur» dans un pays qui n'en est pas un? Comment prétendre à la grandeur de l'Écrivain si le pays n'a jamais atteint sa maturité politique?

Aussi voit-on Ferron reprendre ce discours à plusieurs reprises, par exemple en avril 1980, à quelques semaines du référendum sur la souveraineté-association : «Mes livres, je les ai faits pour un pays comme moi, un pays qui était mon pays, un pays inachevé qui aurait bien voulu devenir souverain, comme moi un écrivain accompli, et dont l'incertitude est même devenue mon principal sujet» (2006 : 608). Tant que le pays reste à naître, l'écrivain paraît condamné à produire une œuvre inachevée, équivoque, bancale. Pour produire une œuvre achevée, il faut que le pays lui-même soit «achevé».

Trois ans plus tard, en réplique à Jacques Pelletier et Pierre L'Hérault qui lui rappellent son importance dans le développement de la littérature québécoise, Ferron refait la même équation entre le statut de l'écrivain mineur et le pays inachevé :

Je me suis quand même toujours situé parmi les écrivains mineurs. Les écrivains mineurs peuvent être utiles mais ils disparaissent, bien qu'ils puissent nourrir une littérature majeure. [...] J'ai fait mon travail d'historien sérieusement : j'en suis satisfait bien que ce ne soit pas un travail qui appartienne à la grande littérature. Enfin, j'étais pris par un Québec que j'aurais mieux aimé si la langue n'avait pas été menacée. J'aurais parlé de choses

*Victor-Lévy Beaulieu et l'écrivain de la plus haute autorité*

ordinaires comme on le fait dans les autres pays (Pelletier et L'Hérault, 1983 : 402-403).

Ce commentaire est particulier : dans un pays « normal », Ferron aurait pu parler de « choses ordinaires » ; mais l'obligation dans laquelle il se sentait de contribuer à la naissance de son pays a fait de lui un écrivain nationaliste, donc un « historien » plutôt qu'un « véritable écrivain ». On ne peut bien sûr que démentir Ferron, son œuvre est d'une qualité littéraire telle qu'elle lui permet de revendiquer la première place dans l'histoire de la littérature québécoise ; et on peut parfaitement lire et apprécier Ferron sans en être empêché par la dimension politique qui colore son œuvre. Mais oserait-on dire que Ferron se trompe dans son sentiment ? Comment pourrait-on douter du sentiment de l'écrivain, de ce qui le fait écrire, de ce qui colore le regard qu'il pose sur son œuvre et son rapport littéraire à lui-même ? Et si Ferron se dit néanmoins satisfait, on n'oubliera pas qu'après *Le Saint-Élias* et *Du fond de mon arrière-cuisine*, il cessa d'écrire à peu près complètement, persuadé qu'il avait raté son œuvre. Après tout, l'écrivain mineur est voué à la disparition, à la mort. Comme Ginette Michaud l'écrit, à propos des rapports de Ferron à la nation, au pays comme « métaphore du sujet », « [l]e pessimisme de Ferron à la fin de sa vie, sa mélancolie, voire un certain pathos, quant à cette conjonction [entre le pays achevé et l'écrivain accompli] devenue à ses yeux impossible, en disent long sur l'investissement du sujet individuel en jeu ici » (1993 : 325-326).

Aussi l'enjeu que font voir les lettres échangées entre Ferron et Beaulieu est-il de taille. Cette première place que Beaulieu accorde à Ferron dans la littérature de la Révolution tranquille, et même au-delà puisqu'elle accompagne

le développement du pays, Ferron la refuse catégoriquement. Leur échange atteint à ce sujet un point culminant au tournant de 1979-1980. Dans les lettres de cette période, nous voyons chacun des écrivains reconnaître à l'autre les valeurs qu'il se refuse à lui-même. *Le ciel de Québec*, qu'on sait être le roman de Ferron pour lequel Beaulieu a toujours manifesté la plus vive admiration, parce que ce roman était un magnifique prologue à l'éclosion de notre mythologie dans le cadre d'un projet national en devenir, est au centre de cet échange.

En effet, en mars 1979, Ferron confie à Beaulieu avoir jadis renoncé à donner une suite au *Ciel de Québec* après avoir lu *La grande nuitte de Malcomm Hudd* (Beaulieu et Ferron, 2005 : 53), paru d'ailleurs la même année que *Le ciel de Québec* ; et Ferron de joindre à sa lettre un article écrit en novembre 1973 et resté inédit. On y lit notamment :

[...] ce cadet m'a nui grandement parce qu'il écrit en couleurs alors que je ne le fais qu'en noir et blanc, si bien qu'après *La grande nuitte de Malcomm Hudd*, je suis resté quelque peu frustré, n'osant pas entreprendre *La passion de Rédempteur Fauché* (2005 : 57).

Ferron reviendra sur ce sujet dans une lettre de décembre 1980, concluant : « Je n'y peux rien, vous n'y pouvez rien : vous êtes le grand écrivain que je n'ai pas été, c'est aussi simple que ça » (2005 : 70). Ce à quoi nous pourrions enfin ajouter ce témoignage de Ferron à Pierre L'Hérault en 1982 :

J'avais été assez étonné par la mauvaise critique qu'il [Beaulieu] recevait : il offensait les gens ! En le relisant, j'avais aimé, j'avais reconnu... Pour offenser, il faut quand même avoir quelque chose et je l'avais trouvé.

*Victor-Lévy Beaulieu et l'écrivain de la plus haute autorité*

Ce fameux Lévy Beaulieu est devenu comme trop puissant pour moi-même. Après la grande *Nuitte de Malcomm Hudd*, j'ai laissé tomber le livre que je voulais faire sur la vie, la mort et la passion de Rédempteur Fauché (Ferron et L'Hérault, 1997 : 213-214).

Il faut préciser que Ferron avait doublement encensé le roman de Beaulieu lors de sa parution, d'abord dans un article du *Petit Journal* en janvier 1970, puis dans un article du *Magazine Maclean* deux mois plus tard. Il faut citer ces textes, parce qu'ils montrent que très tôt, dès son troisième roman, Beaulieu devient pour Ferron l'un des romanciers de premier plan de la littérature québécoise, et peut-être même le premier. Dans le premier de ces articles, Ferron rappelle d'abord que la critique avait fait de l'auteur des *Mémoires d'outre-tonneau* un « sous-produit » de Réjean Ducharme, puis déclare, dans le style que nous lui connaissons :

Eh bien, aujourd'hui la soupe est rendue, avalez, chers Messieurs les critiques, chers barbeaux et barbettes de l'Académie canadienne-française : *La nuitte de Malcomm Hudd* est un grand livre, plus fort que du Réjean Ducharme [...]. *La nuitte de Malcomm Hudd* est, en termes judiciaires, le fait nouveau qui transforme les données du procès, qui bouleverse les valeurs de notre littérature, enfin en ébullition. Toute l'écurie de Tisseyre devient minable avec ses poneys dressés auprès de Goulatromba, le cheval prodigieux de Lévy Beaulieu qui piétine les grosses automobiles d'Hubert Aquin (2006 : 147-148).

Et Ferron de conclure son éloge par cette phrase percutante : « Un livre qui est le plus grand résumé de mon pays

que je connaisse<sup>6</sup>» (2006 : 149). Dans l'article du *Maclean*, Ferron reprend en quelque sorte ce propos, situant *La nuitte de Malcomm Hudd* par rapport à *L'antiphonaire* d'Aquin : « Des deux livres, je préfère de beaucoup celui de Victor-Lévy Beaulieu. Il n'en reste pas moins qu'ils sont tous deux impressionnants et qu'après eux la littérature québécoise ne pourra plus être ce qu'elle était » (2006 : 203). À ces articles, j'ajouterai ce commentaire de 1971 :

On a d'abord hurlé, puis, après *La nuitte de Malcomm Hudd*, on a eu le sifflet coupé. Avec *Jos connaissant* ont commencé les respects. Actuellement Victor-Lévy Beaulieu a une situation plus grande que Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme. [...] Comme Marie-Claire Blais et Ducharme, il [Beaulieu] est de la première génération, celle qui sort du rang ; c'est au Québec, la grande génération. Auparavant on ne voyait dans nos lettres que des amoindris de la deuxième ou troisième génération (Ferron, 1975 : 159-160).

On voit que l'avis de Ferron est sûr : la venue de Beaulieu sur la scène littéraire au tournant de 1970 est rien de moins qu'un événement, à un point tel qu'elle reléguait dans l'ombre Ducharme, Aquin et Blais. La question ici n'est pas de savoir si Ferron avait ou non raison, mais de voir comment, dans son rapport à Beaulieu, il a été amené à céder à son cadet non seulement la première place, mais celle que Beaulieu lui reconnaissait à lui, Ferron. Quoi qu'il en soit, Ferron a été le premier à saluer le potentiel de l'écriture de Beaulieu, à en reconnaître d'emblée l'immense

---

6. Cette phrase figurera ensuite en quatrième de couverture de la réimpression de *La nuitte de Malcomm Hudd* dans la collection « Les Romanciers du Jour ».

talent ; ce qui, dans la perspective de Ferron, signifiait que la littérature québécoise procédait à un changement de génération se caractérisant par l'émergence d'écrivains « majeurs<sup>7</sup> ».

Aussi, revenant en 1980 sur l'époque de la publication du *Ciel de Québec* et de *La nuitte de Malcomm Hudd*, et ayant pour lui un recul d'une dizaine d'années durant lesquelles Beaulieu a donné quelques-uns des textes qui encore aujourd'hui comptent parmi les plus réussis d'une œuvre monumentale – *Don Quichotte de la démanche, N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel, Monsieur Melville* –, Ferron peut enfin affirmer que Beaulieu assure « le passage du mineur en majeur » (Beaulieu et Ferron, 2005 : 70) que lui-même n'aurait pas réalisé. Ce qui est remarquable aussi, c'est que, d'une certaine manière, les propos de Ferron, en 1970, sur *La nuitte de Malcomm Hudd*, font exactement écho à l'opinion de Beaulieu sur *Le ciel de Québec* : le roman de Ferron aussi est le plus grand résumé du pays et a changé le visage de la littérature. Beaulieu en est d'autant plus convaincu que, pour se voir comme un écrivain « majeur », il a besoin de convaincre Ferron lui-même de l'importance de son œuvre en général, du *Ciel de Québec* en particulier ; ou disons que si Ferron lui-même voulait bien

---

7. Ce commentaire notamment, en 1982 : « J'ai passé par une période où notre littérature était très mineure. Nous avons maintenant des écrivains majeurs qui apparaissent, des gens qui ont bien réfléchi au métier et qui font des livres assez intéressants. [...] Voilà des écrivains professionnels, alors que moi je n'aurai jamais été qu'un amateur. Lévy Beaulieu aussi est assurément un professionnel. J'ai eu quand même assez de goût, je pense. J'ai salué l'*Emmanuel* de Marie-Claire Blais dont tout le monde était offensé. Et ce sera de même pour Lévy Beaulieu » (Ferron et L'Hérault, 1997 : 213).

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

assumer le rôle de grand écrivain, il serait plus facile à Beaulieu d'être son premier disciple.

C'est pourquoi Beaulieu ne saurait accepter que Ferron récuse le statut d'écrivain majeur qu'il lui reconnaît, et encore moins que le romancier admiré lui délègue sa propre responsabilité d'écrivain. Il vaut la peine de citer un long passage de la réplique par Beaulieu à la lettre de décembre 1980 de Ferron, réplique qui commence par un rappel de son admiration pour *Le ciel de Québec* :

Quelle beauté de vous-même [*sic*] vous y avez mis, qui était là bien avant vous, mais que seul vous pouvez nous donner! Aussi quand vous me dites que vous n'avez pas donné suite à cause de *La nuitte de Malcomm Hudd*, cela m'attriste. Qu'est donc cette blquette comparée à ce qu'aurait pu être *Rédempteur Fauché*? Les aînés n'ont pas le droit de faire ça aux cadets parce qu'ainsi c'est obliger avant le temps les cadets à devenir eux-mêmes des aînés, ce qui revient à se servir d'eux pour se cacher à soi-même (puisque si je me suis servi de vous et continue de le faire, c'est que vous ne m'avez pas laissé le choix : je voudrais écrire *La passion et la mort de Rédempteur Fauché* afin de devenir votre aîné, mais je ne suis pas équipé pour, je n'ai pas votre génie (que vous refusez), à peine ce talent grâce auquel je m'en tire, finassant de partout en me disant qu'après ce que vous avez écrit, c'est bien le moins que j'essaie d'être ce que vous croyez n'avoir jamais été – et moi, si je devais y arriver, ce ne serait pas à cause de moi, mais de vous de qui tout est venu [...]) (Beaulieu et Ferron, 2005 : 73-74).

On voit que ce qui se négocie entre eux, c'est toujours une seule et même chose : le refus (chez Ferron) et la recon-

naissance (chez Beaulieu) d'une posture paternelle ; l'abdication littéraire chez Ferron (le renoncement à écrire la suite du *Ciel de Québec* et l'incapacité à faire le *Pas de Gamelin*), la volonté de donner suite à cet univers chez Beaulieu. L'enjeu psychologique qui s'énonce dans leur échange est clair : l'un a besoin d'un père, l'autre ne se sent pas digne d'être ce père. Comme le dit Pierre L'Hérault, Ferron « se méfie » de Beaulieu, et si du reste il « fréquente la génération plus jeune, c'est aussi en fils, fils aîné, si l'on veut, mais en fils » (1992 : 231). Comment alors le fils Beaulieu peut-il devenir père si le modèle littéraire admiré auquel il a choisi de s'identifier pour y parvenir se désiste ? En outre, la valeur qui est au cœur de cet échange est politique et historique, à la mesure des romans du pays que sont *Le ciel de Québec* et *La nuitte de Malcomm Hudd*.

On peut aussi observer que cette impasse filiale se trouve en quelque sorte métaphorisée par *Le ciel de Québec*. En effet, Rédempteur Fauché est le personnage par excellence du fils choisi et célébré ; incapable d'écrire la suite de son grand roman, Ferron se trouve en quelque sorte à refuser de faire vivre le fils après lui avoir donné la vie. Ce fils orphelin, n'est-ce pas un peu Victor-Lévy Beaulieu, promis à devenir le grand écrivain que Ferron estime n'avoir jamais été ?

C'est dans ce contexte que Beaulieu fait jouer en mars 1979, au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal, *La tête de Monsieur Ferron ou les Chians*. Dans l'introduction à la publication de la pièce, il accorde explicitement au roman de Ferron une place d'exception, car *Le ciel de Québec* a été une tentative de « faire naître l'écriture épique dont la grande fonction, comme on sait, est de rendre possible le mythe » (1979 : 11). Beaulieu présente son « épopée

drôlatique» comme «[s]on hommage particulier au plus grand écrivain que le Québec ait jamais produit» (1979 : 16). Si la pièce s'inspire d'un passage de ce roman, Beaulieu fait de Ferron un personnage de la pièce. Ferron devient Monsieur l'Auteur, donc la référence littéraire ultime, celle à laquelle se doit l'imaginaire d'un pays en train de naître. Surtout, cette référence littéraire se double d'une référence mystique et mythique, puisque c'est Monsieur Ferron qui, à la fin, au moment où le cardinal s'approche de Rédempteur Fauché pour le distinguer d'entre tous, interprète ce dernier. À la fois Auteur et Messie, Rédempteur-Ferron est celui «qui va nous sortir, vous autres comme nous autres, de toute c'qui reste d'incertain» (1979 : 102-103), annonce la capitainesse. Celle-ci meurt en exhortant Rédempteur-Ferron à être à la mesure du pays : «Ah Rédempteur!... Mon Rédempteur reconnu parmi toutes les autres!... Tu veux-tu être ç'ui-là?... Tu veux-tu être ç'ui-là qui va faire que toute va enfin pouvoir s'vivre?..» (1979 : 109). Redevenu l'Auteur, Monsieur Ferron est profondément affligé par la mort de la capitainesse, comme si la mort était liée à l'écriture, et vice versa, et que dans la mort de la capitainesse se négociait la volonté du pays :

P'tit pays que je traverse en l'écrivant, à ma manière, comme un notaire, pour lui refaire une réalité... Mais on écrit seul, comme un Roi... comme une vieille bête endommagée encore debout par désespoir, n'ayant plus à ménager personne, ni soi ni les autres... Autrement dit, on fait ce qu'on peut, avec ce qu'on a, chacun de son bord, en disant que si on fait un pas et que les autres le font aussi, au bout du conte on y arrivera ensemble (1979 : 110).

Le texte fonde la possibilité du pays sur un relais d'écrivains, chacun faisant son bout de chemin, mais à la condition qu'une figure ascendante ouvre la voie. D'où la dernière réplique de la pièce, qui appartient à Monsieur Ferron : « Et moi cartographe, je me mets à bâtir le pays » (1979 : 113).

Beaulieu se trouve ainsi à avoir introduit dans la pièce, par le truchement du personnage de Ferron, ce qui reste implicite dans *Le ciel de Québec* : l'avènement du pays. S'il a concentré l'intrigue de sa pièce autour des premiers chapitres du roman, qui relatent la visite des prélats au village des Chiquettes et la bénédiction par le cardinal de Rédempteur Fauché, il a néanmoins opéré une sorte de concentration temporelle, puisque les dernières pages de la pièce, autour de la mort de la capitainesse, empruntent au tout dernier chapitre du roman. On sait que celui-ci est pris en charge par le personnage de Frank Scot, sorte de messie-évangéliste. Dans la pièce, Beaulieu écarte ce personnage pour en faire endosser la fonction symbolique à Ferron, maître écrivain du pays sacrifié et incertain promis à un avenir réparateur et mythique.

Beaulieu ne cesse donc de relancer le statut majeur de l'écrivain Ferron, ou plutôt ne cesse de devoir le relancer parce que le principal intéressé le refuse. Avec *La tête de Monsieur Ferron*, il semble que Beaulieu ait trouvé une façon d'avoir le dernier mot, d'imposer à l'auteur admiré le statut qui lui ferait reconnaître et assumer le fait qu'il est celui qui a donné naissance à la littérature québécoise<sup>8</sup>.

---

8. « Mais comment vous dire que je vous aime sans que cela fasse prétentieux, à vous qui avez donné naissance à notre littérature et avez voulu, un long moment, ne pas l'assumer ? » écrit Beaulieu à Ferron en décembre 1980 (Beaulieu et Ferron, 2005 : 66).

Plus précisément, ce qui, pour Beaulieu, est en jeu à travers cette représentation nationale, c'est une volonté de filiation. Le fils Beaulieu a besoin d'un père, mais ce père n'en finit plus de se défiler. Et si ce père se défile, c'est parce que le pays se défile : le pays incertain ne peut que produire des écrivains mineurs. Cet éclairage des relations symboliques père et fils fait très bien voir quel est l'enjeu central de la posture littéraire de Beaulieu ; il s'agit d'une posture nationale, parce que l'avènement du pays passe par la reconnaissance du père, cet immense écrivain « avec qui commence les pays québécois », selon la dédicace à Ferron de l'essai de Beaulieu sur Jack Kérouac<sup>9</sup>.

On peut comprendre, vue sous cet angle, que la création de *La tête de Monsieur Ferron* ait été l'objet d'un profond malentendu entre Ferron et Beaulieu, car, comme le dit Pierre L'Hérault, Beaulieu avait sacrifié « Ferron à sa "construction d'une figure mythologique" » (1992 : 228). Ce qui pour Beaulieu était un hommage ne fut pour Ferron qu'un parricide. Il confie en 1982, au sujet de Beaulieu :

J'ai été le premier à le saluer et je suis devenu une manière de figure paternelle. C'est très dangereux de servir de figure paternelle. [...] Je savais que ça tournerait mal parce que nécessairement le fils doit tuer le père. Il n'y a pas eu pour moi de pire moment que celui où j'ai été voir sa pièce, *La tête de monsieur Ferron ou les Chians*. J'aurais voulu disparaître sous terre. C'était peut-être sa façon de se déclarer quitte envers moi (Ferron et L'Hérault, 1997 : 214).

---

9. Épigraphe qui reprenait un passage de l'essai sur Hugo : « Ferron a fait œuvre nationale ; le pays commence avec lui, le pays devient possible avec lui » (Beaulieu, 1985 : 194).

*Victor-Lévy Beaulieu et l'écrivain de la plus haute autorité*

La même année, Ferron tient le même discours à John Grube dans une lettre citée en annexe à l'édition de sa correspondance avec Beaulieu :

Je devins en quelque sorte son parrain et lui glissai quelques petits conseils [...]. Il a prétendu dans son *Melville* qu'il ne comprenait pas ce que je lui disais. Je n'en doute pas ; il tombait en transe dès que je lui parlais. Une telle frénésie m'impressionnait et je regardais son pied d'Œdipe : avec quelle allégresse il me culbuterait un jour de son chemin ! (Beaulieu et Ferron, 2005 : 107-108)

Quelques années plus tard, dans son *Docteur Ferron*, Abel/Beaulieu admettra qu'il a manqué de respect envers Ferron et qu'il s'était sans doute déconsidéré aux yeux de celui-ci : «[...] j'ai mutilé une œuvre comme ce n'est pas permis de le faire» et «j'ai fait de Ferron un personnage, me servant de ce que j'avais appris de lui en privé pour en faire montre devant des spectateurs qui n'en demandaient pas tant» (1991 : 300). C'était pourtant l'effet inverse que celui provoqué que Beaulieu recherchait. Il s'agissait, probablement maladroitement, peut-être de manière quelque peu désespérée, de redire sous une autre forme, à celui à qui il lui semblait tout devoir et qui entendait si mal les éloges, son admiration entière.

C'est dans cet esprit que Beaulieu écrit à Ferron en avril 1983 : «[...] je me suis attelé à un "petit" ouvrage sur vous<sup>10</sup> puisque malgré tout ce que vous pouvez en avoir de contre, je ne vous ai pas tué en tant que père et n'en

---

10. Qui sera sans doute à l'origine de *Docteur Ferron*, publié en 1991, et dont Beaulieu dit avoir entrepris la rédaction en 1981 (Beaulieu, 1991 : 11).

ai nulle intention : je vous aime trop pour cela » (Beaulieu et Ferron, 2005 : 82). Quelques mois plus tard, Ferron le rassure tout en essayant de lui faire comprendre que ce point de vue induit en erreur :

Vous n'êtes pas un tueur de père. Au contraire, vous ne cessez pas de les grandir comme si vous en aviez le plus grand besoin et que sans eux vous ne puissiez pas être ce que vous êtes. C'est une erreur. Des écrivains mineurs ont pu vous être utiles. Ce mérite leur suffit (2005 : 89).

Intraitable, Beaulieu répond à Ferron par une lettre inspirée, où il insiste pour louer « le monde que j'aime, mon père en premier lieu, et vous ensuite » (2005 : 91), et pour expliquer le sens de son activité d'écrivain, car l'écriture

ne vous amène qu'au désespoir, celui du livre encore à faire, jamais donné mais toujours à écrire, pour que mon père, pour qu'Yves Thériault, pour que vous que j'aime dans toutes mes profondeurs, ne meurent pas mais me rachètent même par rapport à moi-même, parce que vous étiez tout, l'êtes encore et aimeriez l'oublier ; c'est-à-dire ce qu'il y a de plus important en nous, le génie. 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 m'avez tout donné, mais qu'est-ce que je vous retourne à la fin, sinon ce qui fait qu'on vous oublie déjà ? Vous n'êtes pas un écrivain mineur, vous êtes ce qui ne se pouvait pas quand tout aurait dû se pouvoir. Et, à cause de cela, je me sens incompetent et, en même temps, absolument certain : vous êtes ce qui nous est arrivé de mieux et, puisque vous ne semblez pas le comprendre, il faudra bien que nous occu-

## *Victor-Lévy Beaulieu et l'écrivain de la plus haute autorité*

pions votre place, pour crier après vous. L'écriture est peut-être une mort, mais il y a tout lieu d'y faire ressusciter les autres (2005 : 92-93).

À cette lettre, la dernière écrite par Beaulieu à l'écrivain admiré, la réponse de Ferron sera brève : « Laissez-moi être un écrivain mineur. C'est un genre utile... » (2005 : 94). Laissez-moi mourir, aurait tout aussi bien pu répondre Ferron, qui d'ailleurs à cette époque disait avoir commencé à écrire « des petites choses posthumes, sans trop [s]e presser, bien entendu » (2005 : 90).

Avec les années, ni l'un ni l'autre ne voudront démorde de leur position. Il n'empêche que, de Ferron à Beaulieu, une filiation symbolique se construit en regard de l'espace national : la filiation du grand écrivain national. Il y a dans la vision littéraire du pays ou la vision du pays littéraire (c'est ici la même chose) selon Beaulieu une verticalité très forte, car le pays, comme la littérature, s'engendre de « la plus haute autorité ». Vis-à-vis de Ferron, Beaulieu met en place une mythologie – la sienne –, où il prend la relève du père, parle pour le père, écrit pour que le sens de la verticalité et de la mémoire ne se perde pas. Il le dit clairement à Ferron : il n'a que du talent, mais il ne lâchera jamais. Évidemment, c'est de la rhétorique ; qu'importe, ce qui compte ici, c'est la *posture* adoptée par Beaulieu pour se fonder comme écrivain.

### *DOCTEUR FERRON*

En s'attelant à l'écriture de *Docteur Ferron*, publié en 1991, six ans après la mort de Ferron, Beaulieu relance l'enjeu de paternité symbolique qui était au cœur de la correspondance, et que *La tête de Monsieur Ferron ou les*

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

*Chians* n'avait pas réussi à mener à un développement satisfaisant. Avec *Docteur Ferron*, Beaulieu cherche directement à dénouer le malentendu et à résoudre l'impasse de sa relation à l'écrivain admiré.

En pensant à cet ouvrage, Jacques Pelletier rappelle avec justesse la nature de l'essai littéraire chez Beaulieu :

Si la lecture de Beaulieu a quelque chose à voir avec les études littéraires, c'est à la tradition de la critique d'identification qu'il faut la rapporter. Une critique fondée, on le sait, sur l'empathie de l'analyste pour son sujet d'étude, attitude qui chez le romancier confine à la *fascination*, au saisissement et au frémissement sacré devant la figure d'un Père-Dieu dont procède une Fils promis au martyre et à la rédemption en tant que nouvel écrivain national (1996 : 242).

Dans cette optique, Beaulieu lui-même décrit génériquement son ouvrage dans l'optique évoquée par Pelletier, comme un pèlerinage, citant à l'appui la définition du *Robert* :

« Un pèlerinage est un voyage, une visite qu'on fait, avec l'intention de rendre un hommage, de se recueillir, à un lieu qui est revêtu en quelque sorte d'un caractère sacré » ; c'est également « une visite qu'on rend à un grand homme qu'on vénère » (1991 : 11).

Dans cette sorte de « lecture-fiction », selon la terminologie de *Monsieur Melville*, Beaulieu met en scène son alter ego romanesque, Abel Beauchemin, rendant visite aux lieux habités par Ferron et son œuvre, de Louisville à Moncton en passant par Québec ; mais comme le précise l'écrivain, « tous les pèlerinages sont d'abord ce qui se joue à l'intérieur de soi » (1991 : 52), de sorte que l'hommage au « seul

écrivain véritablement national que le Québec contemporain ait produit» (1991 : 12) est surtout une manière, pour Beaulieu, de se situer comme écrivain et de faire le point sur son propre parcours identitaire.

Le premier chapitre nous présente un Abel profondément fatigué, seul au carré Saint-Louis. Cette fatigue est née de son travail harassant pour la télévision ; mais elle est plus complexe, elle est aussi faite de tout ce qui constitue la relation d'Abel à Ferron depuis le jour où il a découvert le grand écrivain en lisant *La nuit*, en 1965, jusqu'à la mort de Ferron, vingt ans plus tard. C'est ainsi qu'« on ne sort de la fatigue que par une plus grande fatigue encore » (Beaulieu, 1991 : 18), qu'Abel devra savoir assumer s'il veut réussir le pèlerinage qu'il entend entreprendre au pays de Ferron, ce grand écrivain dont il tient mal les promesses ; car il faut « que quelque chose de définitif survienne, et qui assurerait en même temps la pérennité de Jacques Ferron et la sienne » (1991 : 341). La fatigue contient donc en elle l'espérance d'une renaissance. Cela appelle un double commentaire.

*Primo*, cette fatigue se rapporte une fois de plus à la relation père et fils, car, on le voit, le destin de l'un est ostensiblement lié à celui de l'autre. L'avenir pour Beaulieu s'éprouve par rapport à Ferron, car la pleine reconnaissance symbolique du père Ferron apparaît conditionnelle à la réussite par Beaulieu de son propre parcours de fils écrivain en mouvement vers la paternité. D'entrée de jeu, *Docteur Ferron* repose sur l'alternative suivante : ou bien le fils Abel/Beaulieu rate sa vie et en même temps s'avoue impuissant à élever Ferron au-delà de son statut d'« écrivain mineur », ou bien il parvient à une réussite certaine, quant à son propre avancement symbolique, qui du coup

consacre Ferron comme « grand écrivain ». C'est bien dans ce sens qu'il faut entendre la volonté de Beaulieu de garantir « en même temps » la pérennité de Ferron et la sienne.

*Secundo*, si la fatigue d'Abel obéit à la propre logique de l'univers fictionnel de Beaulieu, évoquant notamment la fatigue qu'il éprouve au début de *Don Quichotte de la démanche*, elle semble vouloir aussi faire écho au sentiment d'échec exprimé par Ferron dans « Les salicaires » au début des années 1970 ; de cet essai « atrocement beau » (Beaulieu, 1991 : 386), Abel récitera d'ailleurs les premières lignes à la fin de *Docteur Ferron* :

« Et puis, un jour que vous saviez possible, que vous aviez peut-être longuement préparé mais auquel vous ne vous attendiez plus, vous croyant prémuni, [...] il vous est arrivé qu'à force de vivre vous en avez ressenti la fatigue, une fatigue insolite qui venait avant son heure. [...] » (1991 : 387).

Si, dans l'incipit de *Docteur Ferron*, Abel espère que Samm se rappellera le rendez-vous qu'il lui avait donné, vingt ans plus tôt, pour entreprendre ensemble le pèlerinage, ce n'est pas là un hasard : vingt ans plus tôt, cela nous ramène à la date exacte de l'échange des premières lettres entre les deux écrivains et au moment de l'écriture des « Salicaires ». Ainsi, l'écriture de *Docteur Ferron* aura-t-elle germé dans l'esprit d'Abel/Beaulieu pendant toutes ces années (de 1971 à 1991), comme si Abel avait choisi de relever Ferron de sa fatigue, de la porter en lui pendant tout ce temps, avant de pouvoir, avec Samm, au terme du pèlerinage escompté, s'en départir et pouvoir prendre la relève du père. D'une fatigue à l'autre, *Docteur Ferron* luit de la

promesse pour le fils de faire un pas de plus vers la paternité symbolique du grand écrivain.

Dans ces premières pages, Abel nous apprend encore que n'eut été d'un rêve que ce matin-là (le matin du jour où il espère retrouver Samm au carré Saint-Louis) il avait fait sur Ferron, il n'aurait pas su surmonter sa fatigue. Le rêve a ici à la fois une valeur régénératrice et révélatrice, car il rend possible la suite du monde tout autant qu'il en indique la teneur. Dans ce rêve, où Ferron lui est apparu décomposé, fragmenté en de multiples membres, Abel comprend son impuissance à recoller les morceaux afin de reconstituer le «vrai» Jacques Ferron. Ce qui reste de Ferron, c'est un cadavre, des parties de cadavre, si bien que Ferron est ni plus ni moins à l'image du pays, incomplet et incertain ; et qu'Abel «compre[n]d alors pour la première fois que Jacques Ferron est mort» (Beaulieu, 1991 : 19). On saisit mieux encore le sens du pèlerinage, où il s'agira, par la reconstitution de l'unité des lieux et du personnage de Ferron, de contrer cette image désespérée de la fragmentation. Faire le tour du pays ferronien, ce sera en restituer la grandeur symbolique ; et au terme du parcours, Abel lui-même se sera enfin constitué comme écrivain digne de ce nom, pourra à tout le moins espérer dorénavant être un véritable écrivain. Le rêve ferronien le révèle à lui-même, découvre le lieu de parole de l'écrivain «authentique» :

Il y a donc eu ce rêve à cause duquel tout m'est revenu, d'abord que je n'ai jamais été un écrivain, en tout cas pas dans le sens que Jacques Ferron donnait à ce mot. Sinon, il y a bien des années déjà que, à travers moi, ça se serait mis à parler de lui, et de la plus haute autorité comme il disait (1991 : 21).

Depuis quel lieu symbolique parle Abel/Beaulieu? Du lieu du fils qui renaît à la vie, à la réalité, et qui n'a pas perdu espoir de savoir tôt ou tard habiter pleinement la parole symbolique.

On voit qu'avec *Docteur Ferron*, Beaulieu reprend là où s'étaient terminés ses échanges épistolaires avec Ferron. Dans une lettre déjà citée du 15 septembre 1983, sa dernière lettre à Ferron et datée symboliquement du jour de l'anniversaire de naissance de son père, Beaulieu écrivait qu'il ne lâcherait pas, qu'il reprendrait le flambeau du père pour lui-même devenir ce père que Ferron refusait d'être. C'est exactement ce discours où le père se désiste et le fils est mandaté pour assurer la relève que relance la fiction de l'ouvrage sur Ferron. Sur quatre cents pages, Abel fait de ce discours un enjeu discret derrière son appropriation de l'œuvre de Ferron, le développant dans un dialogue à trois voix, avec Samm et Béliat, pour le mener jusqu'au seuil de sa propre renaissance comme écrivain digne de Ferron et au-delà de sa très grande fatigue.

Le dernier chapitre du *Docteur Ferron* met en scène cette représentation de la filiation élevée au rang du mythe, où l'on voit par ailleurs une photo de Ferron enfant avec son père. Le mythe s'exprime ici à travers une renaissance grandiose, comme si Abel naissait de Ferron lui-même, mais le rejoignant d'abord dans toute l'entendue de sa fatigue. Après avoir été à Moncton pour rendre hommage aux *Roses sauvages*, Abel s'enfuit, désespéré, brisé par le rappel de la souffrance et de la fatigue qui, après l'écriture de ce roman, devaient habiter Ferron pour le reste de sa vie. Ce reste, Ferron l'inaugurerait par la rédaction du « texte testamentaire » (Beaulieu, 1991 : 396) qu'est « Les salicaires », texte annonciateur de la fin, l'écrivain

exprimant une fatigue dont il ne sortira jamais plus, incapable de mener à bien *La plus haute autorité* et le *Pas de Gamelin*, se percevant « comme un écrivain fini [qui] portait même sur tout ce qu'il avait écrit un jugement absolument négatif » (Beaulieu, 1991 : 391). Écrasé par toute cette tristesse, comme si le monde ne pourrait jamais être refait, Abel se jette dans les gorges du Grand-Sault, près desquelles il a raconté à Samm et à Bélial la misère intellectuelle, morale et physique des dernières années de Ferron, « comme pour rejoindre dans la mort ce père, cet écrivain et ce complice qu'il a toujours mis au-dessus de tout » (1991 : 396).

Cette tentative de suicide ratée – Abel est sauvé et soigné par Samm et Bélial – est évidemment symbolique, elle ouvre sur le recommencement des choses et la possibilité qui est donnée à Abel de reprendre le combat du pays par l'écriture. Dans son délire, qui a duré trois jours et trois nuits, Abel a prononcé des phrases auxquelles Samm ne comprend pas grand chose, sinon qu'elles se rapportaient à Ferron, mais que Bélial sait qu'elles ont à voir avec « Le moi crucifiant », un texte qui figure dans *Du fond de mon arrière-cuisine* et dont il récite le début à Samm. Le discours de Ferron à ce sujet pourrait se résumer à ceci : le moi n'est pas autre chose qu'un être-pour-la mort. « On part de tout, on passe à soi et l'on finit à rien », comme le dit ironiquement Ferron (1973 : 137), ce mouvement se trouvant à établir une sorte de principe d'identification à soi qui cloue chacun dans une identité spéculaire et unique. Néanmoins, de crucifiés que nous sommes nous redescendons de la croix pour glisser « au fond de la soupière » québécoise (1973 : 159), ce en quoi se particularise « l'eschatologie québécoise » pour celui qui, à travers la

figure du Fils, continue de croire « en la Communion des vivants et des morts » (Ferron, 1972 : 141). Ce qui caractérise cette « théologie » est ce qu'elle a perdu en se constituant, c'est-à-dire le Père. Aussi le propos de Ferron dans « Le moi crucifiant » doit-il être mis en lien avec celui, essentiel, qu'il développait dans l'appendice aux *Confitures de coings*, rappelant qu'il fut un temps, celui qui donne son sens à l'histoire et au pays, où le peuple, fort de ses paroisses et de ses familles, avait foi dans sa pérennité. Alors, sans doute, « l'on mourait dans le Fils à soi-même » (1972 : 142), mais au moins, ce moi crucifiant expirait au nom du Père, dont la gloire « correspondait au salut de notre peuple » (1972 : 142). En revanche, la modernité devait séparer le Père et le Fils, celui-ci restant Québécois, ne cessant de mourir à son gré (1972 : 141), cependant que le Père a pris le visage américain de Papa Boss. Il me semble que c'est cette mythologie filiale que donne à lire la fin de *Docteur Ferron*, empruntant au discours de Ferron autour du moi crucifiant uniquement pour en importer la dynamique filiale bancaire, parce que le Fils, tout baignant soit-il dans la soup(i)ère, y apparaît tel un orphelin dorénavant sans Père.

Cette « théologie » de Ferron, relayée ici par le délire d'Abel, pose en somme une seule et même question : comment de fils devenir père après la mort de celui-ci ? Ou, plutôt, à cette question Abel cherche-t-il à répondre, est-t-il résolu à répondre, comme le laisse entendre son « retour à la vie ». Ainsi, à son réveil des « enfers où l'a laissé Jacques Ferron » (Beaulieu, 1991 : 404), car il a beaucoup dormi et rêvé pendant sa période de récupération, Abel raconte que Ferron lui est apparu en rêve en lui tenant ce discours : « Vois tout ce que les salauds m'ont fait, à com-

mencer par toi, parce que ce qu'il y a de bien pire que de ne pas être un tueur de père, c'est de ne pas admettre ce qu'on représente pour soi-même et par soi-même<sup>11</sup>» (1991 : 405). La phrase est capitale, elle énonce une *injonction de relais et de paternité*. Abel comprend alors la « grande leçon de choses » (1991 : 407) que contient le discours de Ferron, à savoir que le fils admiratif doit savoir finir par faire le deuil du père et lui-même devenir père ; ultimement, il s'agira de faire aboutir le projet national par lequel ces figures sont liées. Aussi, éprouvant le sentiment réconfortant de renaître à la vie, comme s'il venait « tout juste de sortir d'entre les cuisses de [s]on père » (1991 : 408), Abel peut énoncer la fin du rêve et le début de la « conscience » de l'écriture et du pays : « Il n'y a plus de rêve maintenant, il n'y a plus que de la conscience » (1991 : 409).

Tout ce discours sur la mort du père Ferron est fondamental, et ne l'est pas moins la forme onirique par laquelle il est véhiculé, avant qu'Abel puisse énoncer un projet porté par la pleine conscience. Comparons cette finale avec le liminaire dans lequel Beaulieu présente *Docteur Ferron*. Ce liminaire fait la part belle à la mise en scène œdipienne, laquelle fait écho à la fois à l'échange épistolaire entre Ferron et Beaulieu et à une lettre de Ferron à John Grube, reproduite en annexe de cet échange. À la fin de *Docteur Ferron*, avant sa tentative de suicide, évoquant les misères de Ferron dans les dernières années de sa vie, Abel indique qu'il ne se sentait aucunement le droit de « devenir le tueur » de celui qu'il considérait

---

11. Beaulieu paraphrase un passage du roman de Ferron, *Le salut de l'Irlande* : « Vois, répondit-il en montrant son visage ensanglanté, ce que ces petits salauds m'ont fait » (1970 : 212).

comme «[s]on père en littérature» (Beaulieu, 1991 : 390) ; sa parole est ici conforme à l'interdit de parricide que lui avait fixé Ferron lors de la rencontre au carré Saint-Louis, cet interdit fût-il foncièrement ironique : «Mon fils, je te baptise au nom de Papa Boss, de son fils et de Pierre Elliott Trudeau. Pour les siècles des siècles, moi Ferron, je te dis : ne sois jamais un tueur de pères. Amen» (1991 : 26). Or, encadré par l'évocation de cette rencontre et le rêve délirant d'Abel à la fin de *Docteur Ferron*, le parcours du personnage lui impose le dévoilement progressif d'une conscience parricide, tel que le promettaient peut-être les dernières lignes du liminaire, où Beaulieu cite d'abord la fin de la fameuse lettre de Ferron à Grube :

«Une telle frénésie m'impressionnait et je regardais son pied d'Œdipe : avec quelle allégresse il me culbuterait un jour de son chemin!» Comme on va le lire dans les pages qui suivent, si je crois bien par Béliel avoir gardé mon pied d'Œdipe, j'espère toutefois que l'allégresse de Samm et d'Abel n'a toujours rien à voir avec ce culbutement appréhendé que Jacques Ferron attendait peut-être de Victor-Lévy Beaulieu (Beaulieu et Ferron, 2005 : 14).

Cela n'est pas si sûr, car la phrase que Ferron hurle à Abel en rêve et que j'ai citée plus haut dicte une logique que celui-ci ne peut éviter : pour admettre ce qu'on représente pour soi-même, il faut d'abord être un tueur de père. La prise de conscience de soi découle de l'acte parricide, et c'est précisément dans la mesure où se découvrir à soi-même sa propre valeur est le but ultime – et qui, en d'autres mots, signifie de consentir à devenir père – que cela est «bien pire» que le parricide. Tuer le père, ce ne sera jamais rien d'autre qu'un moyen pour espérer mieux.

Le discours onirique devient donc une astuce narrative qui permet à Beaulieu d'exprimer, à travers Abel, ce qu'il n'ose pas s'avouer ; il rend l'écriture de *Docteur Ferron* d'autant plus complexe que le livre reconduit par ailleurs, dans le liminaire et dans les pages qui précèdent la tentative de suicide d'Abel, une volonté de ne pas tuer le père. Cacher ce parricide que je ne saurais voir. À vrai dire, ce que Beaulieu refuse comme écrivain, Abel l'actualise comme personnage ; ce que Beaulieu récusait dans la réalité de sa relation à Ferron, Abel en réalise l'intention dans la fiction. Il y a là une sorte de tension, comme si l'œuvre était promise à une vérité que le romancier ne souhaitait pas révéler, qui explique l'émergence de cet espace ambivalent du rêve, qui n'est ni dans la réalité de l'auteur ni dans celle du personnage, mais qui, entre les deux, témoigne d'un discours qui s'énonce sans s'incarner.

Cette curieuse expression onirique du parricide singularise la démarche de Abel/Beaulieu. Jacques Pelletier concluait au sujet de *Docteur Ferron* :

Sur le mode de l'hommage, de la célébration, il [Beaulieu] le [Ferron] congédie, fait place nette et assume son emprise totale sur l'héritage : le grand écrivain national du Québec contemporain, la plus haute autorité, désormais, c'est lui et nul autre (1996 : 244).

Oui, certes, mais à la condition d'y voir moins un congédiement qu'une assimilation autorisée, si je puis dire, dans le sens où l'on parle d'une biographie autorisée par celui qui en fait l'objet. Abel ne succède en effet pas tant à Ferron qu'il s'y superpose comme écrivain national ; il ne se positionne jamais contre le père mais avec lui, il fait tout pour éviter l'affrontement au profit d'une complicité

heuristique. Abel ne veut pas devenir un grand écrivain contre mais *avec* Ferron.

Cet *avec* est foncièrement le lieu de la passation de l'héritage du pays, comme l'exprime ce long extrait de *Docteur Ferron* qu'il vaut la peine de citer :

Jacques Ferron n'a pas fait qu'écouter et que lire des contes ; il n'a jamais cessé de se documenter sur ce qui les avait fait venir au monde. Déjà en Gaspésie, il était un grand lecteur de toutes ces monographies de paroisses qui, du début du siècle dernier jusqu'à maintenant, ont pullulé partout au Québec. C'est lui qui me les a fait découvrir, comme il m'a fait connaître tous ces ouvrages qui, pendant deux siècles, ont été publiés à compte d'auteur partout en province. Jacques Ferron mettait cette littérature-là au-dessus de l'officielle, et il l'a beaucoup utilisée, autant dans ses contes que dans ses romans. Quand je travaillais aux éditions du Jour, Jacques Ferron m'a fait cadeau de toutes les monographies de paroisses qu'il avait collectionnées de la Gaspésie et du Bas-du-Fleuve, et dont plusieurs venaient de ce temps où il avait été médecin à Rivière-Madeleine. C'est là-dedans que j'ai appris à peu près tout ce que je sais de mon pays. Et c'est là-dedans aussi que j'ai puisé l'essentiel que j'ai mis dans mes livres. Et c'est encore là-dedans que j'ai compris pourquoi Jacques Ferron est un écrivain aussi considérable. Nul ici n'a eu le courage de cette profonde curiosité qui fut la sienne. Nul ici n'a poussé aussi loin l'érudition et dans ce que l'érudition doit avoir de prégnant, c'est-à-dire de totalement vivant (Beaulieu, 1991 : 119-120).

Si Ferron est l'Écrivain du pays, c'est parce qu'il a su comme personne avant et après lui transfigurer par son écriture le folklore canadien-français, haussant la tradition

populaire au rang de Littérature. L'époque où Abel travaillait aux Éditions du Jour, c'est celle où Beaulieu recevait dans son bureau de la rue Saint-Denis celui qui, au tournant de 1970, était devenu pour tous le grand écrivain national. Mais au fil du temps, seul Victor-Lévy Beaulieu maintiendra vive cette vision des choses, cependant qu'en 1991, au moment où paraît *Docteur Ferron*, la littérature québécoise est entrée dans une période où le roman national appartient bel et bien au passé. La persistance nationale de Beaulieu s'accompagne d'une fidélité au père, l'écrivain ayant très tôt élu, probablement dès sa découverte de Ferron en 1965, l'auteur de *La nuit* comme son maître en lettres québécoises. On sait que Beaulieu découvrit ce roman au moment où il fut atteint de poliomyélite :

De cette première lecture de *La nuit*, c'est tout ce que j'ai retenu en 1965 : que les mots peuvent être au-delà même de toute maladie. Et cette leçon des choses m'a fait écrire ce roman que j'ai intitulé *Ti-Jean dans sa nuit* et qui m'a valu d'être reçu, pour la première fois, chez un éditeur (Beaulieu, 1991 : 23).

La découverte de Ferron fut donc doublement inaugurale, elle redonnait vie à l'homme en même temps qu'elle donnait naissance à l'écrivain. C'est pourquoi l'hommage à l'écrivain devait s'appeler *Docteur Ferron*. Quand dans son rêve, à la fin de son livre, Abel naît de la cuisse de Ferron, c'est encore cette double image de l'écrivain et du docteur géniteur qui intervient : le médecin, qui a pratiqué l'accouchement jusqu'en 1973<sup>12</sup>, donne lui-même la vie ; l'écrivain renaissant est la chair de sa chair.

---

12. Selon le témoignage de Ferron (Ferron et L'Hérault, 1997 : 89).

### *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

Or, pour revenir au long extrait ci-dessus, au-delà de l'intention réelle de Ferron, le don à Beaulieu de la collection des monographies, inscrit comme tel dans l'écriture fantasmatique du pèlerinage littéraire, est précisément un acte de reconnaissance et de passation symboliques ; il est une forme de désignation de la relève folklorique qui échoit à l'auteur de « La Vraie Saga des Beauchemin ». De manière naturelle, Abel enchaîne les événements : Ferron a littérairement défriché le pays à travers la lecture populaire, et de cette récolte il fait don à Beaulieu, fils élu promis à la dignité du grand écrivain.

*Victor-Lévy Beaulieu et l'écrivain de la plus haute autorité*

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1972), *Jack Kérouac*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1979), *La tête de Monsieur Ferron ou les Chians*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB Éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1985), *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Stanké. (Coll. « 10/10 ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1991), *Docteur Ferron*, Montréal, Stanké.
- 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, et Jacques FERRON (2005), *Correspondances*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- CHASSAY, Jean-François (2007), « Les grandes tribus », *L'Action nationale*, vol. XCVII, n<sup>os</sup> 5-6, p. 105-106.
- FERRON, Jacques (1970), *Le salut de l'Irlande*, Montréal, Éditions du Jour.
- FERRON, Jacques (1972), *Les confitures de coings et autres textes*, Montréal, Parti pris.
- FERRON, Jacques (1973), *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour.
- FERRON, Jacques (1975), *Escarmouches*, t. II. *La longue passe*, Montréal, Leméac.
- FERRON, Jacques (2006), *Chroniques littéraires. 1961-1981*, édition préparée par Luc Gauvreau, Montréal, Lanctôt.

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

- FERRON, Jacques, et Pierre L'HÉRAULT (1997), *Par la porte d'en arrière*, Montréal, Lanctôt.
- L'HÉRAULT, Pierre (1992), «Le pas des générations», *Littératures*, n<sup>os</sup> 9-10, p. 221-237.
- MICHAUD, Ginette (1993), «Le Sujet-Nation : James Joyce et Jacques Ferron», dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, p. 321-332.
- MICHAUD, Ginette (2005), *Ferron post-scriptum*, Montréal, Lanctôt.
- OLSCAMP, Marcel (1992), «Jacques Ferron ou le nationalisme ambivalent», *Littératures*, n<sup>os</sup> 9-10, p. 195-220.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- PELLETIER, Jacques, et Pierre L'HÉRAULT (1983), «L'écrivain est un cénobite. Entrevue avec Jacques Ferron», *Voix et images*, vol. VIII, n<sup>o</sup> 3, p. 402-403.

HORS-DOSSIER



LE REGARD DE SATURNE.  
LA TERREUR DE LA FILIATION  
DANS *DON QUICHOTTE DE LA DÉMANCHE*

Patrick St-Amand  
Queen's University

La transformation sociale – réelle ou perçue – que subit le Québec des années 1960 a permis un certain renouveau dans les discours littéraires et dans la réception des œuvres. Il n'est certes nullement surprenant de voir certaines thématiques émerger, si ce n'est de façon dominante, du moins comme motifs récurrents, chez de nombreux auteurs de cette époque. L'un des thèmes marquants dans le roman de la Révolution tranquille est très certainement celui de l'enfance, et de la relation de l'enfant à la réalité sociale face à laquelle il se trouve placé. Dès 1966, Réjean Ducharme créera l'exemple par excellence de cette figure de l'enfant en révolte avec la Bérénice Einberg de *L'avalée des avalés*, personnage dont on lit avec plaisir les échos dans deux autres roman ducharmiens écrits et publiés à la même époque, *Le nez qui voque* (1967) et *L'océantume* (1968). Cette Bérénice, dont la révolte contre le monde est absolue, habite un monde qui, malgré

certaines références à des événements contemporains, ne se veut nullement réaliste, oscillant plutôt entre une fantaisie acide et une représentation caricaturale des réalités historiques qu'elle traverse. Le refus de ce personnage de franchir le seuil d'un engagement social positif se présente comme le moteur central de la narration : Bérénice Einberg refuse tout, en bloc. Le caractère picaresque du roman permet un tour d'horizon global où chaque décor sera tour à tour attaqué et déconstruit par la narratrice dans sa mission de sabotage généralisé, de cette abbaye sur une île jusqu'à Israël, en passant par l'école secondaire à New York.

On retrouve une figure similaire, mais beaucoup plus ambivalente, de cette fillette en opposition avec le monde adulte dans *L'amélanchier* de Jacques Ferron (1970). L'héroïne du roman, Tinamer, qui vieillira et accèdera pour sa part à une certaine maturité à la fin de ce bref roman, en viendra progressivement à quitter le monde de l'enfance pour accéder tout d'abord à celui de l'adolescence et d'une sociabilité émergente – compromis que n'acceptera jamais l'héroïne ducharmienne – jusqu'à enfin entrer dans un monde pleinement adulte, acceptant de satisfaire aux exigences que cela implique. Comme le souligne Michel Biron dans son essai *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, si le monde peut pour Tinamer être divisé entre le bon et le mauvais côté des choses, cette transition du bon côté – celui de l'enfance, de la fantaisie et d'une liberté que l'enfant se doit de défendre contre les assauts du monde adulte – vers le mauvais côté – celui de la sphère sociale, des responsabilités liées à la maturité, du travail, dont les assauts se font de plus en plus insistants et ne sont que partiellement mitigés par le

## *Le regard de Saturne*

personnage du père – se fait de façon lucide, comme un choix qui semble en ce sens aller de soi. Le conflit, comme le dit Michel Biron, se résout de lui-même :

La division inaugurale entre le bon et le mauvais côté des choses continue d'opérer, malgré le travail de la conscience, non pas tant pour rappeler les risques du mauvais côté, puisque Tinamer s'y dirige d'elle-même sans se leurrer, mais peut-être au contraire parce qu'elle ne renonce jamais tout à fait à l'enchantement qui fut le sien (Biron, 2000 : 164).

Cette résolution demeure toujours impossible – voire impensable – pour les personnages de Ducharme. Pour eux, ce conflit identitaire ne semble se résoudre que dans la mort, ou alors pas du tout, comme ce sera le cas pour Bérénice Einberg, qui, alors que le roman se termine, n'aura jamais vraiment tenté de surmonter l'isolement dans lequel son refus du monde l'aura placée.

Si dans ces deux romans – et précisons qu'ils viennent ici illustrer cette nouvelle façon d'inscrire l'origine dans la diégèse romanesque et que nous ne voudrions pas suggérer que ces deux œuvres font à elles seules figure d'emblèmes d'une littérature québécoise en renouveau, ce qui serait trahir ces textes et en négliger beaucoup d'autres – l'enfance est montrée comme un lieu où la fantaisie, pour le meilleur ou pour le pire, est constitutive d'un monde qui existe en attente d'une transition vers l'âge adulte et auquel l'avènement du monde « réel » viendra mettre un terme, il n'en va pas de même dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. Notamment, si la fantaisie enfantine était pour Tinamer un lieu transitoire, l'enfance, dans *Don Quichotte de la démanche*, est un cauchemar dont on ne se réveille

pas. Il n'y a pas de bon côté des choses, pour Beaulieu ; peut-être n'y en a-t-il jamais eu. Cette nostalgie de l'origine finit par s'articuler comme un désir de retour à ce qui n'a jamais existé, et cette origine impossible, le plus souvent inscrite sous le signe d'une troublante abjection, interdit tout dépassement, tout progrès, tout passage à une position qui serait autre que celle d'une subjectivité coincée à jamais entre ce qui n'a jamais été et ce qui ne parviendra jamais à advenir.

L'enfance, comme lieu de l'origine, demeure ainsi à jamais d'une part inaccessible et d'autre part une prison dont Abel Beauchemin, personnage central de «*La Vraie Saga des Beauchemin*», n'arrivera jamais à s'échapper. Nous verrons ici que la nature de la temporalité, déjà rendue problématique par les ellipses et les déplacements temporels de la diégèse, devient le théâtre d'un vertige de l'origine et, finalement, d'un blocage narratif où le passé de l'enfance et le futur d'une descendance refusée forment le nœud gordien d'une impasse où, pour reprendre les mots du chevalier, dont l'apparition hallucinée clôt le roman : «*Il ne se passe rien. Jamais*» (Beaulieu, 2001 : 320).

Toute la narration, au lieu de correspondre plus ou moins à une séquence événementielle logique, se construit en effet autour de quelques événements dont les échos traumatiques, points d'origine de ce discours hystérique, se réverbèrent à travers l'ensemble du roman, menaçant à tout moment de faire irruption dans la conscience du narrateur, dont le point de vue oscille sans cesse entre la première et la troisième personne. Cette conscience captive d'Abel Beauchemin, pris entre le départ de sa conjointe Judith, dont la grossesse le hante, et la mort aussi horrifiante qu'interminable de l'un de ses deux chats, la

## *Le regard de Saturne*

mère Castor, forme le point central de ce roman qui, de façon remarquable, articule cette rupture, cet abîme où le discours s'engouffre et n'arrive jamais à dire l'indicible, lequel fait pourtant irruption toujours sous la forme de cette chose impossible à dire, comme le remarque le chevalier halluciné du titre : « cette chose qui est arrivée il y a six ou huit jours, et qui n'est pas encore dans le roman » (Beaulieu, 2001 : 310). Le roman, justement, tournera autour de ce point, sans oser y toucher, comme si dire cette chose, ce serait la rendre réelle, accepter son horrible avènement.

### FIGURES DU BLOCAGE

Ce surgissement de l'indicible, ce moment où le discours s'effondre et laisse sa place à ce contournement hystérique de la chose, appelons-le simplement blocage et précisons que s'il y a blocage de la diégèse, le discours, lui, ne s'arrête pas ; c'est cette tension entre le nœud traumatique qui fait obstacle et tous ces efforts pour éviter d'avoir à le dire que nous désirons explorer ici. Les blocages, dans *Don Quichotte de la démanche*, sont multiples. Ils se font par ailleurs écho et forment les bornes de cette terreur qui tiendra jusqu'à la fin Abel prisonnier. C'est le vertige généré par chacun de ces événements qui pousse sans cesse de l'avant sa narration.

Notons en premier lieu les deux crises de paniques qui ouvrent et closent le roman, et qui viennent délimiter cette période d'introspection pour Abel Beauchemin où tout peut et doit être mis en doute par le lecteur, de la séquence des événements jusqu'à leur actualité même. Il y a d'abord cette supposée crise cardiaque qui entraînera la

première visite à l'hôpital au retour de laquelle le départ de Judith est découvert. Ce retour, cependant, est précédé d'un long parcours qui permet au lecteur de faire le panorama de cette famille Beauchemin fracturée, dont le déracinement est mis à jour par la visite à l'appartement du père, où les enfants Beauchemin ne vont jamais ; Abel lui-même n'y mettrait probablement pas les pieds s'il n'était pas certain de l'absence du père. Ce parcours se termine par une première rencontre avec cet inquiétant Jos Beauchemin, avec sa vieille ambulance noire, sa cape et ses dents de vampire, celui des enfants Beauchemin qui trouble le plus, le seul dont le projet soit plus que celui d'une parole qui tourne à vide, à la poursuite d'une sublime poésie ou de ce Grand Livre que Beaulieu lui aussi désire faire. Cette révolution absurde à laquelle participe la mystérieuse et pourtant dérisoire secte des Porteurs d'Eau est ici la figure principale de cet avènement historique souhaité, représentation donc de ce qui pourrait aller de l'avant afin que, finalement, quelque chose puisse arriver. La seconde crise suit immédiatement la longue séquence hallucinée qui marque la fin du roman et qui permet l'irruption à la fois des différents personnages formant la famille Beauchemin, mais aussi des discours qu'ils représentent et par lesquels ils sont animés. Comme nous l'avons déjà mentionné, tout, entre ces deux points, invite le lecteur à douter de la réalité événementielle du récit : les déplacements et glissements temporels, le surgissement de ces personnages télescopés qui viennent servir de porte-paroles à la fantaisie d'Abel : Abraham Sturgeon, par exemple, donne à voir la grande conspiration de Jos et de Geronimo, et on le retrouve à la fin couché dans le cercueil du grand-père Toine, tentant d'enregistrer ce qui est dit et

## *Le regard de Saturne*

donc de restituer cette scène perdue, de la ramener au présent d'Abel, en vain. Et Johanne, qui est soit une amie de Judith, soit une prostituée amoureuse d'Abel, sans qu'il ne soit jamais possible de trancher : le délire d'Abel, en effet, se met en scène et se saborde à la fois, en offrant au lecteur plusieurs alternatives parmi lesquelles il lui est impossible de choisir.

Le second point de fuite du livre, à partir duquel la narration ne semble avoir d'autre possibilité que cet effondrement – effondrement qui donne lieu à ces irruptions des horreurs passées et de celles à venir –, est le départ de Judith avec son amant Julien ; elle qui se trouve déjà enceinte de plusieurs mois et dont l'enfant à naître sera pour Abel source d'une terreur innommable, même si, de son propre aveu, il ne peut en être le père, ayant été rendu stérile par la poliomyélite, qui l'a par ailleurs laissé partiellement handicapé. Le moment de ce départ, de même que ses causes, est difficile, voire impossible à situer, mais retenons la hantise de cet enfant à naître dont le meurtre fantasmé est évoqué de façon explicite et qui permet de dire cette terreur autrement indicible de la filiation et de l'avènement :

Déjà la tête de l'enfant apparaissait entre les cuisses de Judith. Coupe le cordon, Abel, coupe-le, je t'en prie. Mais qu'avait-il fait ? Quel crime odieux ? L'enfant à tête de chat n'a même pas eu le temps de pousser son premier vagissement que je le prenais par les jambes et l'assommais contre le coin de la commode. Judith pleurerait dans le lit. Tant de souillures, ma pauvre fille ! Tant de souillures ! (Beaulieu, 2001 : 249)

Nous y reviendrons, mais ce que la naissance de l'enfant viendrait briser, c'est précisément cette paralysie qui

retient Abel et lui interdit l'accession à une historicité que la naissance d'un enfant, qu'il soit ou non le sien, rendrait nécessaire et inévitable. C'est l'une des notions que souligne François Hartog dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps* : cette double responsabilité de sauvegarder le futur et de garder le passé vivant par l'intermédiaire d'une mémoire active. Accéder à un mode d'existence et d'expérience qu'Hartog appelle présentisme, c'est avant tout se trouver en relation avec le futur et le passé :

Vers le futur : par les dispositifs de la précaution et de la responsabilité, par la prise en compte de l'irréparable et de l'irréversible, par le recours à la notion de patrimoine et à celle de dette, qui réunit et donne sens à l'ensemble. Vers le passé : par la mobilisation de dispositifs analogues. La responsabilité et le devoir de la mémoire, la patrimonialisation, l'imprescriptible, la dette déjà. Formulé à partir du présent et pesant sur lui, ce double endettement, tant en direction du passé que du futur, marque l'expérience contemporaine du présent (Hartog, 2003 : 216).

Cette naissance que redoute Abel, c'est donc aussi son accession à une historicité qui causerait nécessairement la fin de cet arrêt du temps où ils se trouvent, lui et l'ensemble de la famille Beauchemin : permettre la naissance d'une nouvelle génération de Beauchemin, c'est admettre une postérité pour lui horrifiante, accepter que les choses n'en finissent pas là.

Le troisième point de blocage vient marquer la tombée du rideau sur le bungalow de la rue Kennedy : il s'agit de la mort de la mère Castor, dont le nom implique déjà une temporalité problématique par rapport à sa progéniture,

## *Le regard de Saturne*

Pollux. Au-delà de cette mort et de cet enterrement sous un arbre, derrière le bungalow, plus rien : le récit devient rêve, puis cauchemar, et culmine avec l'effondrement final d'Abel et son retour à l'hôpital. Paire intéressante que cette mère et ce chaton, dont le nom même implique une simultanéité impossible : les jumeaux du mythe, qui ne sauraient être séparés, le sont pourtant et se trouvent divisés sur deux générations. La restauration finale, faisant immédiatement suite à la mort de la mère, veut que Pollux lui aussi soit perdu, afin que soit restituée cette simultanéité impossible, que la distance générationnelle se trouve abolie. L'enterrement accompli, Pollux s'échappe de la maison, s'en va « [v]ers la savane, vers sa mère Castor, lui aussi vers sa mort. Il n'y aura désormais plus rien en deçà » (Beaulieu, 2001 : 273).

Cette mort de la mère Castor, qu'une blessure suppurante à la mâchoire condamne à une lente agonie, c'est le cauchemar d'Abel qui se réalise, qui vient forcer l'irruption dans sa mémoire de toutes ces scènes d'atrocités perpétrées contre des chats, jusqu'à la tentative de Judith de se débarrasser de la paire Pollux/Castor qui se dénoue par une scène de copulation frénétique au terme de laquelle Judith accepte d'aller chercher les animaux abandonnés. Le poids traumatique de cette mort est souligné dans ses échos avec la naissance de cet enfant à tête de chat, immédiatement mis à mort par Abel.

### SATURNE DÉVORANT UN DE SES ENFANTS

La mise à mort de cet enfant à naître, laquelle représente de par ses implications le sacrifice du futur et de la descendance pour préserver un présent qui s'étire à l'infini, amène le lecteur à cette si célèbre figure du mythe,

Saturne, qui, pour éviter l'accomplissement d'une prophétie annonçant qu'il sera détrôné par l'un de ses fils, dévore dès leur naissance ses enfants.

La représentation la plus célèbre de cette figure est très certainement le *Saturno devorando a un hijo* [*Saturne dévorant un de ses enfants*], œuvre de Francisco de Goya, peinte entre 1819 et 1823 et faisant partie de la célèbre série des « peintures noires ». Ces œuvres, parmi les plus célèbres de l'artiste, furent toutes peintes directement sur les murs de sa maison vers la fin de sa vie, après qu'une maladie grave ait fait de sa propre mortalité une considération majeure dans son œuvre. Bien que les thèmes de la série ne soient pas généralement aussi macabres que celui de ce Saturne, les couleurs, tons terreux et ternes où même les bleus n'ont que peu d'éclat, soulignent la proximité des ténèbres, de ce moment où la lumière s'éteindra à jamais. Le Saturne de la peinture tient entre ses poings crispés le corps d'un enfant de sexe indéterminé, dont le corps aux proportions adultes est déjà partiellement dévoré : la tête, un bras manquent, un autre bras se trouve déjà dans le gouffre béant de la gueule du titan. Pourtant, ce sont les yeux qui frappent. Le regard de Saturne à la fois vide et figé d'effroi, c'est celui d'un monstre rendu dément par l'horreur de son geste : dévorer ses propres enfants pour assurer la continuité de son règne, c'est aussi basculer dans une folie sans retour. Certains historiens de l'art théorisent que le flou entre les jambes du monstre masque ce qui était dans une première version de la peinture, possiblement endommagée et réparée, voire censurée, un pénis partiellement en érection (Licht, 1983 : 168). Les enfants de Saturne, immortels puisque divins, survivent dans le ventre du titan, prisonniers et figés dans le temps.

## *Le regard de Saturne*



Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo* [Saturne dévorant un de ses enfants] (détail), 1819-1823, Museo Nacional del Prado.

La différence thématique majeure entre la peinture de Goya et une autre représentation de l'acte de Saturne, une toile de Rubens peinte en 1623 de laquelle le peintre espagnol s'est possiblement inspiré, au-delà des questions de style et de composition, réside précisément dans le regard du titan. Dans la toile de Rubens, le monstre est penché vers l'avant, déchire de ses dents la chair d'un poupon hurlant. L'horreur de la scène, en comparaison, se trouve mitigée par le fait que le geste de Saturne est calculé : il s'agit d'un infanticide raisonné, le geste prémédité d'un père monstrueux déterminé à prévenir sa chute. Les yeux du Saturne de Rubens sont ceux d'un être indubitablement mauvais, mais sain d'esprit. Par opposition, l'horreur provoquée par l'œuvre de Goya est amplifiée par le regard du monstre, dont les yeux fous semblent implorer le spectateur : nul calcul, ici, ni préméditation. L'esprit du monstre a depuis longtemps chaviré dans ce gouffre de la folie homicide, et seul le geste de Jupiter, lui ouvrant le ventre pour libérer ses frères et sœurs, viendra mettre un terme à la terreur démente du père.

Il y a chez Abel Beauchemin une pulsion de cet ordre : prévenir la descendance, cet avènement qui menace le statut précaire d'un présent qui n'en finit plus de s'étirer à l'infini. Et du même élan, cette horreur face au geste déjà accompli dans le fantasme infanticide : « Oh non ! Quelle formidable faute ai-je commise ? Dis-moi, Judith, que ce n'est pas vrai que j'ai pris l'enfant par ses petites jambes et que je l'ai tué en lui frappant la tête sur la commode ! » (Beaulieu, 2001 : 122) On peut lire cette scène autrement et y voir une tentative d'en finir, de mettre un terme à cette famille Beauchemin dont la progéniture ne cesse d'aller plus loin dans sa dysfonction : alcoolisme, folie, inceste, etc. Tuer l'enfant à naître, c'est faire cesser cet atavisme dont les Beauchemin semblent souffrir, comme le dit si bien Jos Beauchemin :

Une famille de cerveaux fêlés, de neurasthéniques, de schizophrènes, d'hydrocéphales ! Voilà ce que nous sommes tous devenus, Abel. [...] Nous allons tous très mal nous achever, Abel, à moins qu'on trouve un moyen démesuré d'en sortir ! (Beaulieu, 2001 : 300)

Et y aurait-il un moyen plus démesuré que ce meurtre de l'enfant à naître ?

Ce regard si saisissant, les yeux de Saturne perdus dans le vide, n'est-ce pas aussi le regard d'Abel, qui n'arrive jamais à prendre pied sur un réel fuyant, insaisissable ? Le récit d'Abel ne trouvera jamais son fil d'Ariane, le réel qu'il pourrait suivre et donner à lire passera sans cesse d'une rencontre hallucinée à une autre, se heurtant toujours aux nœuds d'horreur qui viennent, tels que nous l'avons expliqué, bloquer la temporalité de la narration. Les yeux noyés dans l'horreur qu'il refuse de voir, le narrateur de Beaulieu se perd à raconter cette cécité.

## *Le regard de Saturne*

Malgré qu'Abel ne se propose jamais de manger l'enfant, la dévoration, la digestion et les excréments demeurent chez Beaulieu des motifs récurrents, pour ne pas dire l'objet d'une troublante obsession, dans lesquels on peut lire une volonté d'arrêt et de blocage : ce qui est mangé est de force gardé à l'intérieur du corps. Le livre mangé, que ce soit les pages du manuscrit d'Abel que celui-ci avale ou le Livre que Satan Belhumeur doit assimiler en le mangeant, voilà qui marque bien la sublimation nécessaire pour les personnages de Beaulieu.

Rien n'arrive à s'échapper : texte, savoir, temps, progéniture, ce qui entre dans le corps doit y rester à tout prix, ou être perdu et détruit à petit feu. Autrement, c'est le lieu même de l'origine, ce moment d'où le personnage lui-même est issu qui lui échapperait, le temps qui dérailerait pour reprendre son cours normal.

Par exemple, cette plaie qui noircissait la jambe du gros Sam-mon-père et qui puait terriblement faisant vomir toute la rue Prince-Arthur. Et aussi mes propres ordures que je prenais dans mes mains et mangeais, comme si elles ne devaient revenir qu'à moi, parties de mon ventre sans autorisation et forcées d'y retourner, tout mon visage s'en barbouillant. Comme c'était bon ! Et comme mon corps sentait fort en ce temps-là (Beaulieu, 1981 : 48).

Le blocage qu'implique la fixation de tout ce qui se trouve dans le ventre, comme ces dieux qui ne peuvent jamais mourir dans le ventre de Saturne, c'est surtout le fantasme d'un temps qui s'arrête et où s'assimilent l'origine et la fin, la naissance et la mort, l'alpha et l'oméga. « Il n'y a pas moyen d'en sortir, ce qui sort du ventre doit y rentrer de force, le corps s'inversant dans la chose immonde dont

il ne fait pas le deuil, dont il veut à tout prix parler la mort» (Cliche, 1999 : 43).

#### L'AVÈNEMENT, L'ORIGINE ET LA FIN

Autre motif récurrent dans l'œuvre de Beaulieu : l'assimilation du lieu de l'origine, de la matrice maternelle, à une abjection sans borne qui ne peut trouver son issue que dans la mort, « la mère qui n'est plus, depuis toujours, qu'une plaie cancéreuse et purulente béant comme une origine trop violemment révélée » (Cliche, 1999 : 46). Anne Élane Cliche souligne cette volonté des personnages de Beaulieu de se réapproprier la naissance et de donner sens au commencement dans son article « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance ». Bien que son analyse porte sur un autre roman de Beaulieu, *Satan Belhumeur*, elle semble tout aussi applicable à *Don Quichotte de la démanche* :

Cette catastrophique et terrifiante recherche de la causalité ne s'accomplit, en effet, qu'à partir d'une reconstruction de l'origine, naissance et conception confondues, qui s'invente selon les lois d'une véritable géographie urbaine et corporelle dont le cancer est à la fois le nom de la genèse du sujet en proie au récit d'enfance, et le signe d'une impensable féminité, refuge-cloaque de la certitude d'exister. Le cancer de l'origine, cette plaie ouverte empestant l'enfance, devient la matière innommable, matière de l'innommable, envahissant le monde avant que les mots ne se mettent à parler (Cliche, 1999 : 46).

Ainsi, cette origine, le ventre de la mère, demeure à la fois le lieu où l'on désire retourner et celui d'une horreur

## *Le regard de Saturne*

sans nom, le cancer venant ici servir d'emblème à tout ce qui se cache derrière : la prolifération de l'abject, la décomposition et la putréfaction, tout ce qui repousse le personnage, le détourne de ce lieu où il cherche désespérément à retourner. La mère de Satan Belhumeur, comme celle d'Abel Beauchemin, mourra lentement de ce cancer qui lui dévore les entrailles, mais ce qui frappe, au delà du thème de cette mort sans cesse réitérée, c'est le regard posé sur la mère mourante par Abel, lui qui détourne les yeux et ne peut se résoudre à l'embrasser une dernière fois. C'est le regard, le vertige de celui qui se détourne de cette innommable horreur qui envahit le point de son origine propre :

[...] je ne la regardais pas, je ne voulais pas voir ces plaques galeuses qui lui mangeaient tout un côté du visage, détruisant du même coup toute image apaisante que je pouvais encore avoir d'elle, de ces temps lointains où jeune elle m'emmenait à l'église avec elle (Beaulieu, 2001 : 129).

Ainsi, cette apparition qui accompagne le chevalier à la fin du livre, la femme enceinte, avec son visage ridé, son corps décharné, avec la crasse dont elle est couverte, c'est à la fois Judith qui revient et la mère qui ressurgit, de même que la mère Castor, avec ce long filet de morve qui pend de sa gueule et sa langue grise, ses yeux vitreux. La femme enceinte hallucinée par Abel, avec ses papillons jaunes à la place des yeux, rappelle encore l'assimilation du lieu de l'origine à une abjection sans limite, à cet impossible retour en arrière, vers la naissance.

Trente ans plus tard, dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, la mère survit, mais le dégoût originel est

déplacé vers l'acte sexuel, vers la conception des enfants de la famille Beauchemin, telle que relatée par cette figure reptilienne que devient la mère :

Ce si chaud lapin que fut ton père, pas aussitôt monté sur ta mère que ça éjaculait avec force. Comme s'il mettait chaque fois un costume de bœuf enragé avant de sauter sur moi. Odeurs de cuir de sa peau. Odeurs d'étable de ses caleçons de laine. Moi, me levant aussitôt qu'il s'endormait après la fornication, pour me laver l'entrejambe et l'entrefessier. Si gluante, la semence de son corps. Comme de la bave de crapaud. Ce déplaisir c'est quand on marche pieds nus et qu'on écrase une grenouille. Si glauques les couleurs de la mort (Beaulieu, 2010 : 143).

La bestialité du père, ici comparé à un bœuf, correspond à cet autre versant de l'origine, la ferme où Abel est né, et dont l'évocation oscille entre le bucolique et le dégoût, puisque s'il s'agit d'un lieu où le clan Beauchemin vivait dans une communauté décrite de façon comparativement positive – par opposition à l'aliénation qui suivra le déménagement vers Montréal –, la présence des excréments, tant leur odeur que leur proximité palpable, dominait l'expérience sensorielle du jeune Abel. Ainsi, malgré la nostalgie que celui-ci ressent par moments en pensant à ce Saint-Paul-de-la-Croix d'où est issu le clan Beauchemin, le retour vers l'origine est impossible, cette origine étant placée sous le signe d'une abjection qui nie et empêche ce regret, ce désir de retour à l'origine. Notons ainsi l'odeur des excréments animaux, cette sensation de « douce chaleur » quand on s'y trouve calé jusqu'aux chevilles, ces scènes où Abel relate en termes quasi-érotiques ses relations avec les bêtes et le trouble qu'il en ressentait lui-

## *Le regard de Saturne*

même, ces scène émergeant à peine d'un indicible cloaque mémoriel où, sa naissance étant annoncée par celle d'un veau à trois pattes, tout était gâché dès le départ. À cet incipit du roman, ce « Et puis, il comprit qu'il allait mourir » (Beaulieu, 2001 : 9), fait écho cette volonté d'en finir liée à la naissance :

Meurs! Meurs donc! se disait Abel. Tout avait été gâché depuis les origines, depuis ses premiers cris dans la maison démunie de Saint-Paul-de-la-Croix, ses premiers cris auxquels avait répondu le veau à trois pattes de Maxime Thériault, le vieux bonhomme aux toast dorées. Il faut que tu meures! se disait Abel (Beaulieu, 2001 : 26).

Abel désire mourir, afin que l'enfant puisse lui survivre, que son propre anéantissement permette la tabula rasa nécessaire à la naissance du bébé.

La temporalité de *Don Quichotte de la démanche* s'inscrit donc sous le signe de cette double impossibilité : celle de revenir en arrière pour reconquérir ce lieu de la naissance et de l'enfance, retour gâché à l'avance parce que ce paradis perdu n'arrive pas à masquer toutes les immondices qui remplissent ce cloaque mémoriel, et cette autre impossibilité qui serait celle de l'avènement, d'une accession à ce présentisme d'une historicité accomplie, ce déblocage impossible qui permettrait enfin à Abel d'échapper au bungalow de la rue Kennedy, d'écrire le livre à venir, celui-là même que Beaulieu voudrait écrire, La grande tribu, ce roman annoncé dès le début de sa carrière. Mais Abel demeure prisonnier d'un temps bloqué<sup>1</sup> :

---

1. Il faudra noter ici les travaux de Stéphane Inkel qui, dans son essai « Le temps suspendu », explore la logique du messianisme comme motif de lisibilité dans l'œuvre de Beaulieu, c'est-à-dire cette tension

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

[...] tout était redevenu comme avant, et cela avait recommencé ainsi des dizaines de fois, tant et si bien qu'il avait fini par toutes les confondre, ne sachant plus guère quel événement était antérieur à tel autre événement, comme si, au fond, il n'y avait rien eu d'autre que ce délire apitoyé qu'il ne pouvait plus être certain de vivre ou de rêver et qui, tel un immonde vautour, tournoyait au-dessus de sa tête pour l'effrayer comme il faut avant de fondre sur lui (Beaulieu, 2001 : 314).

Ce «délire», assimilable à la parole hystérique du livre qui se construit dans l'attente sans cesse reportée de cet autre livre qui ne cesse de s'annoncer sans fin et auquel Beaulieu lui-même s'acharnera pendant près de trente ans, est le mode premier de l'univers romanesque de «La Vraie saga des Beauchemin».

---

d'une attente de l'avènement qui viendrait restituer un ordre destiné, comme ce mythe de l'origine que désire écrire Beaulieu dans «La grande tribu», qui viendrait enfin permettre au Québec, selon lui, d'accéder à l'histoire et d'y participer, ce qui est présentement impossible à cause d'un «manque de représentation symbolique de l'origine» (Inkel, 2005 : 111). Le Livre viendrait combler ce manque, mais son écriture demeurera longtemps impossible du fait de l'absence de ces mêmes représentations symboliques, nécessaires au préalable à son élaboration.

## *Le regard de Saturne*

### BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 2001), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, TYPO.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1981), *Satan Belhumeur*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([2006] 2010), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- CLICHE, Anne Éline (1995), « Le plaisir de Sarah ou cette mort qui me vient de l'autre », *Études littéraires*, vol. 28, n° 1, p. 37-47.
- CLICHE, Anne Éline (1999), « Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance (*Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu) », *Voix et images*, vol. XXV, n° 1, p. 36-59.
- DUCHARME, Réjean ([1966] 1973), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1968), *L'océantume*, Paris, Gallimard.
- FERRON, Jacques ([1970] 1992), *L'amélanchier*, Montréal, TYPO.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil.
- INKEL, Stéphane (2005), « Le temps suspendu : messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et images*, vol. XXX, n° 2, p. 107-123.
- LICHT, Fred (1983), *Goya. The Origins of the Modern Temper in Art*, New York, Icon.



## COMMENTAIRES DE LECTURE



## RECENSER UN PAYS LITTÉRAIRE

Sophie Dubois

Université de Montréal

La critique beaulieusienne aime à souligner le caractère prolifique, volumineux, voire tentaculaire, de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, ainsi que la polyvalence de l'auteur, qui a œuvré dans presque tous les genres (romans, récits, essais, théâtre) et tous les médias québécois (littérature, journaux, revues, télévision, radio). Or, outre quelques chiffres avancés ici et là sur sa production littéraire, personne n'avait eu, jusqu'à maintenant, la patience et le courage de recenser et de comptabiliser l'ensemble des écrits de l'intarissable écrivain. C'est pourtant la tâche que s'est donnée Michel Huard il y a quelques années et qui a résulté en un ouvrage fort précieux pour tous les chercheurs qui travaillent sur Beaulieu, mais aussi pour tous les amateurs avides de ses textes.

*Lire un pays. Les écrits publiés de Victor-Lévy Beaulieu 1961-2009*<sup>1</sup> est un outil de recherche qui comprend une

---

1. Désormais, les références à cet essai seront indiquées par le sigle *LP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. L'ouvrage a été imprimé à 123 exemplaires et n'était pas, de prime abord, destiné

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

bibliographie signalétique, une bibliographie chronologique et un index. L'ouvrage de 124 pages donne l'occasion au lecteur de mesurer la démesure, de mettre des chiffres sur cette production impressionnante, d'embrasser du regard cette totalité qui constitue un héritage littéraire sans égal au Québec. Il s'agit bien ici de « lire un pays », soit ce vaste pays métaphorique qu'est l'univers de Beaulieu. En ce sens, cette bibliographie n'est pas qu'un simple outil permettant de chiffrer et de répertorier une somme de textes, c'est d'abord le témoignage d'une expérience de lecture ; elle constitue la preuve que s'aventurer dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, c'est courir le risque d'y être englouti.

\*  
\* \* \*

Michel Huard est professeur au Département de techniques de muséologie du Collège Montmorency à Laval ; il n'est donc pas de ces « littérateurs » ou de ces « faiseurs de thèses », selon les mots de Beaulieu (1974 : 15), qui cherchent à décortiquer l'œuvre, il est d'abord et avant tout un lecteur assidu et un véritable amateur. Huard est en effet un des rares à pouvoir affirmer avoir lu *toute* la production de Beaulieu, projet qui, comme il l'avoue dans son texte de présentation, « est vite devenu une passion » (*LP* : 11).

Publié à compte d'auteur, *Lire un pays* est le résultat de cinq années de travail ; l'ouvrage recense 900 écrits de Victor-Lévy Beaulieu parus entre 1961 et 2009, dont

---

à la vente ; il est donc aujourd'hui épuisé. Il est toutefois possible de le consulter dans plusieurs bibliothèques de cégeps et d'universités où il a été distribué ou à Bibliothèque et Archives nationales du Québec à Montréal (dans la section Collection nationale).

## Recenser un pays littéraire

« 75 ouvrages personnels, plus de 260 textes dans le journal *Le Devoir* ainsi que des centaines de textes dans plus de 40 médias différents » (*LP*: quatrième de couverture). Malgré le nombre important de textes, parfois réédités sous d'autres formes et à diverses époques, la méthode de présentation est d'une grande efficacité : chacune des notices, numérotées de 1 à 900, fournit le titre de l'ouvrage ou de l'article en plus des détails bibliographiques<sup>2</sup> de sa première parution et de ses éventuelles rééditions. Dans le cas des recueils d'articles, ils sont désignés par des lettres, et non par des chiffres – ils ne comptent donc pas dans le total de 900 –, et leur notice précise les numéros des articles qui y sont regroupés ; de même, les notices individuelles de ces articles mentionnent leur reprise en recueil à l'aide de l'abréviation (un peu longue peut-être) « rdopn », c'est-à-dire « repris dans l'ouvrage personnel numéro (a, b, c ou d) ».

La numérotation des divers écrits est fixée à partir de la bibliographie signalétique qui ouvre l'ouvrage. Celle-ci répertorie d'abord les œuvres personnelles de Beaulieu, de *Mémoires d'outre-tonneau* (n<sup>o</sup> 1) à *Se dépandre de soi-même* (n<sup>o</sup> 75)<sup>3</sup>, puis ses participations à d'autres œuvres (n<sup>os</sup> 76 à 99), par exemple, par l'intermédiaire de préfaces, d'introductions ou de textes dans un ouvrage collectif. Suivent les nombreux articles écrits par Beaulieu, lesquels

---

2. On peut toutefois déplorer le fait que les pages des articles ne sont pas indiquées, ce qui vient nuire à l'efficacité de cet outil de recherche.

3. *L'Héritage*, version revue, complète et définitive, et *Bibi*, respectivement paru et annoncé aux éditions Trois-Pistoles en 2009, sont comptabilisés (n<sup>os</sup> 100 et 531), mais ajoutés en « Supplément » à la bibliographie puisque l'auteur n'a pu en prendre connaissance qu'à la toute fin du processus d'édition.

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

sont classés par médias : périodiques (n<sup>os</sup> 101 à 535), journaux (n<sup>os</sup> 536 à 832) et Internet (n<sup>os</sup> 833 à 869). La liste de 31 périodiques est à la fois impressionnante et révélatrice de la variété des publics auxquels s'est adressé, au fil des ans, l'écrivain de Trois-Pistoles. Ce dernier a publié dans des revues tant populaires (*Almanach du peuple Beauce-min, Châtelaine, TV Hebdo*) qu'universitaires (*Études françaises, Université Laval*) et on retrouve ses textes aussi bien dans des périodiques engagés sur la scène nationale (*Liberté, Maintenant*) que dans quelques magazines français (*L'Express, Magazine littéraire*). Du côté des journaux, ce qui frappe, c'est la quantité de textes parus au *Devoir* entre le 20 mai 1967 (n<sup>o</sup> 536) et le 28 novembre 2008 (n<sup>o</sup> 800). Ces 264 textes, publiés de façon assez régulière pendant 41 ans, témoignent de la place qu'occupe Beaulieu à l'intérieur de l'*intelligentsia* québécoise et de l'importance accordée à ses déclarations sur la société et la politique québécoises. Enfin, son utilisation ponctuelle des médias électroniques (*editiontrois-pistoles.com, victor-levybeaulieu.com, vigile.net, vlbcandidat.org*) depuis 2005 montre bien que Beaulieu est sensible aux nouveaux moyens de communication qui lui sont offerts pour diffuser ses idées et rendre ses textes disponibles à ses lecteurs. Il a utilisé couramment Internet lors de sa campagne électorale de 2008, mais il y a également eu recours pour défendre le métier d'éditeur ou celui d'imprimeur au Québec.

La section « Complément », qui clôt la bibliographie signalétique, recense les textes qui n'ont été portés à la connaissance de l'auteur qu'après la première numérotation et la mise en page de l'ouvrage. Elle souligne bien le souci d'exhaustivité qui semble avoir animé Michel Huard

## *Recenser un pays littéraire*

dans son entreprise de recension. Dans cette perspective, il faut également noter le souci d'honnêteté et de rigueur dont il a fait preuve en indiquant les sources qu'il n'a pu vérifier et les ajouts qu'il a lui-même faits pour compléter certaines notices bibliographiques.

La bibliographie signalétique est suivie d'une bibliographie chronologique qui reprend les mêmes 900 textes, mais en les présentant selon leur date de rédaction. On y apprend donc que le premier texte de Beaulieu ayant connu une diffusion publique s'intitule «Les déracinés n'ont pas toujours tort» et qu'il paraît dans *La Patrie*, le 14 mai 1961, alors que son auteur n'a pas encore 16 ans. Huard précise toutefois, en citant un passage de l'essai *Un loup nommé Yves Thériault*, que l'expérience d'écriture de l'auteur débute avant cela, puisqu'il affirme avoir fondé un journal étudiant, *L'Insolent*, alors qu'il fréquentait l'école Pie-IX à Montréal-Nord. Il y a donc ici une volonté de la part de Michel Huard de remonter aux sources de l'écriture de Beaulieu, peut-être dans le but de faire voir la précocité de sa carrière d'écrivain.

La bibliographie chronologique réserve également d'autres surprises, comme cette absence complète de publication en 1988, suivi d'un seul article en 1989 et d'une seule pièce, *Votre fille peuplesse par inadvertance*, en 1990. Ce «trou» dans la production écrite de Beaulieu s'explique en réalité par la place considérable que prenait à cette époque, dans sa carrière, l'écriture du téléroman *L'Héritage* (1987-1990). Ceci pose d'ailleurs la question des téléromans, qui ne sont pas ici répertoriés, à l'exception des versions remaniées sous forme romanesque de certains d'entre eux. L'ouvrage vise à recenser les «écrits publiés» de Victor-Lévy Beaulieu, mais cette restriction au domaine

écrit, bien que compréhensible vu la taille du corpus, semble laisser des espaces vacants dans la carrière et la production de l'auteur, dont le portrait est alors moins juste. Il aurait été pertinent, à mon sens, de trouver un moyen d'inclure, même de façon brève, les projets de Beaulieu liés à la télévision, à la radio ou même au cinéma afin de donner une vision encore plus englobante de l'Œuvre. Un second ouvrage pourrait également venir combler cette lacune, qui est, en fait, beaucoup plus large que l'ouvrage de Huard en cela qu'elle concerne l'absence généralisée de discours critique sur cette part de la production beaulieusienne.

Les deux bibliographies sont suivies d'un index de 21 pages (1500 entrées) qui répertorie les principaux sujets des articles de Beaulieu ainsi que l'ensemble des livres qu'il a commentés au cours de sa carrière de critique littéraire. Cette attention de Huard est, et sera, très appréciée par les chercheurs en littérature, qui s'intéressent souvent à Beaulieu pour son rapport aux autres écrivains, pour sa grande connaissance des œuvres de la littérature mondiale et sa façon de les commenter.

L'index témoigne d'ailleurs de cet intérêt de Beaulieu pour la littérature et révèle, en un coup d'œil, ses sujets de prédilection. Voici, regroupés en catégories, quelques-uns des sujets qui reviennent fréquemment dans les écrits de Beaulieu selon l'index : les écrivains (états-uniens, britanniques, canadiens, français et québécois), parmi lesquels Hubert Aquin, Jacques Ferron, Yves Thériault, Victor Hugo, Jack Kerouac et Herman Melville font bonne figure ; la littérature, la culture et l'édition québécoises ; Montréal, Trois-Pistoles et le Québec en général ; la campagne électorale de Beaulieu en 2008 en tant que candidat indépen-

## Recenser un pays littéraire

dantiste sans affiliation dans Rivière-du-Loup ; certains de ses ouvrages, tels *Entre la sainteté et le terrorisme* et *La grande tribu* ; et, enfin, l'univers des médias (radio, télévision, téléromans).

Si rien parmi cette liste ne surprendra réellement le connaisseur de Victor-Lévy Beaulieu, d'autres entrées étonnent et évoquent des moments ou des aspects importants de la culture québécoise qui ont touché le journaliste-polémiste ; c'est le cas du hockey ou de l'Expo 67, mais aussi du *Livre vert* de Jean-Paul L'Allier (ministre des Affaires culturelles du Québec) en 1976.

On ne peut nier l'utilité de cet index, qui évite aux chercheurs d'avoir à parcourir l'entièreté de la bibliographie à la recherche d'articles qui pourraient les intéresser, ou encore d'avoir à consulter l'ensemble des 900 textes. Comme Huard lui-même le fait toutefois remarquer, le travail d'indexation s'avère complexe lorsqu'il s'agit de classifier les articles d'un auteur comme Beaulieu, qui « peut synthétiser ou faire référence à vingt sujets [...] dans un même texte » (*LP*: 13). Or, si le résultat de cette indexation est satisfaisant, on ne peut en dire autant de sa présentation, qui manque un peu de rigueur et de clarté. On y retrouve notamment deux entrées pour *La grande tribu*, l'une à « *G* » renvoyant à sept articles et l'une à « *L* » n'en répertoriant qu'un seul. La reprise, dans une section « Écrivains québécois », de tous les écrivains québécois cités ailleurs peut paraître redondante – ce qui n'est pas nécessairement une mauvaise chose pour un index –, mais surtout elle pose un problème de mise en page lié à l'usage de puces différentes selon les entrées. Bref, cet index est tout à fait fonctionnel et pratique – ce qui est essentiel –, mais

il mériterait d'être resserré et présenté de façon à mettre en valeur son efficacité.

Aux trois pièces maîtresses de l'ouvrage sont ajoutés deux annexes et des notes biographiques. Les annexes signalent quelques entrevues et entretiens avec Beaulieu, ce que Huard nomme les « mots dits » par rapport aux mots « écrits » recensés précédemment. Or cette distinction n'est pas si évidente. Par exemple, les réponses de Beaulieu au questionnaire Marcel Proust (*L'Illettré*, janvier 1970) (*LP*: 117) sont des réponses écrites et non le résultat d'une entrevue. En outre, ce partage pose le problème des entretiens avec Roger Lemelin, *Pour faire une longue histoire courte*, pourtant recensés dans les ouvrages personnels (n° 34). À nouveau, une réflexion s'impose sur le statut de ces textes « dits »: est-il juste de les exclure de la production de Beaulieu? Y aurait-il moyen de les y inclure, ainsi que les téléromans, mais en leur octroyant un statut différent, comme Huard l'a fait pour les recueils de textes?

De même, les « Notes biographiques sur VLB » mériteraient justification puisqu'il ne s'agit, en réalité, que d'une autre « façon d'aborder cette masse d'écrits » (*LP*: 12) en créant des regroupements selon le nombre d'articles publiés dans chaque média (synthèse de la bibliographie signalétique) ou selon le nombre de textes parus par tranche de cinq ans (condensé de la bibliographie chronologique). L'intitulé « Notes biographiques » peut cependant s'avérer intéressant, puisqu'il laisse entendre que l'homme se définit d'abord par ses publications, que la carrière de l'écrivain est fonction de ses lieux de diffusion et de ses périodes de productivité. Cela nécessiterait toutefois des développements de la part de l'auteur.

## Recenser un pays littéraire

En somme, un ouvrage comme celui-ci, en plus de son caractère d'ouvrage de référence incontournable, interroge à sa façon l'œuvre de Beaulieu, la classifie, l'historicise jusqu'à un certain point ou, du moins, il donne les outils pour le faire. Un regard plus en profondeur sur les sujets proposés en index peut permettre de dégager les grandes lignes de la production beaulieusienne. Reportées sur les données diachroniques, ces grandes lignes pourraient conduire à déterminer des périodes dans l'œuvre. Sur le plan synchronique, jeter un œil à la totalité offre la possibilité de repenser les œuvres individuelles en fonction des articles écrits par Beaulieu à la même époque, lesquels fournissent des informations sur le contexte d'écriture et les sujets qui interpellaient l'auteur et la société à ce moment. C'est dans cette optique qu'il semble souhaitable d'inclure, dans ce type de synthèse bibliographique, l'ensemble de la production, et non seulement l'œuvre écrite.

\*  
\* \*

Pour conclure, il faut souligner la qualité matérielle de cet ouvrage réalisé à compte d'auteur. La couverture, d'une grande sobriété, ne présente que les informations bibliographiques (titre, nom de l'auteur, lieu et année de parution) ainsi qu'un petit drapeau du Québec flottant dans l'étendue blanche de la page 8½ × 11. À l'intérieur sont reproduits quelques documents d'archives qui trahissent le désir de l'auteur de rendre présents, dans l'ouvrage, les textes et leur support matériel. Parmi ces illustrations, on trouve par exemple des en-têtes des chroniques de Beaulieu (« À propos » dans le *Digest éclair*, « À la page » et « Lever de rideau » dans *Échos-Vedette*, « Entre les lignes » dans

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

*Le Nouveau Samedi*) et les pages couverture de revues comme *Perspectives* ou *TV Hebdo*. La première de ces reproductions est celle d'un article du *Devoir* concernant la remise du prix Hachette-Larousse à Beaulieu pour son texte sur Victor Hugo, en 1967. Cet événement marque pour plusieurs le début de la carrière de l'écrivain et il met ici en perspective le chemin parcouru depuis. Aujourd'hui, cette nouvelle fait écho à la remise du prix Gilles-Corbeil à Beaulieu en novembre 2011, preuve que le travail de l'écrivain est toujours en cours et d'actualité.

À cet égard, Michel Huard inclut, en page titre de *Lire un pays*, la mention « Tome 1 » ; un « tome 2 » serait alors à prévoir<sup>4</sup> qui, souhaitons-le avec un brin d'utopie beaulieu-sienne, recenserait les textes que publiera le toujours prolifique écrivain dans les quarante années à venir !

---

4. Michel Huard nous a en effet confirmé, lors du colloque de juin 2010 (voir l'encadré), qu'il travaillait à la publication d'un complément à ce premier ouvrage.

QUELQUES MOTS DE L'AUTEUR

Lors du Colloque « Actualités de Victor-Lévy Beaulieu », présenté par la Société d'études beaulieuusiennes à l'Université du Québec à Montréal en juin 2010, Michel Huard nous a fait le plaisir d'une communication intitulée « Les 1001 écrits publiés de Victor-Lévy Beaulieu », dans laquelle il a présenté les derniers résultats de ses recensions. Il nous confiait alors que, depuis 2009, « des échanges avec l'écrivain et aussi l'accès à ses archives, conservées par [...] Bibliothèque et Archives nationales du Québec, [lui] ont permis de finaliser le recensement de ses écrits, toujours pour le plaisir de le lire et avec le rêve de terminer [sa] quête! ». Comme le titre de sa communication le précise, il en serait aujourd'hui à plus de 1000 textes recensés (précisément, il en dénombreait 1080 à l'été 2010).

Aussi ses recherches et travaux l'ont-ils amené à conclure sur cette réflexion :

« Alors ! Avons-nous tous été, un jour ou l'autre, lecteur de Victor-Lévy Beaulieu ? La masse critique de l'œuvre écrite et publiée, notamment par le nombre d'années d'écriture, par le nombre de médias participant à la diffusion de ses mots, par le nombre de textes publiés, donne le vertige... mais surtout donne une présence presque globalisante à l'auteur dans le paysage québécois. »

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

BIBLIOGRAPHIE

BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, L'Aurore.

HUARD, Michel (2009), *Lire un pays. Les écrits publiés de Victor-Lévy Beaulieu 1961-2009*, Montréal, Michel Huard.

## UNE VEILLÉE DU BON VIEUX TEMPS

Isabelle Francœur  
Université de Montréal

Une veillée digne de *Soirée canadienne*<sup>1</sup>, c'est ce à quoi est convié le spectateur de la toute dernière pièce de Victor-Lévy Beaulieu, *Les menteries d'un conteux de basse-cour*<sup>2</sup>, jouée à l'été 2011 au Caveau-Théâtre de Trois-Pistoles par le comédien Jean Maheux dans le rôle d'Abel Beauchemin, accompagné des musiciens Isabelle Cadieux-Landerville et Félix Charbonneau dans le rôle des parents.

Au programme de cette veillée : des giges endiablées, des chansons du folklore québécois, ainsi qu'un bouquet d'anecdotes racontées par Maheu dont « les multiples talents d[e] comédien jouant, chantant et dansant, sont sollicités » (Gagnon, 2011). Grâce à cette mise en scène qui interpelle tous les sens, le spectateur est amené à revivre l'ambiance d'une veillée à l'ancienne, étant même

---

1. *Soirée canadienne* était une émission de télévision québécoise hebdomadaire diffusée tous les samedis soirs, de 1960 à 1983, soit pendant 23 ans, sur Télé-7 et sur le réseau de Télé-Métropole.

2. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *MC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

activement impliqué dans le spectacle, puisque le comédien, l'accordéoniste et le violoncelliste l'invitent à « chanter et [à] taper des mains » (Gagnon, 2011).

La critique semble unanime pour couronner le succès de cette pièce de Beaulieu, mais qu'en est-il de la version publiée? Le moins que l'on puisse dire est que la transposition à l'écrit de cette veillée du bon vieux temps produit un matériau hybride. En effet, on retrouve, dans ce court monologue en deux actes, de nombreuses paroles de chansons, des anecdotes hétéroclites ainsi que des didascalies décrivant les personnages en train de danser ou d'interpréter des chansons comme « la marche patriotique » (*MC*: 20), que le lecteur peut siffloter s'il la connaît. Aussi lui est-il fortement recommandé de prendre place dans sa berçante et de bourrer sa pipe avant d'entamer sa lecture.

\*  
\* \* \*

Lui-même somnolant dans sa chaise berçante, au bord du feu réconfortant de la truie, Abel Beauchemin, alter ego de Victor-Lévy Beaulieu, devient nostalgique : « Ça doit être ça vieillir : s'endormir puis se faire prendre au rasibusse du cou par des paquets de souvenirs, des rêves peut-être aussi, qui te traversent la jarnigoine pour te les faire revivre une autre fois, une dernière fois peut-être » (*MC*: 14). En bon *conteux* qu'il est, Abel dégaine ses souvenirs et donne libre cours à son imagination pour faire revivre au lecteur son enfance, de Saint-Paul-de-la-Croix où son père faisait fromagerie, au Rang-Rallonge où il batifolait avec les animaux de la ferme familiale.

## *Une veillée du bon vieux temps*

C'est toute une époque et une façon de vivre révolues qui reprennent vie à travers ses anecdotes. Le *conteux* apparaît comme un spectre revenu d'un autre temps : jauni, vieilli, un peu pâlot à cause de la brume des souvenirs ; un spectre qui parle un langage de basse-cour désuet, mais tellement riche et véhément – « estie toasté des deux bords » – que ses dents pourries reprennent racine et que le spectre, encore bien vigoureux, se met à « swigner la basquaise dans le fond d'la boîte à bois ».

Comme le note la journaliste Anybel Roussy dans *L'Avantage* du 13 juillet 2011, la pièce de Beaulieu « oscille entre le comique et l'émotion, le cocasse et la tendresse en passant par les fables de la famille Beauchemin et l'amour des animaux ». La passion de Beaulieu pour les animaux est déjà connue, entre autres grâce à *Ma vie avec ces animaux qui guérissent* (2010). Cet essai biographique inspire grandement la pièce, qui reprend les récits des amitiés d'Abel avec un chien, un cochon et un canard, chaque fois sabotées par les mains destructrices de ses parents. Certains moments touchent alors droit au cœur, comme lorsqu'Abel raconte avoir tout fait pour empêcher son ami le petit cochon, son « seul chum » (*MC* : 61), de finir dans son assiette.

À l'opposé, d'autres anecdotes sont racontées avec tant d'humour qu'elles pourraient prendre place dans le décor des *Arpents verts*, télésérie états-unienne parodiant la vie campagnarde<sup>3</sup>. « Si on avait eu le téléphone, j'suis certain que mon père se serait arrangé pour aller téléphoner en haut du poteau comme le bonhomme Douglas » (*MC* : 49),

---

3. *Green Acres* [*Les arpents verts*] est une série télévisée états-unienne de 170 épisodes de 25 minutes, créée par Jay Sommers et diffusée du 15 septembre 1965 au 7 septembre 1971 sur le réseau CBS.

raconte notre *conteux* sans ménager sur l'exagération, son arme de prédilection pour susciter le rire et tenir le lecteur accroché à son récit.

De même, pour le bon divertissement du public, les personnages hauts en couleur se pressent les uns derrière les autres, comme le curé Joseph-David-Barthelemie Reyoux, qui s'abreuve au « gros gin Quatre Épaules » (*MC*: 23) avant de faire son chemin de croix qu'il termine en remontant sa soutane pour « éject[er] une série de pets du beau calvaire » (*MC*: 24), ou la *matante* « au cou aussi long que celui d'Alice au pays des Merveilles » (*MC*: 18), qui finit sa vie à faire « les cent pas dessus la galerie devant la maison che eux, avec sur le dos une robe faite dans un sac fleuri de farine Robin Hood, de grosses lunettes fumées pis ses p'tites culottes comme chapeau sur la tête » (*MC*: 22). À travers ces personnages étonnants, Beaulieu dépeint une société désenchantée et dysfonctionnelle, mais par rapport à laquelle il est bien moins critique que dans ses romans, car, dans cette pièce, ce sont les tonalités comique et pathétique qui prennent le dessus.

\* \* \*

Simple divertissement passif, donc? Pas totalement puisque, comme pour le spectateur, la participation du lecteur est ici pleinement requise. Dès l'« avant-dire » de la pièce, il est interpellé: « Imagine un lieu avec des troncs d'arbre en arrière-plan, une chaise berçante et un guéridon » (*MC*: 12). Ce « imagine », repris quelques fois au fil du monologue, s'avère paradoxal au théâtre, où il est plutôt coutume de montrer que de suggérer. En effet, dans cette pièce particulière, le spectateur est placé dans la même

## *Une veillée du bon vieux temps*

posture que l'auditeur d'un conte : tous deux se trouvent face à un décor dépouillé (possiblement, dans ce cas-ci, celui d'une berçante et d'une truie) et doivent en projeter un autre par-dessus afin de faire apparaître les récits mouvementés du narrateur. À plus forte raison, ce travail de visualisation est double chez le lecteur de la pièce, qui doit inventer à la fois le décor de la pièce et celui du récit.

Se met alors en place un niveau de lecture supplémentaire : au-delà du sobre décor de la pièce de Beaulieu, se déroule une toute autre pièce, régie par l'imaginaire du lecteur et qui fait défiler une panoplie de personnages dans des costumes extravagants. De cette façon, le lecteur se fond dans la position de l'auditeur et vient sceller le contrat de lecture qui lui est proposé dès le titre *Les menteries d'un conteux de basse-cour*, c'est-à-dire qu'il accepte de ne pas s'incommoder de tous les procédés rhétoriques déployés dans le récit : menteries, exagération, vocabulaire familier, recours au grossier, etc. Par son titre, Beaulieu octroie à son conteur un *ethos* mensonger, dégageant sa pièce d'une lecture autobiographique, puisque le conte se définit ouvertement comme une création ludique. Même si l'œuvre s'inspire de faits vécus, le *conteux* n'a pas l'intention d'en rendre la vérité, loin de là : il en « beurre épais », il fait des pieds et des mains – et même des « stepettes » – pour transposer l'existence en aventure digne d'être mise en récit. La maîtrise de la narration de Beaulieu le dispense d'avoir recours à un pacte d'honnêteté, l'auteur préférant plutôt recourir au *pathos* et au comique ainsi qu'à des souvenirs et à un langage qui se veulent évocateurs pour son lecteur. Ce sont donc les dimensions ludique et littéraire qui prennent l'avantage sur le respect de la véracité des

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

faits autobiographiques dans cette pièce empreinte de la fantaisie et du langage coloré que l'on connaît à Beaulieu.

En somme, qu'est-ce donc que cette œuvre mensongère ? Ni simple divertissement ni autobiographie, ni conte ni précisément théâtre, il y a là, sans conteste, une œuvre hybride soulevant des questions et des passions, mais susceptible aussi de laisser le lecteur dans un entre-deux, celui de l'indécision.

## *Une veillée du bon vieux temps*

### BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2010), *Ces animaux qui guérissent*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Les menteries d'un conteux de basse-cour*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- GAGNON, Cathy (2011), «*Les menteries d'un conteux de basse-cour*», *Infodimanche*, 6 juillet, <[http://www.infodimanche.com/index.asp?s=detail\\_actualite&ID=141463](http://www.infodimanche.com/index.asp?s=detail_actualite&ID=141463)>, consulté le 7 février 2012.
- ROUSSY, Anybel (2011), «Une première à guichets fermés pour *Les menteries d'un conteux de basse-cour* de Victor-Lévy Beaulieu!», *L'Avantage*, 5 juillet, <<http://www.lavantage.qc.ca/culturel/05-07-2011-une-premiere-a-guichet-fermee-pour-les-menteries-d-un-conteux-de-basse-cour-de-victor-levy-beaulieu>>, consulté le 7 février 2012.



## LA FIN D'UN GRAND PÉRIPLÉ

Pierre Laurendeau

Collège Lionel-Groulx

À lire et relire *Antiterre*<sup>1</sup> (Beaulieu, 2011), dit « utopium », on comprend que la dernière parution de Victor-Lévy Beaulieu, annoncée comme la fin du cycle de « La Vraie Saga des Beauchemin », colonne vertébrale de l'œuvre, a été rendue dans ses grosseurs. Émergeant ici, dans *Antiterre*, les fondements mêmes d'un pays habitable, nécessaires à la naissance d'un homme nouveau. Cet homme à venir/avenir qu'est Abel Beauchemin, personnage clé de la saga, se caractérise d'au moins deux façons : en amoureux de la femme, il est « l'homme nouveau [qui] ne veut plus trahir » (*A* : 376) ; en amoureux de son pays, il est le « nouvel homme [...], changé par l'esprit retrouvé de [l']arrière-pays natal » (*A* : 392).

L'Arche de Noé beaulieusienne a touché Terre après un voyage de plus de cinquante ans. Depuis le temps que l'auteur voyageait, de corps et d'esprit, en compagnie de ses animaux, de Saint-Jean-de-Dieu où il a vécu dans sa

---

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

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

jeunesse, à Trois-Pistoles où il a tant écrit, le voilà qui s'installe dans l'arrière-pays natal, lieu de son « antiterre ». Livre-synthèse sur les méandres de son périple identitaire, la dernière publication de Victor-Lévy Beaulieu se lit et se vit comme une révélation sur l'entièreté de l'œuvre. Le « Je cherche un homme » qu'avait énoncé Satan Belhumeur dans *Mémoires d'outre-tonneau* (1968), premier roman publié, a trouvé écho dans deux ouvrages intermédiaires, conduisant à *Antiterre: La grande tribu* (2008), fondation mythique du pays, et *Bibi* (2009), initiation ultime à soi-même. C'est ainsi qu'Abel, à même les douleurs et les émois de son quotidien, se rapproche de la concrétisation de son destin, aux couleurs, aux odeurs et aux sons du Cosmos. Il s'agit d'un livre sur le Tout de l'Univers dans lequel l'homme beaulieusien, tout ordinaire et petit soit-il, trouve enfin sa place.

### LA MATIÈRE, GÉNÉRATRICE DE FICTION

« Les scientifiques, comme les écrivains, doivent user de métaphores. »

(Guy, 2011 : 8)

Dans les pages liminaires du livre, Victor-Lévy Beaulieu explique que ce titre d'*Antiterre* lui vient de Pythagore, penseur de l'Antiquité grecque qui, considérant que « la décade était le nombre parfait » (A : 9), invente cette dixième planète pour compléter sa cosmologie. L'Antiterre est ainsi une planète invisible, mais essentielle à l'esprit créateur de l'être humain. Et Beaulieu de poursuivre au sujet de Pythagore :

Je trouve fabuleux que Pythagore [...] ait eu le premier l'intuition que la matière blanche n'est qu'une face de

## *La fin d'un grand périple*

l'Univers et qu'elle en compte au moins une autre, celle de la matière noire. Cette intuition, c'est ce que l'on appelle l'utopie ; et l'utopie c'est ce qui, toujours, finit par métaphoriser la réalité (A : 11).

Antiterre, métaphore, utopie : voilà ce qu'il faut à Beaulieu pour faire venir la suite de son monde qu'il dénomme « utopium », brisant ainsi la frontière entre « utopie » et « opium ». L'utopie, en tant qu'entreprise métaphorique, laisse entendre qu'un nouveau sens sera donné aux mots, tout autant ceux disant l'être humain que ceux disant le cosmos. Quant à l'opium, il permet à Abel d'apaiser les douleurs, physiques et morales, liées à l'accouchement d'un homme nouveau depuis si longtemps attendu.

Une dernière précision cosmologique s'impose pour bien saisir l'enjeu de l'ouvrage : les supercordes, auxquelles Beaulieu revient sans arrêt, comme un leitmotiv<sup>2</sup>, appartiennent à une théorie scientifique qui propose la synthèse de toutes les forces et particules de la nature. Pour Abel, c'est là la matière noire manquante pour constituer son Antiterre en tant que vision harmonieuse de l'univers. À ce sujet, la quatrième de couverture est explicite : « Le bonheur, serait-ce là, inscrit dans les gènes comme le sont les supercordes de l'univers, la seule réalité qui puisse devenir rédemption ? » Mais d'où peut bien lui être venue cette lecture épiphanique de la réalité, qui le fait tendre vers le bonheur ?

---

2. Il en avait d'ailleurs déjà soufflé mot dans *Bouscotte* (1998), roman où le jeune homme éponyme rêve de devenir astronaute.

LA FEMME, L'ÉCRITURE, LE CORPS, LE PAYS

Pour accéder à cette épiphanie tant attendue, Abel a dû se réconcilier tout à la fois avec la femme, l'écriture, son corps et le pays, telles les quatre épreuves fondamentales de son périple.

Au début du roman, Abel s'éveille douloureusement d'un coma causé par le syndrome post-poliomyélite. Il entend le « tamtemps africassé » de cette Afrique d'où il revient, presque mort de l'avoir sillonnée en tout sens en réponse à l'appel de Judith, cette femme aux yeux violets qui le hante depuis quarante ans<sup>3</sup>. Cette fois, il y a presque laissé sa peau, mais il est enfin libéré de cette Ève reptilienne l'ayant ensorcelé dans sa jeunesse par son sexe et son imaginaire, puis trahi en le quittant, le laissant désormais seul dans son enfer quotidien.

Revenant de cette « navigation dans le cosmos » (A : 18) que fut son coma, Abel ressent une chaleur qui lui rappelle le temps où son corps « se formait dans le ventre de [s]a mère. [...] et long, très long ce cordon ombilical qui [l]e reliait déjà à la lumière noire du cosmos! » (A : 18-19). Femme par qui il est né, reptilienne elle aussi, car lui ayant toujours refusé quelque tendre caresse que ce soit<sup>4</sup>, la mère est renvoyée à une fonction de procréation, devenant un simple canal de vie. De la sorte, Abel « coupe le cordon », reprenant possession de son univers affectif originel.

Que s'est-il donc passé pour qu'Abel se libère tout à la fois de la mère et de la femme reptiliennes? Il semble bien

---

3. Judith, comme figure de la perte, hante l'œuvre depuis *Ob Miami, Miami, Miami* (1973).

4. Voir, entre autres, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006).

## *La fin d'un grand périple*

que Calixthe Bélyala, femme noire que nous avons connue dans *Bibi*, en soit la cause. Abel avait rapidement senti chez elle une profonde disposition à traverser la souffrance, tout à sa ressemblance.

Calixthe Bélyala provoque un changement majeur dans l'écriture d'Abel, cette écriture de l'urgence qui est sienne depuis son adolescence désœuvrée. Reprenant corps et vie terrestres après son coma, Abel repense à tout ce chemin des mots qu'il a parcouru depuis tant de décennies, écrivant sur cette Table de pommier «devenue mer océane – métamorphose, métaphore, mythe, ça sortait de sous les vagues comme les gigantesques rorquals bleus quand ils s'élancent du milieu des eaux» (A : 26). Ces souvenirs ramènent, en quelque sorte, Abel à sa passion pour Hermann Melville (Beaulieu, 1978), qui aurait été à la source de «La Vraie Saga des Beauchemin» (comme l'affirme Beaulieu sur la quatrième de couverture d'*Antiterre*).

De retour dans sa maison, avec ses animaux, Abel se rend compte qu'il n'a

pas le goût, pas le besoin pour la première fois depuis des siècles, pas le goût, pas le besoin de coucher quoi que ce soit sur le papier! [...] encore trop habité par les odeurs de calixthe béyala et qu'à cause d'elles [il] ne ressemble plus guère à l'homme vieillissant qu'[il] était[hier] (A : 94-95).

Homme en pleine métamorphose, il a plutôt envie d'envoyer un courriel à Calixthe Bélyala, mais il hésite, n'étant pas sûr d'être digne d'elle puisque, avoue-t-il, lorsqu'il était en Afrique, il n'a «pas cessé de crier après elle, [lui] le chanteur de bêtises, [...], à cause de cette fièvre qui [lui] barbouillait l'esprit et le corps» (A : 43). Au moment où

Calixthe Bélyala s'était allongée auprès de lui dans une chambre d'hôtel de Libreville – «épanchement dans la tendresse, chemin enamourant dans mes nerfs, mes muscles, mon sang!» (A : 86) –, Abel avait senti une possible rédemption. Mais il fallait bien, avant toute chose, que lui-même assume la réalité de son corps meurtri depuis sa crise de poliomyélite à la fin de l'adolescence, cette crise dont il a si souvent parlé parce qu'elle rendait sa vie précaire, crise qui, comme un destin stigmatisé, le propulsait violemment dans l'urgence d'écrire et d'être.

Ce corps, blessé par la maladie, l'avait aussi été par le «pays équivoque» qui avait éveillé en lui une «grande fâcherie». Afin d'apaiser ses orages, ses doutes et ses déroutes, pour calmer les malaises de son corps, de son cœur et de son esprit, et aussi afin que le pays qu'il veut depuis toujours libérer de son insignifiance ne le vampirise pas encore une fois totalement, Abel fume régulièrement de l'opium. Il avoue à ce sujet : «l'opium me rendait légèrement phorique, ça refoulait loin dans mon corps la grande fâcherie qui m'opposait au monde» (A : 89).

Toutefois, si Abel vit quelques moments d'accalmie, le «porc-épique» en lui, entêté à vouloir fonder un pays, n'est pas totalement mort. À la demande d'une femme, Rhino, et de ses deux frères jumeaux, il fait campagne électorale comme député indépendantiste. Dans ses visites de paroisse, il ne croise toutefois que désolation dans ce pays de lésionnaires ayant refusé de former la *grande tribu* tant souhaitée. Si bien que, découragé de «ces blancs-nègres que nous sommes redevenus, sans profondeur de peau, mince épiderme, figée la matière grise annonciatrice de l'hiver alzheimer!» (A : 211), Abel se sent soulagé lorsque

## *La fin d'un grand périple*

se termine enfin cette mascarade électorale dans laquelle il ne sent pas venir l'utopie.

### UN LEGS ARCHITECTURAL

Abel en est donc à un carrefour majeur : tout ce qui a déterminé sa vie depuis si longtemps ne tient plus. C'est alors que l'on frappe à sa porte et qu'un certain Arnold Cauchon, qui l'a tant aimé dans sa jeunesse, vient lui redire son amour et mourir dans sa maison. L'héritage qu'il lui lègue inclut un livre de Claude Nicolas Ledoux, cet architecte qui avait construit le théâtre où Abel et Cauchon avaient vu ensemble, bien longtemps auparavant, une pièce de Victor Hugo : Abel était alors dans les débuts de son écriture et Cauchon aurait tant voulu l'aider à monter vite et haut dans les sphères de la littérature<sup>5</sup>.

Claude Nicolas Ledoux est un architecte utopiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui « rêve d'une régénération de la société par l'architecture moralisée ou "parlante" qui émeut et éduque par la perception des images, des formes construites et de l'espace signifiant » (Rabreau, 2005 : 7). La lecture de son ouvrage provoque l'épiphanie tant attendue : l'homme-architexte devenant l'homme-architecte, Abel retourne dans l'arrière-pays natal pour y fonder une communauté à la mesure de l'humain, y aménager sa portion d'Antiterre qui lui vient du plus loin que l'enfance. L'utopie prend ainsi la forme d'un retour à « l'innocence de l'homme avant le péché originel du dieu chrétien » (A : 295).

Enfin, si Ledoux est l'esprit de son Antiterre, Calixthe Bélyala en est le cœur. S'étant avoué à lui-même : « [...] je n'ai jamais dit je t'aime à quiconque, des mots qui me font

---

5. Voir *La jument de la nuit* (1995).

peur parce qu'ils sont si souvent trahison, presque toujours trahison – et l'homme nouveau que je suis en train de devenir ne veut plus trahir, plus jamais trahir!» (A: 376), Abel peut maintenant aller la voir pour lui dire ces mots trop longtemps refoulés : «Je t'aime.»

## UN NOUVEL HOMME NIETZSCHÉEN

Avec l'Antiterre retrouvée, l'utopie prend sa place dans l'esprit des hommes, qui se font entrepreneurs et créateurs. Si toute l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, depuis ses débuts, a établi ses fondations dans le «Je cherche un homme» de Diogène le cynique, elle tend maintenant vers son sommet avec le surhomme de Nietzsche, ce qu'Abel n'a cessé d'annoncer de tout son corps dans l'ouvrage ici commenté. Ce corps si longtemps traumatisé par la crise de poliomyélite de sa jeunesse, qu'il a calmée provisoirement en fumant de l'opium, il ne le sent plus de la même façon une fois qu'il se met au diapason de l'arrière-pays natal : «[...] de toute beauté c'est déjà! – on dirait que tout a toujours été là depuis les origines du monde, et c'est d'une telle énergie que je ne sens plus la souffrance dans ma jambe, dans mon bras et mon épaule» (A: 380). L'imagination mortifère, tueuse de Satan Belhumeur (Beaulieu, 1981) et de Malcomm Hudd (Beaulieu, 1969) au début de l'œuvre, est devenue pour Abel profondément et hautement terrestre et créatrice, lumineuse même! Tout comme chez Nietzsche!

Concluons en reprenant les propos de Victor-Lévy Beaulieu dans un article écrit en 1972, intitulé «Être écrivain québécois»: «Créer, inventer, défoncer des portes ouvertes, aimer et agir: voilà ce qui compte. Je ne fais que

*La fin d'un grand périple*

me commencer, peut-être même ne suis-je pas encore né dans le ventre de mes mots?» (Beaulieu, 1984: 253) Or, aujourd'hui, avec *Antiterre*, il serait bel et bien né à son être, en voie de devenir un corps céleste à l'écoute de la musique des supercordes.

## *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

### BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1969), *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions le Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1973), *Ob Miami, Miami, Miami*, Montréal, Éditions le Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1981), *Satan Belhumeur*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur. [Incluant l'article «Être écrivain québécois».]
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1995), *La jument de la nuit*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1998), *Bouscotte*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- GUY, Chantal (2011), «La science de la fiction», *La Presse*, 9 décembre, p. 8.
- RABREAU, Daniel (2005), *Claude Nicolas Ledoux*, Paris, Monum/Éditions du patrimoine.

## NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

SOPHIE DUBOIS est doctorante au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la littérature québécoise et s'inscrivent dans les domaines de la sociologie et de l'histoire littéraires. Elle s'intéresse plus particulièrement aux questions de réception, comme en témoigne sa thèse en cours : « Quand *Refus global* devient « Refus global » : l'histoire d'une réception partielle ». Son mémoire de maîtrise interrogeait les représentations de l'alcoolisme chez Victor-Lévy Beaulieu.

ISABELLE FRANCEUR a complété son baccalauréat au Département des littératures de langue française l'an passé à l'Université de Montréal. Elle est actuellement en rédaction de son mémoire de maîtrise en recherche-crédation qui s'intitulera *Caricatures et dialectes du « Québécois moyen » dans les récits du quotidien*. Elle souhaite devenir professeure de français au Cégep.

PIERRE LAURENDEAU détient une maîtrise en philosophie et enseigne cette discipline au collège Lionel-Groulx. Il a œuvré pendant une dizaine d'années à bâtir un programme de Prévention de la violence auprès des jeunes,

programme pour lequel il a écrit deux romans philosophiques ainsi que les guides pédagogiques correspondants. Depuis plusieurs années, il travaille à un essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, qui devrait être publié à l'automne 2012. Dans cet essai, il y est question de la relation entre littérature et philosophie, dans une perspective de complémentarité entre ces deux champs de la culture.

FRANÇOIS OUELLET est professeur titulaire de littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, où il détient une Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne. Il a publié une quinzaine d'ouvrages et de très nombreux articles sur les littératures française, québécoise et franco-ontarienne. Son dernier livre, *La fiction du héros. L'œuvre de Daniel Poliquin*, est paru en septembre 2011 aux éditions Nota bene. Il dirige par ailleurs la collection « Grise » chez ce même éditeur. Avec Anne Mathieu, il a préfacé l'édition d'un roman inédit de Paul Nizan à paraître à l'automne 2012 aux éditions Le Temps des Cerises (Paris). Il termine actuellement la rédaction d'un livre sur Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron.

Né à Longueuil (Québec) en 1949, FRANÇOIS PARÉ est professeur titulaire au département d'études françaises de l'Université de Waterloo (Ontario). Il est membre de la Société Royale du Canada et directeur de la revue *Francophonies d'Amérique*. En 1993, son livre *Les littératures de l'exiguïté* lui a valu le Prix du Gouverneur Général du Canada. Cet ouvrage est aujourd'hui traduit en anglais, en italien, en roumain et en ouzbek. Il est aussi l'auteur de *Théories de la fragilité* (Le Nordir, 1994), puis avec François Ouellet, de *Traversées* (Le Nordir, 2000), et, avec Jaap

## Notices biobibliographiques

Lintvelt, de *Frontières flottantes: Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada* (Amsterdam, Rodopi, 2001). Son ouvrage, *La distance habitée* (Le Nordir, 2003) lui a valu le Prix Trillium, offert par le gouvernement de l'Ontario, et le Prix Victor-Barbeau de l'Académie des Lettres du Québec. François Paré travaille actuellement sur l'effacement du nom propre chez un certain nombre d'écrivains de l'Amérique francophone, dont Anne Élane Cliche, Daniel Maximin, Victor-Lévy Beaulieu, Patrick Chamoiseau et Michel Ouellette.

KARINE ROSSO poursuit des études à l'Université du Québec à Montréal où elle complète une maîtrise en études littéraires. Elle travaille dans un groupe de recherche, *Babel Borges*, consacré à l'étude de la diffusion des idées borgésiennes. Elle rédige présentement un mémoire de maîtrise qui compare l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu à un roman de l'auteur argentin Ernesto Sábato. Karine Rosso est également l'auteure d'un recueil de nouvelles, intitulé *Histoires sans dieu*, publié en 2011 aux éditions de La Grenouillère et la coréalisatrice du film *Anarchroniques* (2012), qui s'intéresse à la mouvance libertaire au Québec.

PATRICK ST-AMAND poursuit, avec l'appui d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, des recherches doctorales en études françaises à Queen's University. Ses travaux portent sur la poésie québécoise contemporaine et se concentrent sur l'œuvre du poète et essayiste René Lapierre. Il a complété sa maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal en 2002 et son mémoire a obtenu le prix Hurtubise HMH pour le meilleur mémoire de maîtrise, profil création. Son

*Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

premier roman, *L'amour obscène*, a été publié aux éditions Hurtubise HMH en 2003. Il a participé à l'ouvrage collectif *L'atelier de l'écrivain* produit par le groupe de recherche Figura à l'Université du Québec à Montréal en 2004. Depuis 2010, il collabore au groupe de recherche PROSPERO sur la politique du roman contemporain.

EMMANUELLE TREMBLAY est professeure de littérature à l'Université de Moncton (UMCS). Ses recherches sont consacrées à la problématique transculturelle, à ses manifestations dans la littérature postcoloniale, ainsi qu'à sa théorisation dans la perspective historique des Amériques. En collaboration avec Jean-François Côté, elle a dirigé *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques* (Presses de l'Université Laval, 2007). Les principaux articles et chapitres de livre qu'elle a publiés traitent des domaines québécois, antillais, acadien et mexicain. Il convient enfin de mentionner qu'elle a effectué la traduction de l'espagnol au français d'un essai du sociologue Néstor García Canclini dont l'importante réflexion sur l'hybridité culturelle a alimenté ses travaux (*L'Amérique latine au XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses de l'Université Laval).

## APPEL À CONTRIBUTION

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

#### Dossier des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

Alors que Beaulieu prétend désormais avoir achevé le cycle de *La vraie Saga des Beuchemin* avec la publication récente d'*Antiterre*, le moment semble bien choisi pour retourner au cycle des *Voyageries* qui, à partir du roman *Blanche forcée*, se donnait à lire comme un cycle alternatif où devait se profiler déjà *La grande tribu*, annoncée dans la conclusion du monumental *Monsieur Melville*. Or, s'il est indéniable que les *Voyageries* ont permis à Beaulieu de quitter temporairement la négativité incarnée par la tribu des Beuchemin, et ce, pour investir les questions du territoire et de la mémoire amérindienne, on sait à quel point la paroi qui sépare les deux univers n'avait après tout que l'épaisseur d'une feuille de papier, qui très rapidement s'est déchirée sous les assauts combinés de Jos et d'Abel Beuchemin (voir notamment *Sagamo Job f*). On peut également se souvenir que la variation autour du signifiant « Blanche », que *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* s'est chargé de déplier comme objet cause du désir – de la Blanche fictive du premier livre à la figure de France, en passant par la munificente « baleine blanche » de Melville qui forme le cœur du cycle –, ce signifiant « Blanche » lui donnait dès l'origine la structure de *livres-parenthèses* qui tout en annonçant l'écriture prochaine du Livre, en retardaient du même geste la réalisation. À l'heure où *La vraie Saga des Beuchemin* se veut achevée, il est peut-être nécessaire de retourner à ce cycle qui a fait du refus de la clôture du texte le cœur de son esthétique.

Prière de faire parvenir, avant le 1<sup>er</sup> août 2013, vos articles (20 à 25 pages à double interligne), ainsi qu'une brève notice biobibliographique (150 mots maximum), à Stéphane Inkel (Queen's University) à l'adresse électronique suivante : [inkels@queensu.ca](mailto:inkels@queensu.ca).



Composition et infographie : Isabelle Tousignant  
Conception graphique : KX3 Communication

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

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

Éditions Nota bene  
1230, boul. René-Lévesque Ouest  
Québec (Qc), G1S 1W2  
mél : [nbe@videotron.ca](mailto:nbe@videotron.ca)  
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

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

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.  
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)  
EN SEPTEMBRE 2012  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



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

Dépôt légal, 3<sup>e</sup> trimestre 2012  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

*Présentation*

Michel Nareau

*DOSSIER*

*Introduction. Victor-Lévy Beaulieu  
en comparaison*

Emmanuelle Tremblay

*Le récit de l'agonisant chez Victor-Lévy  
Beaulieu et Patrick Chamoiseau*

François Paré

*Le mythe comme modalité de  
reterritorialisation chez Victor-Lévy  
Beaulieu et Miguel Méndez*

Emmanuelle Tremblay

*Victor-Lévy Beaulieu et Ernesto  
Sábato : auteurs du Quichotte*

Karine Rosso

*Victor-Lévy Beaulieu et l'écrivain de la  
plus haute autorité. Du bon usage de*

Jacques Ferron

François Ouellet

*HORS-DOSSIER*

*Le regard de Saturne. La terreur  
de la filiation dans Don Quichotte  
de la démanche*

Patrick St-Amand

*COMMENTAIRES DE LECTURE*

*Recenser un pays littéraire*

Sophie Dubois

*Une veillée du bon vieux temps*

Isabelle Francœur

*La fin d'un grand périple*

Pierre Laurendeau

[www.editionsnotabene.ca](http://www.editionsnotabene.ca)

ISBN : 978-2-89518-435-5



9 782895 184355