

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU



Actualités de Victor-Lévy Beaulieu

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Actualités de Victor-Lévy Beaulieu

Dossier sous la direction de
Sophie Dubois et Michel Nareau

NUMÉRO 1
2011

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 Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
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 Élane 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 DES <i>CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU</i> Michel Nareau	7
VICTOR-LÉVY BEAULIEU : ACTUEL ? Sophie Dubois et Michel Nareau	11
DU FANTASME AU ROMAN. <i>LA GRANDE TRIBU</i> . <i>C'EST LA FAUTE À PAPINEAU</i> Stéphane Inkel	23
FAIRE VIVRE LE PAYS À TRAVERS LES MOTS : UNE INCURSION DANS <i>LA GRANDE TRIBU</i> Tanya Déry-Obin	47
<i>LA GRANDE TRIBU</i> : C'EST LA FAUTE À GAUVREAU OU COMME UN ORIGNAL DANS UN JEU DE QUILLES Sophie Dubois	71
<i>SE DÉPRENDRE DE SOI-MÊME</i> , OU LA LECTURE COMME « CONVERSATION » DANS LE « JARDIN » DE L'ŒUVRE Guillaume Bellon	97
ESPACES MÉDIATIQUE, MÉMORIEL ET SPORTIF DANS <i>JE M'ENNUIE DE MICHÈLE VIROLY</i> Michel Nareau	113
SUR LES TRACES DE JOYCE : LE ROMAN COMME EXPÉRIENCE LANGAGIÈRE. DANS LES ENVIRONS DE <i>LA GRANDE TRIBU</i> Jacques Pelletier	141
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	155

PRÉSENTATION

DES *CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU*

Michel Nareau
Collège militaire royal du Canada

La tradition critique québécoise est peu fervente des études orientées exclusivement vers un auteur. Peu de carrières se sont consacrées à l'examen d'un seul écrivain et même les sociétés d'études ainsi spécialisées sont rares. Pourtant, la tendance semble se déplacer depuis quelques années. Les travaux sur Jacques Ferron, sur Anne Hébert et sur Gabrielle Roy ont bénéficié grandement d'un réalignement des voies de la recherche et d'une concertation accrue entre les critiques. La Société d'études beaulieu-siennes a été créée à l'automne 2009 en s'octroyant le mandat de promouvoir l'examen de l'œuvre littéraire de Victor-Lévy Beaulieu et de diffuser les avancées permettant de mieux comprendre son approche originale de la littérature. C'est dans ce contexte, et à la suite d'un premier colloque organisé par la Société, qu'apparaissent ces *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*.

L'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est abondante et couvre un demi-siècle de l'histoire littéraire québécoise.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

L'écrivain a abordé tous les genres, du roman à la poésie, en passant par le théâtre, l'essai, la critique, le pamphlet, le téléroman, la biographie, la lettre d'opinion, etc. Il a gagné des prix importants, a été constamment réédité et a été une influence marquante pour de nombreux écrivains des générations ultérieures. Beaulieu est un jalon-clé dans le parcours littéraire québécois, une institution en quelque sorte, avec ses monuments, les grands textes consacrés que sont *Les grands-pères* (1971), *Don Quichotte de la démanche* (1974), *Monsieur Melville* (1978), *James Joyce, le Québec, L'Irlande et les mots* (2006), *La grande tribu* (2008) et *Bibi* (2009), entre autres. La réaction usuelle devant une telle créativité, devant l'ampleur de la production, en est une d'incrédulité gênée (quoi, moi, bon lecteur, féru de littérature québécoise, je n'ai lu que trois romans sur la soixantaine de titres publiés!), à laquelle se mêle une déférence, qui s'exprime par un constat quantitatif: l'œuvre est là, en tant et tant de volumes; il faut en noter la verdeur et l'abondance... et passer à quelque chose de moins vertigineux. Ces deux comportements font en sorte qu'il est souvent malaisé d'aborder cette masse d'œuvres. Par quel bout la prendre? Que vaut l'ensemble? Comment la cerner, alors qu'elle déborde de toutes parts? Malgré la singularité de l'écriture de Beaulieu, son importance manifeste dans l'histoire littéraire québécoise, une réticence semble parcourir le milieu universitaire, si bien que son œuvre n'a pas encore été étudiée avec tous les soins qu'elle mérite. Plusieurs facteurs expliquent peut-être cet état de fait, mais, sans tenter nécessairement d'en établir les causes, *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* se donnent le mandat de remédier à la situation.

Présentation

L'objectif poursuivi n'est ni polémique ni centré sur la célébration de l'auteur. Au contraire, il s'agit d'étudier, de questionner et de comprendre les multiples facettes d'une écriture protéiforme, complexe, abondante, déroutante. Il s'agit en fait d'inciter les chercheurs à aborder l'œuvre diverse de Beaulieu à partir de leur intérêt de recherche, d'initier des travaux autour d'un auteur certes tenu pour important dans le développement de la littérature québécoise, mais dont une grande part de la production n'a pas fait l'objet d'un examen attentif. Sans chercher à créer des vocations «beaulieusiennes», les *Cahiers* veulent néanmoins donner un espace de réflexion à tous ceux qui aimeraient intervenir à propos d'une des dimensions de la carrière littéraire de Beaulieu, que ce soit son métier d'éditeur, ses réseaux, ses correspondances, ses publications, ses téléromans, ses chroniques, ses témoignages, ses lettres ouvertes aux journaux ou ses œuvres de fiction. Le champ couvert est donc vaste et ne se limite certainement pas à cette courte énumération.

Publiés sous l'égide de la Société d'études beaulieusiennes, *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* paraîtront une fois l'an. À chaque numéro, un dossier central étudiera un aspect particulier de la démarche de Beaulieu. Une alternance est prévue entre les dossiers issus des colloques organisés par la Société et ceux découlant d'initiatives des chercheurs. D'autres rubriques sont également prévues pour multiplier les angles d'analyses. En effet, une place sera réservée aux études libres, afin d'inciter les collaborateurs potentiels à nous faire parvenir leurs travaux sur l'élément de leur choix dans la production de l'auteur de *Trois-Pistoles*. À cela s'ajouteront les rubriques consacrées aux entretiens (que ce soit avec Beaulieu ou avec d'autres

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

créateurs influencés par lui) et aux recensions (tant de la production actuelle du romancier que des études qui lui sont consacrées). Avec cette structure souple, nous cherchons à couvrir le champ le plus large possible et à rejoindre de multiples publics, tout en gardant une orientation résolument universitaire.

Permettez-moi, avant de conclure, de mentionner la collaboration de certains chercheurs à ces *Cahiers*. Constituer une nouvelle revue ne va pas de soi, et si celle-ci, peut voir le jour, elle le fait en bénéficiant des efforts de son comité de rédaction, composé de Marcel Olscamp de l'Université d'Ottawa, de Stéphane Inkel de Queen's University, d'Alexis Lussier de l'Université du Québec à Montréal et de Sophie Dubois de l'Université de Montréal. Aussi, la collaboration des Éditions Nota bene (notamment de son directeur, Guy Champagne) et de la Société d'études beaulieusiennes (dont le président est Jacques Peltier) est essentielle et appréciée.

Nous invitons en terminant tous les chercheurs intéressés par l'œuvre de Beaulieu à nous soumettre des articles ou des propositions de dossier. La production de l'écrivain québécois est vivante, en perpétuel renouvellement, alors même qu'elle creuse des sillons depuis plus de quarante ans. Un tel dynamisme, voilà ce que nous voulons créer au sein des *Cahiers*, et la collaboration de tous les intéressés est vivement sollicitée. Au nom du comité de rédaction de la revue, je vous souhaite bonne lecture !

VICTOR-LÉVY BEAULIEU : ACTUEL ?

Sophie Dubois

Université de Montréal

Michel Nareau

Collège militaire royal du Canada

L'œuvre littéraire de Victor-Lévy Beaulieu peut certes être qualifiée de protéiforme, de démesurée, de complexe ou d'engagée, mais peut-on dire qu'elle est « actuelle » ? Après plus de quarante années d'écriture, après des cycles d'envergure comme « La vraie saga des Beauchemin » et « Les voyages », après l'écriture de romans, de pièces de théâtre, d'essais et de téléromans, Beaulieu demeure un des incontournables des rentrées littéraires et son œuvre continue, bon an, mal an, à faire réfléchir les critiques et chercheurs en littérature. Pour la Société d'études beaulieusiennes nouvellement formée, l'actualité de cette œuvre colossale ne fait pas de doute ; il n'en demeure pas moins que celle-ci mérite réflexion : comment Beaulieu réussit-il à renouveler ses thématiques après tant d'années ? Comment la langue beaulieusienne s'enracine-t-elle dans le quotidien de la société québécoise actuelle ? Quel

rapport l'auteur entretient-il avec les événements marquant de l'histoire récente? Quelles influences ses ouvrages ont-ils, encore aujourd'hui, sur les nouvelles générations d'écrivains? Telles étaient les questions lancées en vue du premier colloque de la Société, organisé à l'Université du Québec à Montréal, en juin 2010 et dont le présent numéro des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* constitue l'aboutissement.

Ce colloque, intitulé «Actualités de Victor-Lévy Beaulieu», avait pour objectif de présenter les études les plus récentes sur l'œuvre et d'ouvrir des perspectives critiques inédites à même de renouveler l'étude d'une écriture qui se métamorphose sans cesse et qui continue de faire valoir sa créativité. Cette double optique, à la fois bilan et ouverture, a permis de revisiter certains thèmes centraux de l'œuvre (la question nationale, la construction d'une mythologie, l'œuvre impossible, l'invention langagière, la culture populaire, etc.) et de l'envisager selon des méthodes et des approches nouvelles (la génétique, le positionnement, la philosophie foulcadienne, etc.) Mentionnons en outre que cette journée d'étude s'est conclue par une table ronde dont le titre, «Créer en présence de Victor-Lévy Beaulieu», a fait place à une discussion sur les rapports variés que des auteurs entretiennent avec Beaulieu et son œuvre¹.

*
* *

On le voit, si la production de Beaulieu est imposante et diversifiée, son actualité l'est tout autant, ce qui explique la marque du pluriel utilisée dans le titre du colloque

1. Louis Hamelin et Jean-Simon DesRochers ont participé à cette table ronde présidée par Jean-François Chassay.

et de ce numéro : il s'agit bien ici d'interroger les *actualités* de Victor-Lévy Beaulieu. Personnalité publique, Beaulieu lui-même commente régulièrement, dans ses textes de circonstances ou ses lettres aux journaux, l'actualité politique et culturelle ; ses prises de position dans les médias témoignent de son intérêt pour les événements qui ponctuent l'histoire récente de la société québécoise et présentent à ses destinataires une vision toute personnelle de cette société. Ce n'est toutefois pas à cet aspect que s'intéresse ce premier numéro des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* ; il y est plutôt question de l'œuvre de l'auteur et, plus spécifiquement, de ses derniers ouvrages, de *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, en 2005, à *Bibi*, en 2009².

En effet, si Victor-Lévy Beaulieu a toujours été présent dans le paysage littéraire québécois depuis son avènement à l'écriture dans les années 1960, que ce soit comme romancier, essayiste, éditeur, pamphlétaire, téléromancier ou dramaturge, cet effet d'actualité est aujourd'hui encore plus manifeste du fait qu'il a publié, dans les années 2000, au moins trois grands textes (*James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* ; *La grande tribu. C'est la faute à Papineau et Bibi*), des livres colossaux, surtout dans le contexte éditorial québécois, qui ont tous été reçus élogieusement et qui ont redonné un second souffle à la critique beaulieusienne.

Avec l'« essai hilare » *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Beaulieu renoue avec le genre des « lectures-fictions » qui constitue une particularité de son œuvre depuis *Pour saluer Victor Hugo* en 1971, mais dont on n'avait plus eu de spécimen depuis celui sur Yves Thériault en

2. Beaulieu a depuis fait paraître deux essais : *La Reine Nègre et autres textes vaguement polémiques* (2010a) et *Ma vie avec ces animaux qui guérissent* (2010b).

1999. Beaulieu revient donc à ce genre, en 2006, en se plongeant dans l'univers de Joyce et de l'Irlande pour invoquer ses propres souvenirs d'écrivain et sa propre terre d'errance, le Québec. L'essai sur Foucault, paru deux ans plus tard, confirme le nouvel élan donné à cette partie de la production de Beaulieu. Par ailleurs, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* constitue une relance du cycle « La vraie saga des Beauchemin » puisqu'il ramène au premier plan le personnage d'Abel, *alter ego* de l'auteur. Cet ouvrage hybride, mi-essai, mi-roman, est ainsi perçu par la critique comme un retour aux « toutes premières origines d'un projet globalisant et totalisant » (Pelletier, 2007 : 11), soit le *grand Œuvre* qui hante tant l'univers fictionnel de Beaulieu que sa réalité d'écrivain. Or, si le « livre de Joyce » est un morceau important de ce *grand Œuvre*, la pièce de résistance, tant attendue depuis les années 1970, demeure « La grande tribu ».

Ce livre impossible paraît finalement en 2008 sous le titre complet : *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*. Cependant, plutôt que de poursuivre le cycle des Beauchemin tel que Beaulieu l'avait d'abord annoncé³, le roman met en place une nouvelle mythologie incluant les personnages d'Habaquq Cauchon, de l'original épormyable et de Bowling Jack, lesquels étaient déjà apparus dans des œuvres antérieures telles *Je m'ennuie de Michèle Viroly* et *aBsalon mOn gArçon*. À nouveau, Beaulieu crée une œuvre hybride dans laquelle le récit fictif de la libération québécoise côtoie des biographies de révolutionnaires issus de contrées et de milieux différents. Si *James Joyce, le Qué-*

3. Voir notamment la liste des œuvres de l'auteur dans *Race de monde* (1979).

bec, l'Irlande, les mots a connu une réception médiatique considérable et a notamment mené à la parution, en 2007, d'un dossier dans *L'Action nationale*⁴, la réception de *La grande tribu* est plutôt marquée par la polémique : on s'en souvient, Beaulieu a offert le roman en autodafé aux médias et a menacé d'en faire autant avec l'ensemble de son œuvre si le peuple québécois n'arrivait pas à sortir de sa schizophrénie. L'article de Chantal Guy dans *La Presse* commence d'ailleurs ainsi : « Pour un homme qu'on accuse d'appartenir au passé, Victor-Lévy Beaulieu n'a jamais été autant d'actualité » (Guy, 2008). Ce coup d'éclat, qui a d'abord mis l'homme au-devant de la scène médiatique, a tout de même permis à l'œuvre d'obtenir une certaine visibilité et une réception intéressante, dont la première partie de ce dossier participe.

Enfin, avec *Bibi*, paru en 2009, l'œuvre de Beaulieu s'internationalise, notamment grâce à la réception du roman, publié chez Grasset en 2010 et finaliste pour le prix Virilo, en France. Ces « (mémoires) » – qui peuvent être à la fois celles d'Abel Beauchemin et celles du genre humain – transportent le lecteur en Afrique, berceau de l'humanité, tout en retournant à l'origine de « La vraie saga des Beauchemin », à travers cet amour complexe, voire impossible, qui unit Abel et Judith depuis *Oh Miami, Miami, Miami* (1973). Dans le projet inaugural, *Bibi* constituait l'avant-dernier tome de la saga qui devrait se clore avec « Le clan ultime ». Dans cette perspective, l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu demeure une œuvre inachevée, en attente d'être complétée, et dont l'actualité ne se dément pas.

4. « VLB/Joyce. Lectures croisées », *L'Action nationale*, vol. XCVII, n^{os} 5-6, mai-juin 2007.



Ces trois monuments que sont *James Joyce*, *La grande tribu* et *Bibi* forment la trame de fond de la production récente de Beaulieu à laquelle viennent se greffer d'autres œuvres, moins imposantes certes, mais néanmoins révélatrices de cette nouvelle période d'écriture amorcée depuis 2005. Le présent numéro regroupe des articles portant sur l'ensemble de ces œuvres et certains des auteurs mettent précisément en évidence les liens qui les unissent et qui les font participer à ce renouvellement de la production ; il en ressort un portrait général digne de la richesse et de l'ampleur de cet univers qui n'a pas d'égal dans la littérature québécoise contemporaine.

Deux grandes lignes directrices ont orienté les textes publiés ici : la première abordant *La grande tribu*. *C'est la faute à Papineau* et la deuxième portant plus largement sur les espaces et les discours à l'œuvre chez Beaulieu.

Pour ouvrir la réflexion, Stéphane Inkel revient aux origines du projet de *La grande tribu* en s'interrogeant sur une disparition : celle de la famille Beauchemin. À travers l'étude de la genèse de l'œuvre (rendue possible grâce à la consultation des dossiers déposés à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec), il propose une comparaison entre les fragments des versions antérieures du roman, lequel devait au départ s'insérer dans le cycle de la « saga », et sa version publiée en 2008. Pour restituer le projet beaulieusien, le regard rétrospectif permet d'envisager différemment une problématique centrale dans l'œuvre de Beaulieu, celle du « Livre à écrire » se heurtant inévitablement à l'Œuvre impossible, problématique qui aurait peut-être (enfin) connu son affranchissement, nous dit Inkel

dans son texte « Du fantasme au roman. *La grande tribu*. *C'est la faute à Papineau* ».

Autre thème au cœur de la production beaulieu-sienne : le pays, lui aussi « à faire » mais « impossible », entretient de ce fait un rapport intime avec l'Œuvre, rapport sur lequel se penche Tanya Déry-Obin dans son texte « Faire vivre le pays à travers les mots : une incursion dans *La grande tribu* ». À l'aide des notions de positionnement paratopique de Dominique Maingueneau et de carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine, cet article vise à cerner les liens unissant, chez Beaulieu, projet littéraire et projet politique. Comme le montre Déry-Obin, *La grande tribu* témoigne de l'acharnement de l'auteur à mener l'un et l'autre à bien et à faire passer le « Kebek » de l'hystérie à l'histoire, et ce, tant par les événements entourant la parution de l'œuvre que par sa diégèse. Le roman qui expose, sur le mode du fantasme et de la « grotesquerie », l'émergence d'une révolution menant à la création du pays donne à voir les médiations et les configurations discursives œuvrant à la légitimation du double dessein de l'auteur.

Sophie Dubois propose pour sa part une réflexion sur l'entreprise de mythification mise en place par Beaulieu dans *La grande tribu* à partir de la figure du poète automatiste Claude Gauvreau. Dubois examine les divers aspects de la biographie (mythifiée) de Gauvreau, de son œuvre et de son langage retenus et retravaillés par Beaulieu pour forger le personnage de l'original épormyable, incarnation mythique du révolutionnaire québécois. Par le fait même, l'article intitulé « *La grande tribu* : c'est la faute à Gauvreau ou comme un original dans un jeu de quilles » aborde la question de l'intertextualité, laquelle, omniprésente chez Beaulieu, participe à la création d'un univers de

référence propice à la mythification. Dans *La grande tribu*, l'intertexte gauvrien est relayé par l'univers proprement beaulieusien pour former cette mythologie québécoise qui élève l'original épormyable au rang des révolutionnaires, tels Louis-Joseph Papineau, dont les biographies sont insérées dans le roman.

Les trois interventions sur cette œuvre révèlent bien, de par leur nature fort différente, la profondeur et la complexité de *La grande tribu*. *C'est la faute à Papineau*. Le roman pourrait d'ailleurs faire l'objet d'autres questionnements, notamment en ce qui a trait à l'espace ou au langage. Or, pour reprendre le sous-titre de Jacques Pelletier, c'est plutôt à partir de textes qui gravitent « dans les environs de *La grande tribu* » que ces considérations spatio-discursives sont discutées.

Paru la même année que *La grande tribu*, soit en 2008, l'essai de Beaulieu sur Michel Foucault marque une rupture par rapport aux « lectures-fictions » antérieures comme le montre Guillaume Bellon dans son texte « *Se Déprendre de soi-même*, ou la lecture comme “conversation” dans le “jardin” de l'œuvre ». La particularité de cet ouvrage réside notamment dans le langage utilisé par Beaulieu qui, contrairement à ses habitudes, se « déprend de lui-même » et de son écriture teintée de québécismes et de néologismes pour se plier au langage foucaldien par une forme d'appropriation, voire de mimétisme. Interroger cette plongée de Beaulieu dans l'écriture et dans l'univers du philosophe permet à Bellon d'éclairer un aspect des essais beaulieusiens rarement abordé aussi directement, celui du style. Ainsi, l'étude de cette œuvre qui, au départ, est envisagée comme distincte conduit au contraire à repenser les autres œuvres du genre à travers une nouvelle problématique.

Si le texte de Bellon évoque l'image de Foucault déambulant dans son jardin, c'est dans un tout autre espace que déambulent les personnages de Beaulieu dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, roman paru en 2005 et qui contient déjà en creux, selon Michel Nareau, les germes des monuments à venir. Dans «Espaces médiatique, mémoriel et sportif dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*», Nareau examine trois espaces référentiels à travers lesquels le protagoniste du roman, Bowling Jack, cherche à combler la perte de sens et de repères qui meuble son errance dans Trois-Pistoles. Ces espaces que sont la télévision, la mémoire et le sport convoquent une multitude de discours sociaux et médiatiques propres à étourdir le personnage qui, saturé d'informations, se voit incapable de se constituer un espace habitable. Cet article met en lumière la problématique de l'inscription – autre que simplement nostalgique – des petites villes dans l'imaginaire collectif du Québec.

Pour clore ce dossier, l'article de Jacques Pelletier, «Sur les traces de Joyce : le roman comme expérimentation langagière. Dans les environs de *La grande tribu*», nous propose une incursion dans l'écriture beaulieusienne, laquelle connaît un nouveau souffle à compter de 2005 avec *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, puis, l'année suivante, avec *aBsalon mOn gArçon*. Ces deux œuvres, qui se présentent comme des exercices de style ou de longues logorrhées plutôt déstabilisantes pour le lecteur non averti, renouent avec l'inventivité langagière de l'auteur et aident à mieux comprendre le tournant que prend l'œuvre de Beaulieu pour en arriver au *James Joyce* et à *La grande tribu*. Non seulement les personnages mutilés, caricaturés et démanchés que sont, entre autres, Habaquq et Bowling Jack resurgiront-ils dans *La grande tribu*, mais la vulgarité, les

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

jeux de mots et calembours, la langue infantile ainsi que le discours souvent incohérent des personnages seront au cœur des œuvres subséquentes. Ainsi, ces deux romans font le pont entre les débuts de la production beaulieu-sienne, où le langage désarticulé était signe de l'aliénation culturelle des Québécois, et la production subséquente, où l'expérimentation langagière rappelle Joyce ou Gauvreau et devient dès lors un outil révolutionnaire.

*
* *
*

Si un doute persiste encore sur l'actualité de Victor-Lévy Beaulieu, la diversité des affiliations académiques des auteurs participant à ce premier numéro des *Cahiers*⁵ devrait contribuer à l'effacer tout à fait : l'œuvre de Beaulieu fait l'objet d'un intérêt grandissant chez les chercheurs au Québec comme à l'extérieur, et la critique beaulieusienne n'a de cesse de trouver de nouveaux centres d'intérêt dans cette œuvre colossale et foisonnante.

5. Université Queen's (Stéphane Inkel), Université Concordia (Tanya Déry-Obin), Université de Montréal (Sophie Dubois), Université du Québec à Montréal (Guillaume Bellon et Jacques Pelletier), Collège militaire royal du Canada (Michel Nareau).

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1973), *Oh Miami, Miami, Miami*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1979), *Race de monde*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1999), *Un loup nommé Yves Thériault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2005), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2006), *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *Se déprendre de soi-même. Dans les environs de Michel Foucault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2010a), *La Reine Nègre et autres textes vaguement polémiques*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2010b), *Ma vie avec ces animaux qui guérissent*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- GUY, Chantal (2008), « L'ultimatum de VLB – chez VLB », *La Presse*, 2 mars, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.vigile.net/L-ultimatum-de-VLB>
- PELLETIER, Jacques (2007), « VLB et Joyce: rencontre sur les sommets de la littérature », *L'Action nationale*, vol. XCVII, n^{os} 5/6, p. 10-27.

DU FANTASME AU ROMAN.
LA GRANDE TRIBU.
C'EST LA FAUTE À PAPINEAU

Stéphane Inkel
Queen's University

La parution de *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* en 2006 a remis au premier plan de l'œuvre beaulieu-sienne ce genre très particulier d'essai-fiction qu'il est toujours l'un des seuls à pratiquer où « écrire sur l'autre », comme le dit Jacques Pelletier, « n'est jamais vraiment autre chose pour Beaulieu que parler de soi » (Pelletier, 1996 : 221). Plus que dans « la vraie saga des Beauchemin », on se rappellera que c'est dans *Monsieur Melville*, pièce maîtresse de ses « voyages », qu'Abel décrit avec le plus d'acuité son rapport au Livre à écrire, nouant son désir d'une œuvre démesurée et impossible à « l'espoir désespéré de Melville » (Beaulieu, 1978, t. 3 : 63) et se livrant à une introspection au miroir de la vie et de l'œuvre de celui dont il se dit le plus proche, oscillant ainsi sans cesse entre l'émulation qui naît du voisinage de l'absolu pourchassé par l'écrivain américain et sa propre désespérance. Si

James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots s'avère aussi central dans l'œuvre de Beaulieu, c'est qu'on y retrouve aussi bien cette manière de se servir de l'autre pour circonscrire ses propres enjeux esthétiques que l'univers complet de la famille Beauchemin, délaissé, si l'on excepte la parenthèse analeptique de *La jument de la nuit*, depuis *Steven le hérault* en 1985 et l'échec du Livre qu'il raconte. Le livre est d'autant plus fascinant qu'il progresse au gré de deux mouvements contradictoires qui préfigurent d'ailleurs le visage bicéphale de la « grotesquerie » qui suivra : détournement de l'étudiant appliqué cherchant à éclaircir le contexte historique, culturel et politique de l'Irlande, de même que l'itinéraire de Joyce, d'une part, (démarche totalisante qui n'est pas sans rappeler *L'idiot de la famille* de Jean-Paul Sartre) et *mise en fiction* de la leçon essentielle que Beaulieu semble retenir de l'œuvre de Joyce, d'autre part. On le sait, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* rejoint les questions les plus propres à Beaulieu dans le traitement qui est réservé à la figure de la mère, l'abjection de la « mère reptilienne » rappelant par exemple celle qui prend les traits d'un cancer rongéant l'utérus de la mère dans *Satan Belhumeur* (1981). Or, c'est au moyen de cette radicalisation de la mise à distance avant tout éthique de cette figure de l'origine qu'est la mère chez Beaulieu qu'il touche au plus près de l'opération joycienne du matricide qui entoure la question de la filiation¹. Le livre était donc le lieu d'un double retour : celui d'Abel et de la famille

1. Voir notamment le célèbre épisode de « Circée » : « *The mockery of it ! Kinch killed her dogsbody bitchbody. She kicked the bucket. Our great sweet mother ! Epi oinopa ponton* » (Joyce, 1992 : 681). Sur la dimension fondatrice du matricide pour l'esthétique joycienne, voir Trilling (2001).

Beauchemin, de même que celui de la problématique de l'écriture et du fantasme du « Livre totalisant » qui l'a toujours accompagné. La parution, peu après, de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, livre annoncé depuis près de quarante ans, est arrivée comme une confirmation.

Faut-il s'en surprendre ? La parution de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* n'a pas été saluée par la même unanimité, des plus rares, que l'ouvrage consacré à l'écrivain irlandais. Quelques articles, en général élogieux, sont bien parus dans les quotidiens, de même que quelques comptes rendus², mais cette réception critique est sans commune mesure avec ce que l'on aurait pu prévoir pour un roman attendu depuis si longtemps. À quoi cela tient-il ? Il n'est pas question ici de porter un quelconque jugement esthétique sur le livre. Ce que je voudrais proposer, c'est plutôt de restituer l'histoire complexe de ce projet et de mesurer l'écart qui existe entre sa version achevée et ce qu'il a déjà été, notamment dans ses versions manuscrites datant du début des années 1980. Car pour qui s'intéresse à ce projet, un certain nombre de faits doivent être rappelés.

À l'époque de VLB éditeur, Beaulieu avait l'habitude de classer son œuvre en plusieurs cycles, notamment ceux des « voyages » et de « La vraie saga des Beauchemin » qui, au final, finissent par se confondre. « La grande tribu », tout comme « Bibi » et « Le clan ultime », devait à l'origine servir d'aboutissement à cette « vraie saga des Beauchemin ». Parallèlement à l'annonce de cette « grande tribu » « en préparation » dans divers jaquettes de l'œuvre

2. Notamment Danièle Laurin (2008), Chantal Guy (2008), Jimmy Thibeault (2010) et Andrée Ferretti (2010).

publiée³, le personnage d'Abel évoque dans plusieurs romans la préparation de son « Grand Œuvre », « Livre » à la fois inachevable et de la « plus haute autorité », selon l'expression qu'il emprunte à l'un de ses « pères littéraires » les plus importants, Jacques Ferron, allant jusqu'à identifier nommément ce projet de « Livre du Québec » qu'il s'apprête à débiter à la fin de *Monsieur Melville* à « La grande tribu ». C'est donc un projet annoncé par l'écrivain/éditeur VLB et un livre fantasmé par son narrateur privilégié, Abel Beauchemin ; un chantier d'écriture à la fois fictif et réel.

De fait, il existe plusieurs portes d'entrée pour interroger la fonction de ce projet démesuré au sein de l'œuvre de Beaulieu. La piste la plus fréquemment explorée, aussi bien par Jacques Pelletier et moi-même que par Jacques Michon et Pierre Nepveu dès les années 1980, consiste à lire la fonction du « Grand Œuvre » projeté au sein des romans publiés, qui se donnent à lire comme autant de ratages du désir romantique de l'œuvre. Une deuxième voie d'accès possible se trouve dans les « débris » de *La grande tribu*, publiés dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, journal de Beaulieu pour l'année 1985⁴, publié dix ans plus tard, qui raconte les circonstances entourant l'abandon du projet sur lequel il avait travaillé lors des cinq dernières années. Ces fragments de l'œuvre abandonnée m'apparaissent particulièrement importants dans la mesure où ils nous donnent à voir un état intermédiaire du roman projeté entre

3. Les trois romans « en préparation » apparaissent dès *Oh Miami Miami Miami* (1973), dans un ordre encore appelé à changer, sous le titre « La saga des Beauchemin ».

4. Il se termine peu après l'annonce du décès de Jacques Ferron, survenu en avril 1985. La décision d'abandonner le chantier de *La grande tribu* est prise peu après.

les versions antérieures, accessibles aux chercheurs, et la version définitive. *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* et les nombreuses boîtes recueillant l'immense dossier sur «La grande tribu» à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec composent pour leur part les deux dernières avenues de recherche possibles. Ce que je voudrais faire ici, aussi succinctement que possible, malgré l'ampleur du dossier, c'est de proposer un certain nombre d'hypothèses de lecture du roman publié en le confrontant à quelques pièces du dossier de la BAnQ, d'évaluer les déplacements, importants et nombreux, qui ont permis la publication de l'œuvre et d'interroger le sens possible de cette publication, dont bien peu de critiques, il me semble, ont relevé le caractère inusité⁵, par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Beaulieu.

LA GRANDE TRIBU: FANTASME OU LIVRE IMPOSSIBLE

Plusieurs facteurs, je me permets de le rappeler, concourraient à rendre on ne peut plus incertaine la publication de *La grande tribu*, notamment la suture particulière qui lie ce projet à l'histoire québécoise. Car si le projet de *La grande tribu* a semblé si longtemps hors de portée aux dires de Beaulieu lui-même, c'était en raison de

5. À l'exception notable de Michel Biron (2009), dans un article récent consacré à la relecture de *Monsieur Melville* et à celle du *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* à partir de la question de l'héritage. Voir en particulier la note 11, où Biron (2009: 40) précise que *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* est «loin d'être la grande épopée dont rêve VLB», et la conclusion où il écrit que «la forme même de l'œuvre de VLB, déstructurée à l'extrême, radicalement hétérogène, interdit de croire [au] projet [de la fondation du territoire héritée de la Révolution tranquille]».

l'état de l'histoire, ou disons du statut du Québec au sein de cette histoire, pris « dans le creux d'une béance historique » (Beaulieu, 1984 : 463), sans parler de l'absence de mythe et de l'« impossibilité d'en créer » (1976 : 151). Mais si, par conséquent, Abel (et Beaulieu lui-même) se donne pour tâche avec sa *Grande tribu* de « faire apparaître l'histoire » (1978c : 214), l'ambition démesurée d'un tel projet se retourne rapidement en son envers pour devenir impossibilité de le mener à terme *en raison* de cette absence d'histoire. Comme on le sait, Beaulieu partage ce constat sur l'histoire avec plusieurs de ses contemporains, tel que l'a montré Pierre Nepveu en inscrivant la « saga des Beauchemin » et l'aporie dans laquelle se retrouve la parole de Beaulieu dans la filiation du « non-poème » mironien⁶. Le rapprochement avec Gaston Miron a peut-être à cet égard encore quelque chose à nous apprendre quant à la fonction du projet. Certes, tout semble opposer la lutte contre le silence auquel la posture « prépoétique » a condamné Miron et la dimension proprement monstrueuse de l'œuvre du romancier. Il n'en demeure pas moins que le « poème » de l'un et le « roman totalisant » de l'autre occupent la même fonction de fantasme structurant pour leur œuvre respective. Aussi, là où Beaulieu se distingue, c'est avant tout dans le fait qu'il ait tenté de *réaliser* son

6. Voir Pierre Nepveu (1999), en particulier l'introduction sur la « fin » de la littérature québécoise, contemporaine de son commencement, et le chapitre 8, « Abel, Steven et la souveraine poésie », notamment : « [À] travers Miron, Aquin et Chamberland, l'aventure d'écriture se creuse : définir le réel québécois comme "non-poème", c'est dire précisément que l'impossibilité de l'œuvre ou le désastre de l'inspiration est indissolublement un désastre québécois. Si le poème est le miroir fantasmatique de l'identité québécoise, le non-poème en est le miroir brisé. » (Nepveu, 1999 : 134)

fantasme, y consacrant même cinq années avant de s'abîmer dans cette autre sorte de silence qu'est l'écriture de nombreux téléromans⁷. Car que signifie consacrer des milliers de pages à un livre par définition impossible? Décrit ici comme le lieu de la «souveraine poésie», là de la présence du mythe qui fait défaut à l'histoire québécoise, *La grande tribu* se veut depuis toujours l'*autre* de l'écriture de Beaulieu, envers (fantasmatique) de son esthétique de la négativité. On ne l'a que rarement souligné, mais il y a quelque chose de profondément nietzschéen dans cette œuvre, comme si la geste épique des Beauchemin ne pouvait faire son apparition qu'*à travers* le pire, au même titre que la «transvaluation de toutes les valeurs» appelée de ses vœux par le philosophe-artiste ne se laisse entrevoir qu'au terme de la «dépréciation des valeurs supérieures» propre au «nihilisme européen» qui lui est contemporain. L'ampleur de la tâche que Beaulieu s'est fixée, ainsi que l'ascèse qui accompagne un projet aussi démesuré, fait de *La grande tribu* une œuvre unique... et

7. On trouvera peut-être que j'exagère. Il s'agit pourtant de la dramatisation que l'on retrouve au sein même de l'œuvre, notamment dans *Steven le bérault*, où l'abandon du Livre conduit Abel au suicide, et dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, où le projet télévisuel de *L'héritage* signe pour Beaulieu l'abandon, du moins temporaire, du chantier de *La grande tribu*. L'étude attentive des livres parus de Beaulieu est aussi fort instructive. Entre *Steven le bérault*, paru en 1985, et *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, en 2004, que l'on peut à juste titre considérer comme le début d'un nouveau cycle, 33 nouveaux ouvrages de l'auteur ont été publiés. Du nombre, si l'on exclut les romans qui sont une adaptation de l'univers télévisuel, on ne compte qu'un seul roman, *La jument de la nuit*, l'essentiel étant constitué de pièces de théâtre, de contes de l'arrière-pays et de quelques essais (sur Tolstoï, Voltaire, Thériault) indépendants de la «saga des Beauchemin», à l'exception de *Docteur Ferron* pour Victor-Lévy Beaulieu.

impossible, comme le pronostiquait Jacques Michon dès 1983 :

Face à ce projet romantique, à cette quête du sens et de l'œuvre, face au devoir de créer un mythe collectif, les écrits de Beaulieu seront toujours en retrait, en défaut, et se structureront en deux séries complémentaires : d'un côté, les essais sur Hugo et Melville où Beaulieu et son double Abel font le récit de leur apprentissage littéraire et disent la nécessité d'un projet grandiose à la mesure des grandes œuvres ; de l'autre, la saga des Beauchemin qui met en scène l'échec de cette entreprise où le récit familial n'arrive jamais à prendre la dimension mythique ou épique souhaitée par son narrateur. Dans les deux cas, la réalisation du projet est sans cesse différée, située à l'extérieur, au-delà du récit en cours, le narrateur étant constamment menacé de sombrer dans le non-sens et le désœuvrement. (Michon, 1983 : 19)

Les choses ne sont peut-être pas aussi tranchées, surtout en ce qui a trait à *Monsieur Melville* ou à *James Joyce, l'Irlande, le Québec les mots* qui, certes, donnent lieu à une forme d'émulation, mais qui risquent toujours de se déchirer pour laisser voir le « désenchantement » qui se cache derrière, sans parler de la négativité propre à « la saga des Beauchemin », inceste et matricide au premier chef, qui dans son *Joyce...* joue comme on l'a vu le rôle d'interprétant. Il n'en demeure pas moins que cette dichotomie entre le fantasme du Livre et son ratage perpétuel structure l'œuvre de fond en comble. On pourrait même soutenir que c'est ce qui lui donne tout son prix, puisque c'est par le caractère d'inachèvement du projet et par son constant report – Kafka (1983 : 198) dirait son « atermolement per-

pétuel» – que l'œuvre de Beaulieu vient *incarner* ce que les œuvres de ses contemporains ont avant tout cherché à *figurer*: le temps suspendu comme modalité spécifique à l'historicité québécoise.

À ces raisons avant tout structurelles, il faut en outre ajouter celles explicitement énoncées par l'œuvre qui, encore une fois, prennent un tour quelque peu inusité dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec les mots*. Comme *Monsieur Melville*, l'œuvre se termine sur la promesse du livre à écrire, Abel trouvant cette fois appui sur les «poils nubiens en triangle de Lucia [et les] poils fifollets en tringle érectée de Joyce» sauvés de la dévoration de la «mère reptilienne», mais sans qu'on ne sache clairement si ce «livre de la plus haute autorité» (Beaulieu, 2006 : 1039) fait référence au «Livre totalisant» mentionné plus tôt par Abel ou à celui que nous lisons, médité tout au long de la diégèse et qu'Abel pourrait enfin rédiger maintenant qu'il est débarrassé des membres de la tribu⁸. Ce qui ne simplifie rien, c'est qu'Abel s'exclut pour une rare fois lui-même de son propre fantasme, y allant de raisons à la fois intrinsèques et extrinsèques lorsqu'il énumère les qualités requises pour mener à bien l'écriture du «Livre totalisant» :

Pour écrire un *Finnegans Wake* québécois, il faudrait donc être tout à la fois Hubert Aquin, Jacques Ferron, Claude Gauvreau, Réjean Ducharme et quelque chose de plus encore [...]. Ainsi naît le Livre totalisant, celui auquel Joyce s'est attelé en écrivant *Finnegans Wake* et celui auquel s'attellera un jour le Dieu-Thoth québécois

8. Sur cette ambiguïté, voir notamment : «Ma hâte de retrouver la grande table de pommier, de m'y asseoir et d'y commencer enfin le livre joycien et joyeux de la plus haute autorité.» (Beaulieu, 2006 : 1035) De quel livre parle-t-on ici au juste?

quand seront enfin réunies les conditions gagnantes, au-delà du beau risque et de l'amnésie globale transitoire dans laquelle nous patageons parce que nous avons encore peur de la grandeur. (Beaulieu, 2006 : 978-979)

Ainsi, pour écrire un tel Livre, il faudrait posséder les qualités esthétiques d'un Ducharme ou d'un Gauvreau tout en étant pourvu de la mémoire unique du Québec développée par Ferron et de l'intuition géniale de son histoire comme tragédie propre à Hubert Aquin. Ces qualités réunies chez un même écrivain, il faudrait encore percevoir une certaine évolution du discours social québécois. Dès lors, comment comprendre la publication de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*? La question de l'identité de cette *Grande tribu* avec le projet longuement promis doit être posée, car tout se passe comme si Beaulieu n'avait pas tant renouvelé le cadre esthétique nécessaire à son élaboration que modifié son *statut*.

DISPARITIONS

C'est pour répondre à ces diverses questions concernant le statut de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* qu'une analyse sommaire de ce qui la différencie des manuscrits rédigés entre *Monsieur Melville* et le moment de son abandon, autour de 1984, peut s'avérer utile. La différence la plus évidente, et sans doute la plus lourde de sens, concerne l'absence d'Abel et de toute la famille Beauchemin. Celle-ci est pourtant liée au destin de cette « grande tribu » depuis l'origine, aussi bien dans les romans de la « saga » que dans les manuscrits de la BAnQ ou les « débris » du *Carnet de l'écrivain Faust*. Pour comprendre ces derniers, je l'ai indiqué ailleurs (Inkel, 2007), il importe

de les lire en parallèle avec *Steven le hérault*, publié en 1985, soit la même année consignée par le *Carnet de l'écrivain Faust*, puisque c'est en regard de la conclusion du premier qu'il devient possible d'identifier le narrateur délirant des « débris », interné dans la « psychiatrie ailée des Lunatiques de la Longue Pointe » (Beaulieu, 1995 : 17) et placé sous les bons soins, déjà, du docteur Avincenne. Je le rappelle rapidement, *Steven le hérault* met en scène un Abel suicidaire qui finit par donner rendez-vous à son frère Steven dans la chambre d'un petit motel, où il a installé une arbalète reliée par une cordelette à la poignée de porte. Le roman se termine, au conditionnel, sur la description de la trajectoire de la flèche déclenchée par Steven et devant « transper[cer] le cœur d'Abel » (1985 : 342). C'est le retour sur cette scène qui, dans les « débris », permet d'identifier Abel sous le masque du narrateur délirant, interné, « parce que la flèche venue de l'arbalète a manqué son coup et qu'au lieu de [lui] entrer dans le cœur comme c'était prévu, elle [lui] a fait ce trou qu'il a] maintenant dans le crâne », présent d'énonciation qui s'oppose à son passé récent, « quand l'épopée s'écrivait toute seule sur de grandes feuilles de notaire » (1995 : 19), motif particulièrement récurrent dans *Monsieur Melville* au même titre que la « table de pommier ». Le délire, qui se donne à lire comme le résultat, déjà, du trou dans la tête du narrateur, entremêle à la fois l'imaginaire et le réel, le passé et le présent, et montre celui-ci visité, au sens spectral du terme, par la Grosse Baleine Mère, le Forgeron fondeur et autres Louis David Riel qui, peut-on supposer, habitaient déjà les pages de l'épopée du Livre abandonné. Ce dispositif mémoriel, qui permettait précisément de lier le délire au personnage d'Abel et à l'écriture du Livre, est

disparu de *La grande tribu*. C'est la faute à Papineau, où le trou dans la tête du narrateur tient lieu de façon quelque peu univoque de métaphore pour le manque de mémoire qu'il entretient à l'égard de son histoire familiale – et tout aussi bien de l'histoire nationale.

Le projet de *La grande tribu* a de tout temps eu partie liée avec l'histoire québécoise, en particulier avec ce que l'historiographie a appelé le « messianisme canadien-français » du XIX^e siècle. La référence à Louis « David » Riel, celui-là même qui depuis son enfermement dans l'asile de Longue-Pointe, avant la Révolte du Nord-Ouest, se considère comme le messie du Nouveau Monde, est à cet égard parfaitement cohérente si on la met en rapport avec les différentes figures eschatologiques de l'œuvre, de Jos Beauchemin à Satan Belhumeur. Sa disparition et la place faite à la figure de Papineau dans le roman de 2008 vont donc de pair avec la disparition de la tribu Beauchemin et du messianisme qui l'accompagnait, comme si le déplacement du mythe (et du « héros » réclamé dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*) vers l'histoire et ses « libérateurs » devait faire disparaître la part mystique propre à tout messianisme pour n'en garder que la pointe révolutionnaire – et politique⁹.

Si l'on regarde maintenant en amont des fragments du *Carnet de l'écrivain Faust*, on est à même de constater que la genèse de *La grande tribu* a suivi une évolution encore plus tortueuse. Deux des versions antérieures qu'il est pos-

9. Il faut peut-être également rappeler que la figure des Métis et de Louis Riel provenait de Jacques Ferron, chez qui elle occupe une place prépondérante dans *Le ciel de Québec*. La faire disparaître de *La grande tribu* est une autre manière de prendre ses distances avec ce père qui, décidément, semble plus encombrant mort que vivant. Je reviens sur cette distance dans la section suivante.

sible de consulter, non datées mais que j'estime remonter à 1983 ou 1984, sont particulièrement intéressantes puisqu'elles inscrivent *La grande tribu* en pleine continuité avec les romans précédents de la « saga des Beauchemin ». Dans la première, la page de garde indique d'abord le titre, *La grande tribu*, suivie d'une page où l'on retrouve les titres d'une subdivision entre quatre livres, dont le premier est « Le gros marteau de forge ». Mais la première chose qui étonne le lecteur, c'est la préface qui suit, signée par nul autre que Steven, qui décrit les six boîtes du manuscrit dont il a hérité après y être allé d'un étrange panégyrique sur son frère disparu (tué par l'arbalète ou interné?). La préface est également éloquente quant aux influences principales d'Abel, notamment Joyce et William Faulkner, parmi lesquelles il en est une dont il « n'a jamais parlé dans son œuvre, et que pourtant il mettait au-dessus de tout » : Fiodor Dostoïevski, en particulier *Les frères Karamazov* et son « appropriation de l'énorme folie russe¹⁰ ». L'autre manuscrit, qualifié par l'appareil de recherche de la BANQ de « vieille copie », est encore plus intéressant pour qui s'intéresse à la genèse non seulement du projet de « La grande tribu » mais de l'œuvre beaulieusienne en général, puisqu'il donne à lire un état du roman où la trame historique est entourée d'un vaste cadre narratif qui ultimement deviendra *Steven le bérault*¹¹. En effet, si la trame historique ressemble à celle des différentes versions manuscrites qui composent ce dossier, ce qui inclut le récit

10. Voir MSS 408, 2006-10-001 \ 3210, chemise 5.

11. MSS 408, 2006-10-001 \ 3210, chemise 8. Je remercie Audace Manirakiza qui, dans le cadre d'une subvention de recherche des fonds ARC de Queen's University, a transcrit la préface et ce chapitre à partir d'une écriture manuscrite au déchiffrement difficile.

des ancêtres de la famille Beauchemin à partir de Moïse le Hudon, forgeron fondeur de la ville de Dieppe, et de ses fils et petits-fils Jean-Baptiste et Personne le Hudon, cette trame se voit ponctuellement interrompue par son narrateur, Abel, qui rend compte de la difficulté d'être à la hauteur du « Héros » qu'il cherche à faire naître et de son désenchantement. Le même Abel que l'on retrouve dans *Monsieur Melville*, si l'on veut, mais qui serait alors en plein labeur de sa « Grande tribu ». Or, c'est cette deuxième trame qui finit par se confondre avec *Steven le bérault*, puisque l'on y voit Abel aller rejoindre la danseuse Olga dans le bar de la rue Saint-Laurent où sévit son frère Machine Gun Jean-Maurice. On retrouve même à un certain moment la trame quasi identique de ce roman, à une différence près. On se souvient qu'à la fin du chapitre 7, Steven s'apprête à lire le manuscrit du Livre que vient de lui remettre Abel, ce dernier se disant incapable d'en venir à bout. Nous lisons alors est la célèbre première page de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme qu'Abel a retranscrit à la machine à écrire en de multiples exemplaires. À la place de cette page de *L'avalée des avalés*, on trouve dans la version manuscrite qui nous occupe la suite de la trame historique sur les origines de la famille Beauchemin que le roman de Ducharme n'est pas encore venu remplacer. Le roman *Steven le bérault*, on peut maintenant l'affirmer, est donc constitué d'une partie du cadre narratif prévu pour *La grande tribu* elle-même – cadre narratif duquel on a retranché toute référence au Livre en train de s'écrire et à son matériau mémoriel. Le cas est ainsi parfaitement exemplaire en ceci qu'il vient appuyer l'hypothèse maintes fois soulevée voulant que certains romans publiés soient les « débris » de tentatives avortées de

donner naissance au Livre. Ce qui ne manque pas de soulever un certain nombre de questions. D'une part, il faudrait alors considérer tout autrement l'hystérie d'Abel particulière à *Steven le hérault* (avec ses déguisements de pacotille et la violence dont il fait preuve envers Olga), attribuable dans la version publiée à l'abandon du Livre. On peut d'autre part mettre en rapport la date qui suit la conclusion de *Steven le hérault*, le 31 août 1984, avec les journées consignées par *Le carnet de l'écrivain Faust*, qui débute « dans les aveilles froides de ce Noël de l'an de grâce 1986 » (Beaulieu, 2002 : 11). Ce serait dans l'intervalle que Beaulieu aurait réécrit sa *Grande tribu* pour lui donner le visage délirant que l'on retrouve dans les « débris » qui ponctuent *Le carnet de l'écrivain Faust* et où l'origine familiale du narrateur passe du registre de l'histoire à celui du mythe, comme c'est toujours le cas dans *La grande tribu*. *C'est la faute à Papineau*.

Si l'on se tourne maintenant vers celle-ci, – il y aurait évidemment encore plusieurs précisions à apporter sur ce qui distingue ces trois états du projet – la première évolution à interroger concerne la fonction rattachée à la figure du Héros. C'est peut-être dans le chapitre consacré au *Ciel de Québec*, dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, que Beaulieu expose avec le plus de clarté à la fois le caractère indispensable du Héros pour toute épopée, qu'elle soit ancienne ou moderne, comme c'est le cas dans *Ulysse* de Joyce, et son absence dans la mémoire collective québécoise. Il décrit alors *Le ciel de Québec* comme un « gigantesque prologue préparant à l'histoire et au mythe » (Beaulieu, 1976 : 151), présentant le personnage ferronien de Rédempteur Faucher, dont Frank-Anacharsis annonçait la chronique à la toute fin du

Ciel de Québec, de « messie », « acte même de l'histoire et du mythe [mais dont la] mythologie se trouve à être en avant de lui, dans ce qui doit devenir » (1976 : 151). Cette suite annoncée au *Ciel de Québec* intitulée *La vie, la passion et la mort de Rédempteur Faucher* n'ayant pas été écrite, il revient bien sûr à Beaulieu d'en écrire l'équivalent à travers sa *Grande tribu*¹². Mais si les personnages des versions antérieures, tels Personne le Hudon avec son énorme marteau de forge, lui dont le nom est tiré de *L'Odyssée*, peuvent à la rigueur correspondre à la figure type du héros mythique, il n'est pas sûr que le Baleineau rebelle, Tout-Tit-Bebé et autres Forêt-de-Poils-Broussailleux de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* aient tout à fait la tête de l'emploi. Au contraire, s'il y a une nouveauté fondamentale dans cette version publiée, c'est précisément ce déplacement de la figure du Héros, qui passe du champ du mythe à celui de l'histoire à travers la longue exposition historiographique des figures de « libérateurs ». Le statut prêté au roman se complexifie donc d'autant plus

12. Dans une lettre au *Devoir* publiée le 10 novembre 1973, et reproduite dans leurs *Correspondances* (dans Beaulieu et Ferron, 2005 : 55-58), Ferron attribue l'abandon de ce roman à sa lecture de *La nuitte de Malcomm Hudd*, écrit « en couleurs alors que je ne le fais qu'en noir et blanc » (Beaulieu et Ferron, 2005 : 57). Alors que Ferron reprend l'argument dans une lettre à Beaulieu de 1980, celui-ci y va de cette réponse, qui résume bien la complexité des rapports qui pouvaient exister entre les deux hommes : « 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) [...] » (Beaulieu dans Beaulieu et Ferron, 2005 : 74)

que ce dernier semble privilégier deux modalités distinctes pour résoudre le problème de l'inscription dans l'histoire : 1. donner à voir un certain nombre de modèles historiques, plus ou moins révolutionnaires et plus ou moins victorieux, analysant ici les causes de l'échec et là, celles du succès ; 2. mettre en scène l'aliénation et sa sortie comme fable du dépassement de l'hystérie collective. Or, c'est précisément à propos de ces deux modalités que les questions se multiplient : outre une approximative synchronie, qu'est-ce qui a présidé au choix des figures de « libérateurs » retenues ? Pourquoi Shang Ti, par exemple, plutôt que Giuseppe Garibaldi ? Que signifie le fait de mettre en parallèle les parcours de Louis-Joseph Papineau et de Charles Chiniquy, certes rebelle par rapport à l'Église catholique mais néanmoins ultraconservateur ? Si la présence du poète Walt Whitman ne surprend guère après les pages consacrées à la « souveraine poésie » dans *Monsieur Melville*, que faut-il penser de celle de Jules Michelet, outre le fait qu'il y a là l'expression d'un parti pris pour une certaine histoire narrative, éloquente et fortement évocatrice ? Si, donc, la multiplication des figures de « libérateurs » et la structure duelle dans laquelle elles s'insèrent donnent à *La grande tribu* une hétérogénéité quelque peu surprenante, les chapitres sur les « lésionnaires » où Claude Gauvreau occupe une place centrale ramènent le roman vers des préoccupations plus habituelles, puisque Beau-lieu, tout au long de son œuvre, n'a cessé de mettre en rapport la question – éminemment politique – de l'histoire avec celle de l'écriture et de la folie.

UN ROMAN COMME LES AUTRES

Le postulat derrière une telle intrication repose sur une radicalisation de la part de Beaulieu du discours de l'aliénation qui a fait les beaux jours de la littérature des années 1960, discours où la dépossession se fait repli et ultimement, délire. L'universalisation de la « lésion » sur laquelle culmine *La grande tribu* verse certes dans la caricature propre au « grotesque » indiqué en sous-titre, mais il n'en demeure pas moins que la fonction de la folie fait l'objet d'une certaine ambiguïté en raison de son dédoublement entre le délire du narrateur, d'une part, et la figure de Gauvreau livrée aux affres du dispositif psychiatrique, d'autre part. Aussi convient-il de retourner au sens premier de l'intrication, sans doute exposé avec le plus de clarté dans *Don Quichotte de la démanche* (1974).

Le problème d'une conscience historique malheureuse y était, on s'en souviendra, entier et provoquait deux types de réponse diamétralement opposés : celle d'Abel qui s'évertue à rédiger son Grand Œuvre, constamment remis à plus tard, pour pallier une origine manquante, au risque d'y laisser sa peau, et celle de son frère Jos qui de Bonhomme Sept heures devient au fil de son délire le fondateur de la « secte secrète des Porteurs d'Eau », figure dérisoire de messie devant « fonder l'ordre définitif du monde québécois » alors même que le Québec y est décrit comme le « dépotoir de l'humanité » (Beaulieu, 1974 : 155). D'un côté, donc, l'écriture comme vecteur de rédemption constamment ajourné, mais qui par le fait même donne sens au présent de l'énonciation et, de l'autre, l'action plus ou moins terroriste visant à provoquer la fin d'un monde, soit deux modalités temporelles épousant des courants messianiques distincts ayant eu cours à divers moments de

l'histoire¹³ (Scholem, 1974: 112). À travers la figure de Bowling Jack et de ses «grands plans pour l'avenir» (Beaulieu, 2008: 696), il est intéressant de noter que *La grande tribu* finit par rejoindre les visions eschatologiques entourant la figure de Jos dans *Don Quichotte de la démanche* ou de *Satan Belhumeur*. Aussi la parenté évidente qui unit la bande d'éclopés de Bowling Jack à la «secte des Porteurs d'Eau» de Jos et Geronimo ne fait-elle qu'accentuer le parallèle entre *La grande tribu*. *C'est la faute à Papineau* et les précédents «ratages» de l'écrivain, comme s'il n'y avait plus rien pour différencier la réussite de l'échec magnifique. À ce titre, l'une des seules choses qui différencie cette *Grande tribu* d'un roman comme *Don Quichotte de la démanche*, c'est le transfert de l'écriture qui passe de la figure d'Abel à celle de Claude Gauvreau, le rôle dévolu à l'écriture appartenant désormais au passé plus qu'à l'avenir, serait-il improbable.

*
* *
*

La grande tribu a toujours servi d'horizon d'écriture, principe narratif présidant à la distribution des rôles à tout le moins au sein de la famille Beauchemin. La présence de ce *Livre à venir* au sein d'une œuvre immense a également servi de dispositif de lisibilité de l'historicité, l'ajournement de l'écriture coïncidant avec le report perpétuel d'une «entrée dans l'Histoire» fantasmée aussi bien par Abel que par l'écrivain dans ses différentes interventions liminaires. Que signifie, dès lors, la levée de l'atemoiement et de ses conséquences sur l'organisation du dispositif temporel de

13. Sur ces questions, voir mon article (Inkel, 2005).

l'œuvre beaulieusienne impliquée par une telle publication? C'est précisément en rapport avec cette question, qui engage, il me semble, l'essentiel du vaste projet romanesque de Beaulieu – «la saga des Beauchemin» aussi bien que les «voyageries» –, qu'il faut conclure que *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* n'a que peu à voir avec la «grande tribu» annoncée par *Monsieur Melville* ou avec la geste des Beauchemin tentée au tout début des années 1980 et dont elle reprend, sous une forme «grotesque», quelques morceaux (le Forgeron-Fondeur, les villes de Dieppe et de Brier). Il rejoint au contraire le cortège des romans qui en forment l'envers sous la forme d'une énième représentation de l'aliénation propre au Québec. La seule question qu'il importe de poser, par conséquent, c'est pourquoi avoir choisi de nommer ce roman *La grande tribu*? Pourquoi faire usage d'un titre réservé depuis près de 40 ans à «la saga des Beauchemin», alors qu'ils en sont absents? Et quel rapport faut-il établir entre le roman de 2008 et le fantasme qui a porté son nom?

Curieusement, il semblerait que la publication d'«une» *Grande tribu*, même si elle a toujours constitué une finalité à reporter perpétuellement vers un avenir indéterminé («tout livre n'est rien d'autre que du demain.» [Beaulieu, 1976 : 60-61]), participe directement à la relance du projet d'écriture de Beaulieu. Comme je l'indiquais plus haut, si l'on excepte les romans tirés de l'univers télévisuel (*L'héritage* et *Bouscotte* au premier chef), un seul roman est paru en près de vingt ans suite à *Steven le héraut*. On peut donc légitimement se demander ce qui a permis le retour du roman dans les années 2000, contemporain, comme on le sait, de celui des personnages de «la saga des Beauchemin». Certes, on ne peut faire ici que des conjectures. Il est

Du fantasme au roman

intéressant de noter que *Je m'ennuie de Michèle Viroly* et *aBsalon-mOn-gArçon*, nouvelles traversées de l'aliénation, préparent l'univers de *La grande tribu*. *C'est la faute à Papineau*; mais l'essentiel se joue ailleurs, précisément dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. À partir de ce moment, tout ira vite. Si le livre s'ouvre sur la mort du père, celui-là même qui à une autre époque devait assumer la narration de *La grande tribu* – ce n'est certes pas un hasard, comme le confirmera une autre forme de parricide – plus imperceptible –, caché dans les replis de la vaste bibliographie de *La grande tribu*. *C'est la faute à Papineau*. En effet, sachant tout ce qui, chez Beaulieu, provient de cet autre père qu'est pour lui Ferron, on peut s'étonner de l'absence de mention de l'essai consacré à Gauvreau dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, que Beaulieu a pourtant édité alors qu'il était directeur littéraire aux éditions du Jour, et qui porte pourtant en bonne partie sur les séjours asilaires de l'écrivain automatiste. S'approprier la figure de Gauvreau tout en ignorant le père, voilà une autre manière de s'affranchir d'un spectre à qui l'on doit tant. C'est, il me semble, dans la lignée de ces affranchissements successifs qu'il faut comprendre l'usage du titre *La grande tribu* pour un roman comme un autre, comme s'il s'agissait par là d'enfin *traverser le fantasme*, de s'en libérer, après s'être libéré des pères, pour enfin se remettre à sa «table de pommier» et renouer avec le «roman scié».

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, t. 1, 2, 3, Montréal, VLB.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1985), *Steven le hérault*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1995] 2002), *Le carnet de l'écrivain Faust*, 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 (2008), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, et Jacques FERRON (2005), *Correspondances*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BIRON, Michel (2009), «VLB au pays des géants», *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 25-40.
- FERRETTI, Andrée (2010), «Le projet de Victor-Lévy Beaulieu : ambitieux, risqué, terrible», *Nuit blanche*, n° 118, printemps, p. 40-43.
- GUY, Chantal (2008), «*La grande tribu* : un aboutissement littéraire», *La Presse*, 2 mars, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.vigile.net/La-grande-tribu-un-aboutissement>
- INKEL, Stéphane (2005), «“Tout livre est une déchirure”. Visages de *La grande tribu*», *L'Action nationale*, vol. XCVII, nos 5/6, p. 109-123.
- INKEL, Stéphane (2007), «Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et Images*, n° 89, p. 107-123.

Du fantasme au roman

- JOYCE, James ([1922] 2002), *Ulysses*, New York, Penguin books.
- KAFKA, Franz ([1925] 1983), *Le procès*, Paris, GF-Flammarion.
- LAURIN, Danièle (2008), «Oublier VLB?», *Le Devoir*, 23 février, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.vigile.net/Oublier-VLB>
- MICHON, Jacques (1983), «Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 17-26.
- NEPVEU, Pierre (1999), «Abel, Steven et la souveraine poésie», *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, (Coll. «Compact»), p. 127-139.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. «Terre américaine»).
- SCHOLEM, Gershom G. (1974), *Le messianisme juif*, Paris, Calmann-Lévy.
- THIBEAULT, Jimmy (2010), «s.t.», *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n° 1, hiver, p. 127-130.
- TRILLING, Jacques (2001), *James Joyce ou l'écriture matricide*, précédé de DERRIDA, Jacques *La veilleuse*, Paris, Circé.

FAIRE VIVRE LE PAYS À TRAVERS LES MOTS : UNE INCURSION DANS *LA GRANDE TRIBU*

Tanya Déry-Obin
Université Concordia

Depuis 1973, Victor-Lévy Beaulieu affirme qu'il publiera incessamment *La grande tribu*. Pendant plus de trente ans, Beaulieu s'est acharné à l'écriture de sept versions de mille pages de ce livre qui serait le premier qu'il ait voulu écrire, d'après ce qu'il confie en entrevue à un journaliste du *Devoir* (Desmeules, 2008). Malgré la volonté indéfectible de l'écrivain, les sept versions sont finalement toutes inachevées. *La grande tribu* et son échec répété font partie intégrante du mythe personnel de l'auteur : en 1996, ce projet est défini par Jacques Pelletier comme le « moteur principal de l'écriture chez Beaulieu, [lequel] paraît reporté à un avenir indéterminé, sinon abandonné à tout jamais, [une] entreprise peut-être trop vaste pour être réalisée » (Pelletier, 1996 : 152). Dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, écrit au cours des années 1980 et publié pour la première fois en 1995, Beaulieu relate son expérience de réécriture de l'une des versions du roman. Il témoigne de son échec répété en se mettant en scène en train d'écrire, astreint à

une écriture forcenée et sans répit qui dévore chaque aspect de son existence et qui, pourtant, n'aboutit à rien. Abandonnant sa famille et son individualité au profit du seul choix de l'écriture, Beaulieu pose un jalon important de son positionnement littéraire, c'est-à-dire son acharnement à écrire et à rendre vivante la nation québécoise. Alors que, à la fin du *Carnet de l'écrivain Faust*, Beaulieu abandonne son manuscrit, il lie cet échec à la création du pays, affirmant que celui-ci ne sera possible que par acharnement : « On ne meurt pas si on n'est pas d'un pays. Alors il va bien falloir qu'il m'en naisse un et c'est pourquoi je tâcherai de l'inventer dans du réel à perte de vue et de mémoire, et c'est pourquoi je tâcherai de l'inventer bien qu'aveuglé » (Beaulieu, 2002 : 182). À la mesure de sa détermination à revisiter la mémoire perdue d'une nation hystérique en menant *La grande tribu* à ses grosseurs, Beaulieu publie finalement le roman inachevable en 2008, plus de vingt ans après la création du *Carnet de l'écrivain Faust*. *La grande tribu* est offerte en autodafé à la presse et au projet indépendantiste par son auteur, découragé de vivre dans l'hystérie collective qu'il décrit dans son livre. Avant de jeter sa brique au feu, il déclare :

Je ne veux pas me survivre juste pour moi-même. [...] Sans véritable patrie, sans liberté, sans souveraineté et sans indépendance, l'individu n'est qu'une statistique, et les statistiques ne sont que les débris que laisse derrière elle l'histoire des autres. Ça ne m'intéresse pas, mais pas pantoute, de devenir un débris de l'histoire des autres (cité dans Guy, 2008 : n. p.).

Victor-Lévy Beaulieu fait preuve, avec *La grande tribu*, d'un engagement total qui lie son positionnement littéraire

à un désir d'intervention sur la scène politique en articulant un discours historiquement grotesque du Kebek, nation qui s'enfoncé depuis ses origines dans un état hystérique dont seul le récit historiciste permettra d'atteindre la libération. À partir de figures animalières, de situations scatologiques et d'un désir de libération profondément animé par un besoin de rébellion contre les pouvoirs établis, l'auteur retourne aux origines d'une histoire où les mots eux-mêmes acquièrent un aspect primaire : au sein de *La grande tribu*, la nation est surnommée le « Kebek », terme qui signifie le « rétrécissement du col, la matrice déforme l'esprit » (Beaulieu, 2008 : 782).

Afin de réfléchir au discours de Victor-Lévy Beaulieu sur la nation québécoise, cet article a pour objectif d'étudier quelques configurations discursives de *La grande tribu* de manière à révéler le projet politique et nationaliste que Beaulieu met en place, c'est-à-dire celui de faire passer le Québec de l'hystérie à l'histoire à travers une médiation littéraire.

UN ÉCRIVAIN PARATOPIQUE

D'après le théoricien du discours Dominique Maingueneau, la littérature est un discours constituant, c'est-à-dire qui participe à la construction du fond commun d'une société :

Les discours constituants sont en charge de ce que l'on pourrait appeler l'*archéion* d'une collectivité. [Ce terme grec] associe ainsi intimement le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un *corps de locuteurs consacrés* et d'une élaboration de la *mémoire* (Maingueneau, 2004 : 47).

Avec les discours religieux, scientifiques et philosophiques, la littérature, comme discours constituant, participe à donner sens aux actions de la société ainsi qu'à construire son identité collective. Les discours constituants évoluent au cœur de paradoxes qu'ils génèrent eux-mêmes : ils doivent construire leur propre légitimité tout en produisant une parole distinctive. En tant que tel, ils sont traversés par des tensions où s'opposent et se négocient la légitimation de leur existence, leur énonciation textuelle et l'inscription sociale de leur énonciation.

Victor-Lévy Beaulieu apparaît particulièrement actif lorsqu'il s'agit de négocier les tensions discursives de ses textes : les modalités d'existence sociale du positionnement de son œuvre apparaissent comme manipulées, contrôlées. Le « positionnement » désigne, d'après Dominique Maingueneau, l'espace occupé et négocié par l'auteur pour son œuvre, autant par rapport à l'institution littéraire qu'à la société dans son ensemble : « le positionnement n'est pas seulement un ensemble de textes, un corpus, mais l'intrication d'un mode d'organisation sociale et d'un mode d'existence des textes » (Maingueneau, 2002 : 54). À travers son acte d'écriture, Beaulieu ne se contente pas de produire une œuvre littéraire, mais il semble agir consciemment au sein de discours qui, pour reprendre les mots de Maingueneau, constituent l'*archéion* d'une société. Dans cette mesure, non seulement l'auteur positionne son œuvre littéraire comme mémoire d'un peuple, comme nous l'explorerons, mais les procédés de légitimation qui construisent ses textes comme sources crédibles contribuent à une mise en évidence de leur influence sociale.

La grande tribu n'est pas que l'histoire fantasmée d'un cul-de-jatte, Habaquq Cauchon, à la recherche de ses

origines : il s'agit d'un moyen pour Beaulieu de faire vivre sa vision de l'histoire de la nation québécoise. Puisque le sacrifice de son œuvre par autodafé n'aura pas réussi à créer un pays indépendant, ce projet jugé impossible existera à travers les mots. Beaulieu se dissocie d'un discours qui voit diminuer la popularité du projet souverainiste pour plutôt affirmer l'importance de faire preuve d'un esprit rebelle en se battant pour la défense d'idéaux. La présentation de *La grande tribu* participe de la légitimation d'un texte qui se positionne comme avançant un point de vue contestataire : le paratexte est caractérisé par la nécessité de faire usage des œuvres comme espace de révolution. En exergue, trône une citation de Jean-Paul Sartre : « On n'est jamais assez radical » (Beaulieu, 2008a : 8). *La grande tribu* est dédiée aux artistes automatistes Janine Carreau et Pierre Gauvreau, ce dernier ayant été signataire du *Refus global*. La dédicace insiste sur l'importance de faire vivre un pays à travers l'art : « parce que dans les œuvres vôtres / on y entend des couleurs / qui forment / un pays plus vaste / et plus lumineux / que toute sa réalité » (Beaulieu, 2008a : 7). Dès la présentation de son texte, Beaulieu ancre son propos dans une filiation d'œuvres artistiques considérées comme engagées. Jouant sur le double plan de la littérature et du politique, le paratexte annonce que *La grande tribu* se positionne dans une lignée d'œuvres révolutionnaires.

D'entrée de jeu, Beaulieu laisse entendre que son rêve impossible, un pays indépendant, peut exister au sein de la paratopie littéraire, c'est-à-dire l'espace liminaire où se situe la littérature : espace qui n'est pas l'absence de lieu, mais bien une négociation entre le lieu et le non-lieu. Si la paratopie est le lieu où évolue la littérature, cela

n'empêche pas Beaulieu de se représenter comme habitant lui-même cet espace réservé à la fiction. Notamment par la représentation de sa contrée, Victor-Lévy Beaulieu incarne cette idée de la paratopie. Il est l'écrivain de Trois-Pistoles dont la maison campagnarde trône sur ses ouvrages publiés aux éditions éponymes, celui qui se représente écrivant de manière forcenée, solitaire, à la table de la même maison de Trois-Pistoles, supposément isolé du monde littéraire métropolitain par le regard extérieur qu'il y pose. En accentuant une représentation de lui-même comme auteur régional qui se refuse à embrasser la vie urbaine de Morial-Mort où il ne peut se sentir confortable, Beaulieu construit son personnage d'auteur paratopique et, donc, accentue sa légitimité. Tel que l'affirme Maingueneau, l'énonciation de Beaulieu «se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, [il] nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société» (Maingueneau, 2002 : 85). Entre le lieu et le non-lieu, entre l'appartenance et le rejet d'une société et d'une institution littéraire, Beaulieu construit avec finesse la tension de son positionnement liminaire, venant d'autant accentuer sa légitimité d'écrivain pouvant jeter un regard éclairé sur la société qu'il voit évoluer.

Cette légitimité par la paratopie est au service d'un engagement social : *La grande tribu* témoigne d'une volonté de s'inscrire dans le discours collectif, d'être un lieu de savoir social, historique et imaginaire. L'auteur réitère l'engagement acharné dont il faisait preuve dans *Le Carnet de l'écrivain Faust* : aucune de ses paroles ne doit être prise comme innocente, il sera prêt à poursuivre son projet jusqu'à sa finalité. Si le pays n'existe pas en réalité, il sera

matérialisé à travers le livre, cette brique qui a vu le jour malgré les échecs répétés. Les appartenances sociale et littéraire de *La grande tribu* étant fondamentalement concomitantes, l'existence en littérature signifie la légitimité du propos social, du récit historique.

DE L'HYSTÉRIE À L'HISTOIRE

La tension entre un positionnement littéraire paratopique et un propos social se construit dans plusieurs textes de l'auteur. Beaulieu amorce notamment son texte essayiste «Entre la sainteté et le terrorisme» en manifestant son appartenance paratopique. Il est, de fait, littéralement immergé par la littérature : «La page est blanche. Je n'aurais qu'à m'y engouffrer pour m'y sentir bien à l'aise, abrité par les longs mots et les longues phrases. Tout ce qui serait bon à flairer et à manger, dans ce seul lieu qui me tient, celui de l'écriture» (Beaulieu, 1984 : 482). À partir de ce point de vue extérieur, et donc privilégié, Beaulieu décrit l'hystérie qui caractérise selon lui la société québécoise du dix-neuvième siècle : fondamentalement traditionnelle, dominée par les divers pouvoirs (politique, religieux), impuissante, coite, emplie de grisaille, appauvrie, prisonnière, sans projet collectif, la société québécoise évolue dans un état schizophrénique. D'après Beaulieu, cet enfermement est aussi caractérisé par l'absence d'un accès au langage, l'impossibilité de se raconter et de s'inventer à l'extérieur d'un mimétisme colonial. C'est la littérature, à travers les œuvres d'Hubert Aquin et de Jacques Ferron, qui permet de s'éloigner de cet état léthargique où le rêve est impossible et le lien à l'histoire, nié : «Et voilà tout le curieux de la littérature et de l'écriture

québécoises, qu'elles trouvent leur rédemption et, en même temps, leur naufrage, dans la violence exacerbée du terrorisme » (Beaulieu, 1984 : 491). Dans « terrorisme », il faut entendre liberté, fracas, rébellion : la simple possibilité de pouvoir *être*. Puisque cette liberté ne peut se faire entendre qu'à travers les mots, la libération de l'état hystérique de la nation n'est possible qu'au sein de la paratopie littéraire, et réciproquement, la littérature se doit d'honorer cette mission totalisante :

[Q]uoi qu'on puisse en dire, écrire n'est pas un choix, pas plus qu'être Québécois ; puisqu'écrire n'est pas une solution, pas plus qu'être Québécois, puisqu'écrire est un enfoncement et une fureur, puisqu'écrire est un désespoir, bien sûr, mais un désespoir entreprenant, radical et joyeux. Et voilà pourquoi je retourne à *La grande tribu*, fasciné par la page blanche, par ce qui va s'y recommencer dedans, avec toutes les outrances, toutes les violences et toutes les tendresses, pour je ne sais pas trop quoi au fond, peut-être simplement parce qu'il n'y a pas de choix et pas de solution, sinon dans l'énorme folie créatrice, dans l'énorme et furieuse folie créatrice – ce qui demeure toujours à l'imaginer, de tout, tout le temps (Beaulieu, 1984 : 493).

Avant même son achèvement, *La grande tribu* représentait la nécessité d'incarner l'appartenance nationale dans une liberté totale qui critique l'état d'assujettissement dont est affligée la société. Conséquemment, l'objectif premier des personnages principaux de *La grande tribu*, Habaquq Cauchon, l'original épormyable et Bowling Jack, est de sortir le Kebek de son hystérie, pour le faire passer à l'histoire.

Dans *La grande tribu*, le Kebek, et le personnage principal, Habaquq, souffrent effectivement d'hystérie. Cette

mystérieuse maladie mentale sur laquelle se sont penchés nombre de médecins, psychiatres et psychanalystes est devenue au fil du temps l'objet d'extravagances incontrôlables de la pensée scientifique, tel que Beaulieu le soulève lui-même dans *Se dépandre de soi-même*:

La folie devient ainsi un gigantesque fourre-tout qui s'épaille dans toutes les directions, qui sont parfois de pensées si contradictoires que ce fil conducteur qui va de l'être *sain* à l'être *malsain* s'emmêle, devient théorie extravagante, pour ne pas dire folie elle-même. Par exemple, quand on lit tout ce qui est écrit sur l'hystérie, on en reste étourdi tellement l'imagination des médecins est sans limites (Beaulieu, 2008b : 174).

Dans cet ouvrage publié la même année que *La grande tribu*, Beaulieu explore certaines idées foucaaldiennes qui sont aux fondements de sa «grotesquerie», notamment les notions de répression et de rébellion, de sexualité, mais aussi d'enfermement, de folie et d'hystérie. Beaulieu fait sienne l'analyse de Foucault selon laquelle l'hystérie est issue d'incontrôlables passions menant à une folie considérée comme coupable : cette maladie apparaît donc comme l'effet psychologique d'une faute morale. Dans *La grande tribu*, Habaquq Cauchon est effectivement accusé de tous les maux par le docteur Avincenne, médecin tortionnaire qui le retient dans son château, manoir, asile ou maison et qui lui reproche de faire preuve de folie, de confondre la réalité et la fiction, d'être rebelle. Le sous-titre de l'ouvrage, *C'est la faute à Papineau*, est un leitmotiv chanté tel une comptine tout au long du récit : « *C'est la faute, faute, faute, / C'est la faute à Papineau* ». Habaquq n'est pourtant pas véritablement conscient des causes de la faute qui

l'habite et ne peut que passivement subir les conséquences d'un état d'enfermement. Il témoigne :

Une fois que l'hystérie s'est installée en mon moi-même, les questions ne servent plus à rien et les réponses non plus. Il n'y a plus que de la colère qui ne sait même pas ce qu'elle fait et pourquoi ça importe tant qu'elle le fasse. Ça se déchaîne, et voilà tout (Beaulieu, 2008a : 476).

Sous l'emprise de médicaments et du trou qu'il a dans la tête, amputé des deux jambes, soumis aux tortures du docteur Avincenne et du pouvoir répressif de ses gardes, les grands chiens-bicyclettes, Habaquq ne semble avoir aucune issue vers la liberté. À l'instar de la nation kebekoise, hystérique et engluée de colère vis-à-vis de son obligation à imiter l'autre, Habaquq, lorsqu'il est possédé par la maladie, est un égoïste coupable d'une faute qui le possède : « De l'anglaiserment par les pieds, par le ventre, par la tête, sans plus aucun rêve dedans. Mimer l'autre, le copier, le devenir, et s'y complaire, dans le mépris, l'arrogance, le déni de soi et l'hystérie comme histoire » (Beaulieu, 2008a : 306).

Dès leurs premières *Études sur l'hystérie*, Sigmund Freud et Joseph Breuer affirment que, pour se libérer de cet état, il suffit d'examiner le passé de l'hystérique afin de trouver la cause de la maladie. Puisque leurs « expériences [...] ont montré que les phénomènes hystériques découlaient de traumatismes psychiques » (1971 : 8), il y a nécessité de remonter à la source de ce traumatisme afin de guérir les symptômes. Ce fonctionnement se retrouve dans *La grande tribu* car si, d'une part, le Kebek vit toujours son traumatisme d'une colonisation culturelle forcée, le besoin

Faire vivre le pays à travers les mots

d'une anamnèse à la source de l'histoire de cette nation se retrouve, d'autre part, dans les efforts d'Habaquq Cauchon, ancêtre et gardien du passé de la Nation des Petits Cochons Noirs, de retracer et relater cette histoire perdue. En mettant à jour un passé traumatisant constitué d'inceste, de cannibalisme, d'assassinat et de violence, Habaquq retrace l'histoire de la nation afin de nommer, et de guérir, les sources de l'hystérie :

Me souvenir, j'ai tant besoin de me souvenir! Dans ses moindres détails! Dans ses étables et ses retables! Dans ses gais Lhurons et ses gaies Lhurones, mes ancêtres, mon patrimoine bâti, mon épopée blanche! Dans ses atours tout autour du soi-même collectif, race, peuple, nation, enfin pays, à moi, vite! Je vous veux tous en même temps, je vous veux tous, c'est le temps ou jamais, le temps pour toujours, je veux, je le veux si tant enfin ce temps-là! (Beaulieu, 2008a : 279-280).

Le premier opposant d'Habaquq est peut-être justement sa trop courte mémoire contre laquelle il lutte sans relâche afin d'accomplir sa quête qui consiste, en premier lieu, à conserver l'histoire de la nation dont il est l'héritier. C'est uniquement une fois qu'il a retracé cette histoire jusque dans ses moindres détails qu'il réussit à assembler assez de courage pour se sauver du joug du docteur Avincenne, devenir libre et entreprendre ses actions révolutionnaires. La libération d'Habaquq de son état hystérique signifie, par le fait même, la possibilité de la libération du Kebek. Dans *La grande tribu*, le passage vers l'histoire et la perpétuation de la mémoire signifie la guérison de l'hystérie, de l'assujettissement et du mimétisme pour adopter une posture assumée où les traumatismes du passé sont expliqués et, donc, soignés. L'appropriation d'un récit collectif où

s'exprime la critique des pouvoirs dominants acquiert un rôle thérapeutique où l'existence dans l'histoire signifie que la population se reconnaît elle-même tout en acquérant une soudaine liberté. Grâce au récit d'anamnèse et de remémoration que fait Habaquq Cauchon, le Kebec a la possibilité de sortir de l'hystérie et de faire partie de l'histoire.

HABAQUQ ET L'AUTOREPRÉSENTATION HAGIOGRAPHIQUE

Sa libération étant liée à celle du Kebek, Habaquq Cauchon n'est pas un personnage ordinaire, mais la figure métonymique de tout un peuple. D'abord hystérique comme sa nation d'appartenance, Habaquq est le gardien de sa mémoire. Dans sa jeunesse, il a été victime d'un accident de la route dans lequel a péri sa mère et d'où il sort lui-même amputé des deux jambes. Sa mère mourante lui raconte alors les origines de la Nation des Petits Cochons Noirs, issue du personnage de Tout-Tit-Bebé qui a dû se sauver de Dieppe après qu'il ait assassiné plusieurs membres des forces de l'ordre. Ensuite prisonnier du docteur Avincenne, figure autoritaire d'un médecin bourreau et psychiatre aux pratiques douteuses, Habaquq tente de se remémorer les détails de l'histoire contée par sa mère avant sa mort afin de retracer le passé de cette nation hystérique. À mesure qu'Habaquq poursuit son récit d'un passé traumatisant, il se libère de l'état d'oppression dans lequel l'enferme le docteur Avincenne pour embrasser un engagement rebelle et patriote, initié par l'exemple de l'original épormyable. Puisque cette histoire n'est pas que la sienne, mais celle de tout un peuple, ce récit devrait mener vers l'engagement rebelle et patriote de l'ensemble

de la nation. Porte-parole de sa communauté, Habaquq est celui qui parle et se souvient au nom du Kebek. Le personnage affirme dès le début du livre : « Le seul problème que j'ai, c'est que personne en mes alentours ne semble se rendre compte qu'à moi seul, je constitue toute la nation, son idée raciale et son idée civile, son idée de rébellion et son idée d'indépendance » (Beaulieu, 2008a : 68). Porteur de l'histoire de la Nation des Petits Cochons Noirs, il est celui qui incarne et défend la mémoire de son peuple, celle-ci étant attestée par son nom de famille, Cauchon, et sa filiation génétique.

Une fois que, dans une première partie, Habaquq a retracé l'histoire de la Nation des Petits Cochons Noirs, du Forgeron Frondeur, habitant de Dieppe assoiffé de sexualité, à Forêt-de-Poils-Brousailleux, membre de la communauté autochtone des gais Lhurons qui se fait enlever son bébé par le gouverneur du Kebek, Habaquq amorce un processus où il devient physiquement porteur de cette mémoire. Il insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il partage quatre-vingt-quinze pourcents de gènes avec son compagnon, le petit cochon noir. Lorsque, devenu rebelle et patriote, Habaquq passe à l'action et parvient à ne plus être un individu égoïste, solitaire et peureux, il subit une opération sous les soins du docteur Tsé-Tsé Toung. Celui-ci remplace le ciment et la sonde que le docteur Avincenne avait placés dans son crâne afin d'y mettre de la matière grise, celle du petit cochon noir. Le docteur Tsé-Tsé Toung lui dit alors :

Vous ne vivrez plus jamais le cauchemar de l'hystérie et pour toujours vous serez historique, rebelle et néanmoins patriote. [...] Désormais, tout votre passé vous est accessible sans défaillance parce que votre mémoire

vous a été rendue dans sa totalité, ce qui signifie qu'elle peut désormais se percevoir comme présent et comme avenir (Beaulieu, 2008a : 780-781).

Ainsi, non seulement Habaquq pourra-t-il ne plus jamais vivre le cauchemar de l'hystérie, mais il est physiquement porteur de cette mémoire qui n'était jusqu'alors contenue que dans son imaginaire. Habaquq est désormais le lien, celui qui envisage à la fois le passé et l'avenir. Le livre se conclut d'ailleurs sur le futur d'Habaquq avec la petite actrice rousse et leur famille. Il affirme : « Nous élevons un peuple de petits cochons noirs, non pour le manger, mais pour que la mémoire en nous se fasse toujours plus agissante » (Beaulieu, 2008a : 859).

Habaquq est l'héritier d'une nation, sa mémoire vivante, mais aussi celui qui doit guider son peuple vers la libération. Son prénom fait référence à celui d'Habaquq le prophète, auteur d'un livre de l'Ancien Testament. Le prophète y demande patience à son peuple en temps difficiles, avant que la libération ne soit possible. *La grande tribu* prend alors un aspect hagiographique : le personnage est auréolé d'un destin grandiose qui le prédestine à mener son peuple vers la libération, tout en incarnant la figure de l'auteur lui-même. Certains détails permettent en effet de faire un rapprochement entre les deux sujets. Cul-de-jatte et enfermé dans le « château, manoir, asile, maison » du docteur Avincenne, Habaquq est défini par sa maladie, son statut de « lésionnaire ». Cette caractéristique identitaire rejoint le mythe personnel de Beaulieu, pour qui la maladie a été le chemin vers sa passion, c'est-à-dire la lecture et l'écriture. En effet, les stratégies autoreprésentationnelles sont courantes, voire incontournables chez Beaulieu, qui se met constamment en scène dans ses

écrits, jusqu'à véritablement contaminer l'ensemble de ses textes de sa propre énonciation. Dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, la seule véritable existence de Beaulieu se trouve dans *La grande tribu*, alors qu'il s'y immerge totalement dans «Entre la sainteté et le terrorisme». Lors de ses mises en scène de soi, Beaulieu ne fait qu'un avec son œuvre. Dans *La grande tribu*, où se manifeste une volonté d'intervention au sein des discours sociaux, l'auteur utilise le flou de son énonciation pour proclamer certaines opinions politiques :

Nous sommes si totalement prêts. Pour de la beauté partout, de la solidarité sociale partout, du bilinguisme partout, du multiculturalisme partout, avec des tas d'accommodements raisonnables partout, pour que les droits de chacun deviennent les devoirs de tous (Beaulieu, 2008a : 500).

Si cette affirmation semble déconnectée des événements du texte par l'actualité¹ dont elle fait preuve, le récit historique du Kebek et de la Nation des Petits Cochons Noirs est également parcouru d'opinions et de références à la société et à la politique des années 2000. Forêt-De-Poils-Brousailleux, à la suite de la mort de Tout-Tit-Bebé, décide de se rendre à Kebek afin de retrouver son fils qui lui a

1. Beaulieu fait ici référence à la politique d'intégration culturelle canadienne qui valorise le multiculturalisme, contrairement à l'interculturalisme québécois. Le multiculturalisme suppose une valeur égale des différentes communautés et reconnaît le droit aux différentes pratiques. Dans la même lignée, ce qui est communément appelé des «accommodements raisonnables» fait référence à l'intégration de pratiques culturelles qui s'opposent à un mode de faire reconnu comme québécois. Ces débats ont occupé une importante attention médiatique dans les années 2007-2008.

été enlevé par le gouverneur dans le but qu'il devienne avocat. Elle se retrouve instantanément dépaycée :

Kebek est devenue une ville anglaise, ceux qui comprennent le français font semblant de pas l'entendre parce qu'ils ne veulent pas faire déplaisir aux Habits Rouges qui contrôlent la Citadelle, les Plaines d'Abraham, le Château Frontenac, le Parlement et l'Église. Kebek se prépare déjà à accueillir André Arthur et Jeff Fillion, Jean Charest et Josée Verner : des laquais, des valets de chambre, des porteurs d'eau, des renégats, des traîtres à la patrie, au peuple, à la nation, dont le seul rêve est de porter aussi l'Habit Rouge, de se comporter comme l'Habit Rouge (Beaulieu, 2008a : 321).

Le discours de *La grande tribu* est ainsi fortement marqué de la subjectivité de l'auteur et l'énonciation de ses opinions qui sont légitimées comme valables au sein d'un récit qui se présente comme historique. De plus, puisque Habaquq Cauchon est à la fois une figure autoreprésentationnelle de l'auteur et l'incarnation de la nation, *La grande tribu* positionne Beaulieu comme le gardien d'une mémoire, le prophète vers la libération d'un peuple, le détenteur d'un regard privilégié sur sa culture. Au sein du discours articulé dans *La grande tribu*, Beaulieu est l'écrivain national qui saura libérer le peuple de son assujettissement en lui offrant la légitimité nécessaire pour une entrée dans l'Histoire, telle qu'elle se déroule dans ce texte qui guérit la nation de son hystérie.

DE L'UTOPIE AU CARNAVALESQUE :
LA RÉALISATION DU PAYS IMPOSSIBLE

Par ses liens à la personne de l'auteur et au discours social, *La grande tribu* élabore un propos qui ne se restreint pas à l'univers de l'imaginaire, mais s'affirme comme une intervention au sein de la collectivité. *La grande tribu* construit un contexte où la création d'un projet jugé impossible, la souveraineté du Québec, est réalisable au sein d'une paratopie littéraire.

Avec *La grande tribu*, Victor-Lévy Beaulieu ne déroge pas à son habitude d'inventer des genres : ce récit n'est pas un roman, mais bien une « grotesquerie », une espèce de fable politique comme le confie l'auteur en entrevue (Desmeules, 2008). Mais plus encore qu'un genre qui déjoue le contrat fictionnel du roman, le terme « grotesquerie » désigne la notion de carnavalesque, dimension omniprésente dans l'univers de *La grande tribu*. Si le docteur Avincenne fait pression pour débarrasser Habaquq de ses idées fantasques, ces images ne se restreignent pourtant pas au personnage et à son imaginaire. Outre les personnages qui jalonnent l'histoire de la Nation des Petits Cochons Noirs, comme le Baleineau Rebelle et la Petite-Grosse-Truie, les compagnons d'Habaquq Cauchon dans le présent « réaliste » du récit sont tout aussi fantasques. L'original épormyable, poète révolutionnaire adoptant la figure de Claude Gauvreau, porte cette fantaisie par les haut bois qu'il arbore, tout comme la petite actrice rousse, compagne d'Habaquq, personnage auquel il manque la moitié du corps. Ces manifestations du carnavalesque désignent l'existence d'un pays, non seulement fantasmé, mais aussi idéal. Lorsque Habaquq Cauchon, l'original épormyable et la grande actrice rousse arrivent à la Cité et Ville lors de

leur première fuite de chez le docteur Avincenne, l'image qui se présente à Habaquq illustre la réalisation d'un rêve :

Et je la vois enfin celle que j'ai cherché depuis mes origines, cette Nation des Petits Cochons Noirs qui batifolent dans les plantations de choux, de carottes et de bettes à cardes poussant devant les trois ponts-levis qui mènent à la Cité et Ville, si beau c'est, couenne et lard épais, queues tirebouchonnantes, groins pour ainsi dire heureux de labourer la terre noire (Beaulieu, 2008a : 325).

La nation imaginée par Habaquq apparaît comme une utopie, un monde idéal. Les actions trop bien orchestrées des Petits Cochons Noirs rappellent les utopies les plus classiques, où chaque individu connaît et accomplit son rôle avec exactitude au sein de la société. Pour la première fois, Habaquq aperçoit véritablement cette nation qu'il croyait prisonnière de son esprit. La vision lui permet ainsi d'entrevoir la possibilité de la création de son rêve où, pour reprendre les idées de Bakhtine, l'utopie s'avère réalisable dans le carnavalesque (1970). Dans le contexte du carnaval où les hiérarchies sont inversées et le pouvoir est donné au peuple, tous les projets collectifs sont possibles, à l'image de la prise de pouvoir de l'Assemblée nationale par le Parti des Lésions.

L'engagement rebelle et patriote d'Habaquq Cauchon, après sa guérison de son état d'hystérie, le pousse à s'impliquer dans les actions d'un parti politique révolutionnaire, le Parti des Lésions. Ce parti est composé de populations marginalisées qui souhaitent voir leur voix représentée et écoutée au sein des débats sociaux et qui défendent une plate-forme politique exigeant des changements radicaux. Le Parti des Lésions mène une action où ses

membres, se déplaçant tous en fauteuils roulants bourrés d'explosifs, prennent d'assaut l'Assemblée nationale. Ils exigent alors que le Kebek soit déclaré indépendant, que l'hystérie prenne fin, et que « le Kebek devienne enfin et pour toujours historique » (Beaulieu, 2008a : 818). À ce moment, chaque jalon propice à favoriser la légitimité du projet est en place : le Kebek connaît son histoire, n'a plus à en avoir honte et est prêt à assumer un destin patriote et rebelle, à l'image d'Habaquq dont les « origines ne [lui] donnent plus mal au cœur » (Beaulieu, 2008a : 669-670), et qui a quitté un état hystérique et égoïste pour embrasser un destin libre et révolutionnaire. Le Parti des Lésions peut occuper l'Assemblée nationale et exiger la création d'un pays. Devant le refus des députés d'accéder à sa demande, le Parti menace de faire exploser l'Assemblée nationale en un grand suicide collectif. La dernière partie du livre se termine sur un ultimatum qui peut être analysé en parallèle avec les menaces d'autodafé de l'auteur de brûler toute son œuvre si le pays n'advient pas : « préférez-vous que nous mourrions tous ensemble, suicidés, ou acceptez-vous de voter à l'unanimité la déclaration d'indépendance, le projet de Constitution et l'application du programme du Parti des lésions? Voilà la question. C'est-t'y oui ou ben c'est-y non? » (Beaulieu, 2008a : 821-822).

Bien que le texte poursuive ensuite sans s'attarder à ce qui s'est produit à l'Assemblée nationale, il est légitime de penser que les menaces du Parti des Lésions ont porté fruit puisque Habaquq et la petite actrice rousse n'ont pas péri dans l'explosion, malgré leur présence à l'Assemblée. Comme *La grande tribu* est un livre qui a abouti après plus de trente ans, le pays est advenu, du moins au sein de la paratopie littéraire. L'utilisation d'images carnavalesques

permet à Beaulieu de créer un environnement propice à la réalisation de projets impossibles. Même le ridicule agit comme une stratégie visant à légitimer le projet d'indépendance : peu importe qu'il soit anarchiquement peuplé de Petits Cochons Noirs et de Lésionnaires, c'est uniquement l'aboutissement du pays qui importe. L'ironie est effectivement paradoxale : l'amalgame de figures grotesques permet bien à l'auteur de mettre l'accent sur le ridicule hystérique de la nation dans l'objectif de l'extrapoler. L'utopie, finalement, n'est réalisable que dans le carnavalesque tel que l'affirme Bowling Jack, le chef du Parti des Lésions, lors de la prise de l'Assemblée nationale :

Le Kebek est depuis ses commencements une hilarante chronique de ses maladies sociales, religieuses et culturelles dont on n'a jamais voulu guérir parce que les trahisons et les répressions rapportent davantage à court terme. [Il faut] que le Kebek s'assume jusqu'au bout dans ce qu'il est : une tentaculaire maladie. Faisons de notre territoire un mégahopital (Beaulieu, 2008a : 819-820).

L'ABOUTISSEMENT FINAL

La nation québécoise comme pays indépendant est finalement advenue au sein de la paratopie littéraire, émergée de l'hystérie collective quoique peuplée d'habitants malades et au passé traumatisant. En insistant avec sarcasme sur des représentations grotesques de la société québécoise, Victor-Lévy Beaulieu accentue la légitimité de sa parole qui soutient le besoin d'une souveraineté politique. À travers la figure autoreprésentationnelle d'Habaquq, Beaulieu se positionne comme guide pouvant

indiquer à son peuple la voie à suivre. Les représentations carnavalesques qui sont mises en place ne sont pas qu'un effet d'humour, mais s'affirment véritablement comme interventions au sein du discours social. Participant aux archives de la mémoire de tout un peuple, *La grande tribu* exprime et reflète l'idée selon laquelle la société québécoise, jusqu'à ce jour, continue d'évoluer dans un état d'hystérie dont elle doit se libérer le plus urgemment possible.

Par ailleurs, *La grande tribu* ne consiste pas uniquement en l'histoire d'Habaquq Cauchon, son retour vers les origines de sa nation et son destin rebelle. Intercalées avec son récit, prennent place les biographies de certains personnages historiques tels que Louis-Joseph Papineau, Simon Bolivar, Abraham Lincoln, Charles Chiniquy, etc., qui sont regroupées sous l'appellation de « libérateurs ». En faisant la biographie d'iconoclastes, de *leaders* nationalistes et d'hommes qui sont entrés dans l'histoire, Beaulieu envoie un message selon lequel la rébellion, le patriotisme et la libération des peuples sont possibles, et permettent une entrée dans l'histoire. Lorsque, à la fin de *La grande tribu*, Habaquq Cauchon et ses compatriotes du Parti des Lésions prennent d'assaut l'Assemblée nationale, un des personnages affirme : « On appelle terroristes les patriotes et les rebelles qui manquent leur coup [...]. Ceux qui triomphent, ce sont les libérateurs et ils ont tous leur place dans le grand cancer des nations » (Beaulieu, 2008a : 819). Portés au même statut que les libérateurs, les lésionnaires entrent dans l'histoire par la légitimation qui leur est faite dans un livre qui s'affirme comme participant au savoir collectif. En revenant aux sources d'un traumatisme collectif, le récit d'Habaquq permet à la nation du Kébec de

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

sortir de l'hystérie pour obtenir un statut similaire aux autres nations qui ont acquis leur libération grâce à l'acharnement de patriotes et de révolutionnaires. Cette structure de légitimation, si elle permet de faire exister la nation au sein de la paratopie littéraire, suggère également que si le pays peut naître sur papier, autant le porter dans l'histoire, quitte à ce que toute l'œuvre beaulieusienne soit sacrifiée en autodafé.

Faire vivre le pays à travers les mots

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008a), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008b), *Se déprendre de soi-même : Dans les environs de Michel Foucault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1985] 2002), *Le carnet de l'écrivain Faust*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- BREUER, Joseph, et Sigmund FREUD (1971), *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DESMEULES, Christian (2008), «Entretien – C'est la faute à VLB», *Le Devoir*, 23 février, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.vigile.net/C-est-la-faute-a-VLB>
- GUY, Chantal (2008), «*La grande tribu* : un aboutissement littéraire», *La Presse*, 2 mars, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.vigile.net/La-grande-tribu-un-aboutissement>
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur.

LA GRANDE TRIBU:
C'EST LA FAUTE À GAUVREAU
OU COMME UN ORIGNAL
DANS UN JEU DE QUILLES

Sophie Dubois
Université de Montréal

Depuis plusieurs années, le roman *La grande tribu* est annoncé par Victor-Lévy Beaulieu comme l'œuvre de la mythologie québécoise racontant « les fondements hystériques du Québec » (2002 : 11). Enfin parvenu jusqu'à nous, l'ouvrage, qualifié de « grotesquerie », superpose effectivement divers récits mythiques : celui de la révolution, par les biographies de personnalités historiques composant les parties intitulées « Les libérateurs » ; celui de l'origine, grâce à la généalogie du Peuple des Petits cochons noirs narrée par le protagoniste du récit, Habaquq Cauchon ; et celui de la rédemption, à travers la figure du poète et dramaturge, Claude Gauvreau, mis en scène sous les traits du personnage principal de sa pièce *La charge de l'original épormyable*.

À partir de la figure du poète rebelle et marginalisé, Beaulieu travaille le mythe au second degré en reprenant celui de Gauvreau et en le faisant participer de sa propre mythologie. Ainsi, comme l'affirme Roland Barthes, «la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe ? » (1957 : 209) Beaulieu, pour qui l'« intertextualité généralisée » (Pelletier, 1996) se rapproche du « vol littéraire », met bien ici cette technique à profit : en reprenant le personnage de l'original épormyable déjà fortement autobiographique chez Gauvreau, il rejoue le mythe du poète automatiste en lui faisant tenir une posture qu'il n'a jamais pleinement endossée : celle du révolutionnaire.

Or, si on en croit Marie-Catherine Huet-Brichard, dans l'ouvrage *Littérature et Mythe*,

[t]out personnage littéraire ne se transforme pas en mythe. Il lui faut, pour ce faire, être à la fois énigmatique et pluriel [...]; exprimer le système de représentation de l'époque où il voit le jour mais dépasser ces valeurs contingentes pour accéder à l'universel ; et surtout être intégré à un récit archétypal, c'est-à-dire une série de séquences dont l'association fait sens [*sic*] (2001 : 27).

Le mythe n'est donc pas tant dans l'objet lui-même que dans le discours tenu sur lui et qui en élargit la portée symbolique¹. Chez Beaulieu, les éléments du discours

1. C'est bien aussi ce que dit Barthes dans *Mythologies* : « puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la fonction dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. » (1957 : 181)

mythificateur se profilent déjà dans la première description de l'original épormyable :

Comme Émile Nelligan, l'original épormyable est aussi poète, du genre très claironnant et vociférateur, ce qui n'a pas fait l'affaire de grand-monde à cause que ça se claironnait et vociférait dans une langue pour ainsi dire secrète, parfois rauque comme l'est l'allemande, parfois gutturale comme l'est l'irlandaise, et parfois punique comme l'est la romaine. Si un éléphant ça trompe énormément, l'original épormyable est porteur d'autrement plus de violence, il est fait pour charger, et sans qu'on ait besoin de le provoquer. C'était donc mal endurant dans un lieu aussi pacifiste que l'est la Cité et Ville depuis que le vieux brûlot Colborne a écrasé les rébellions de 1837-1838 [...] Un poète rebelle, passe encore. Mais un poète révolutionnaire, qu'en faire quand ça ne cesse de hurler comme les mille et un gueulards du Saint-Maurice, et dans une langue autre que celle de la sagesse des nations (Beaulieu, 2008 : 71)²?

Énigmatique et pluriel par son langage mystérieux et secret, ancré dans le contexte mais le dépassant par son génie et ses tendances révolutionnaires, l'original épormyable mis en scène par Beaulieu s'inscrit dans une généalogie mythique qui va des légendes québécoises issues de la tradition orale – les gueulards du Saint-Maurice – à Nelligan – poète génial, mais rejeté par son époque³ –, en passant par les Patriotes – image des révolutionnaires, eux aussi, discrédités par l'histoire. Gauvreau, de par son personnage, est alors élevé au rang des « libérateurs », tels Daniel

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

3. Au sujet du mythe de Nelligan, voir Brissette (1998).

O'Connell, Simon Bolivar, Louis-Joseph Papineau, Jules Michelet, Charles Chiniquy, Abraham Lincoln, Hong-Sieou-Tsuan, dit Shang-Ti, et Walt Whitman dont les biographies composent la moitié de l'imposant roman de Beaulieu (c'est-à-dire une partie sur deux en alternance avec l'histoire d'Habaquq Cauchon et celle de l'original à l'asile du docteur Avincenne). Mis en parallèle avec ces personnages de révolutionnaires, Gauvreau fait figure de rédempteur venu venger, grâce à son Verbe sacré, les injustices subies au cours de l'histoire par le peuple québécois. L'homme, l'œuvre et la langue sont donc ici convoqués afin de participer à l'entreprise de mythification mise en place par Beaulieu dans *La grande tribu, c'est la faute à Papineau*.

L'HOMME : LE RESSUSCITÉ RÉVOLUTIONNAIRE

Jacques Marchand l'affirme dans son essai *Claude Gauvreau, poète et mythocrate* : «Le mythe de Gauvreau est dans son intégralité un mythe *self-made*» (1979 : 37-38), c'est-à-dire que Gauvreau, au fil de son œuvre, se construit tour à tour poète génial, maudit, persécuté, voire assassiné, et c'est ce même discours, soutient Marchand, qui s'impose chez la critique après la mort de l'auteur. Certes, sur la conception purement biographique du mythe *self-made*, il est possible, comme le fait Jean Fisette (1979), d'émettre des réserves, mais sur le discours de la critique, il s'avère difficile de nier l'entreprise mythificatrice ; Fisette en vient d'ailleurs à la conclusion que Marchand lui-même tombe dans le mythe avec son essai⁴. En outre, ce discours

4. «Le discours de l'ouvrage critique qui, dans la première partie, était descriptif, explicatif, devient alors polémique, moralisateur, se fondant sur des données bêtement (parce que : exclusivement)

La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau

mythificateur n'est pas exclusif à la critique. Le poète Yves-Gabriel Brunet, qui a partagé la scène avec Gauvreau lors de la Nuit de la poésie de 1970, écrit peu après la mort de ce dernier :

je ne saurais même pas esquisser le portrait ressemblant de ce monstre créateur qui n'aura pas su, hélas ! briser les murailles établies par les nains pour se protéger contre la fureur de son message.

Gauvreau, Claude ! appelle la voix de la liberté, de la fraternité, de l'amour et de la mort.

Présent répond aussitôt celle du poète, du prophète, du *libérateur*. (1971 : 31) (Je souligne.)

Qu'il soit amorcé ou non par l'auteur dans son œuvre, le mythe gauvrien existe bel et bien dans le discours de 1971 et il est relayé, en 2008, par Victor-Lévy Beaulieu qui, comme Brunet, fait de Gauvreau un « libérateur ».

Avec *La grande tribu*, Beaulieu participe à ce mythe qui « veut que Gauvreau ait été enfermé dans un asile, puis assassiné, parce que sa folie géniale était subversive, lucide, prophétique » (Marchand, 1979 : 20). Beaulieu réitère en effet le sentiment de persécution et de rejet ressenti par Gauvreau et qui le mènera vraisemblablement au suicide. L'original épormyable écrit à ce propos, dans une lettre qu'il envoie à son compagnon Habaquq Cauchon :

Être spectateur au théâtre. Ce serait très simple si ma présence n'était une sorte de scandale partout où je vais. « C'est un fou... », « Attention, l'asile... », « V'là le fou... » [...] je suis l'idiot de la Cité et Ville. Mon physique et ma

biographique : Marchand, à son tour, s'enferme dans le mythe. » (Fisette, 1979 : 207)

légende ont provoqué des manifestations de mépris absolument ignominieuses. (*GT*, 492)

S'il se suicide, c'est donc parce que l'original épormyable a l'impression de «paye[r] trop cher en malaise, en humiliations, en peurs» (*GT*, 494). Par ces propos, Beaulieu reprend le mythe «du grand sacrifié», «de la victime» (Marchand, 1979 : 329) que Gauvreau aurait mis en place dans son œuvre. Il adhère à l'idée selon laquelle le suicide de l'artiste incombe d'abord à la communauté : si Gauvreau s'est enlevé la vie, c'est parce que la société de l'époque l'a assassiné en refusant de lui accorder de la légitimité ; celle-ci est décrite comme «incapable d'habiter dans la sur-réalité et ne cessant de la fuir, d'où ce refus de reconnaître en l'original épormyable l'un des plus grands poètes ayant jamais vu le jour sur la courbure de l'espace temps» (*GT*, 782). Or, le suicide de l'original dans *La grande tribu*, s'il est évoqué, n'a pas réellement lieu ; il n'est qu'un subterfuge pour une résurrection mythique et vengeresse. Beaulieu reprend donc la structure du mythe «fondée sur l'alternance naissance/mort/renaissance, [dans laquelle] l'être meurt symboliquement à lui-même pour renaître différent» (Huet-Brichard, 2001 : 45). En ressuscitant Gauvreau, dans et par le mythe, Beaulieu lui donne la chance d'exprimer cette violence dont il charge l'original épormyable et qui le distingue d'Habaquq Cauchon, personnage principal du roman incarnant le peuple québécois aux prises avec la peur, la soumission et l'«hystérie collective».

Beaulieu fait ainsi de l'original épormyable un résistant, et c'est là que, sur le plan biographique, intervient le mythe : le suicide du poète est nié, il est remplacé par une résistance qui tend vers l'immortalité. L'original l'affirme en effet : «Aucune souffrance ne m'est insupportable ! Vous ne

La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau

m'atteindrez jamais ! Je resterai toujours désespérément vivant ! Les séances d'insulinothérapie ne peuvent rien contre mon génie ! Mon génie est imprenable ! Mon génie est souverain ! » (*GT*, 507) Chez Beaulieu, le mythe du poète génial surpasse celui du poète persécuté, alors que chez Gauvreau, ce fut souvent le contraire, bien que « dans ses meilleurs jours, Gauvreau se voyait, à l'image des poètes romantiques et de leur héros, accablé par la vie, certes, mais drapé dans le sublime » (Marchand, 1979 : 91). Aussi, plutôt qu'à Émile Nelligan, est-ce à Victor Hugo que Beaulieu préfère comparer son personnage étant donné la prétention et l'ambition démesurées que l'on connaît à Gauvreau :

L'original épormyable est tellement poète qu'il est certain que, tôt ou tard, il va tous les remporter les prix littéraires. Si Victor Hugo les a eus les uns après les autres, pourquoi pas moi ? m'a-t-il déjà dit en bramant avec péremptorité. Je suis le plus grand, le plus génial presque tout le temps, j'invente comme personne, plus longtemps et plus souvent que quiconque, je suis là pour durer, même les portes de l'Enfer du docteur Avincenne ne prévaudront jamais contre ma parole ! (*GT*, 285)

En somme, c'est par l'œuvre et, chez Gauvreau, par la « parole » que s'expriment la force et la résistance du poète. Beaulieu sort donc ici du simple biographisme pour souligner les propriétés révolutionnaires de l'œuvre.

Toutefois, avant de passer à l'analyse de l'intertexte gauvrien dans *La grande tribu*, il est nécessaire de relever un autre élément biographique essentiel à la construction du mythe : celui de l'amour fou qui unit l'original épormyable à la grande actrice rousse. Beaulieu reprend ici le couple « égérie et poète » (*GT*, 301) que forment, aux yeux de

la postérité, Claude Gauvreau et Muriel Guilbault, représentation qui a été mise en place par Gauvreau lui-même tant dans son œuvre que dans ses commentaires publics. Gauvreau a en effet porté aux nues la comédienne dont il a fait à la fois sa muse et son « héroïne personnelle » (cité dans Marchand, 1979 : 265), et ce, malgré la douleur que lui a causée cet amour excessif et impossible.

Chez Beaulieu, la grande actrice rousse est présentée comme une source de lumière et de joie dans la vie de l'original épormyable : « rien d'autre que de la joie quand elle est là et demeure » (*GT*, 301), précise Habaquq Cauchon qui assiste au bonheur des deux personnages et à leur amour, que l'original épormyable veut « aussi fou que celui d'André Breton pour Nadja » (*GT*, 515). La grande actrice rousse incarne la muse, celle qui possède cette indéfinissable « beauté baroque », qualificatif qui donne son titre au roman que lui consacrent l'original dans le roman et Gauvreau dans la réalité. Muse certes, mais aussi compagne de l'original épormyable lors de ses évasions de l'asile, la grande actrice rousse partage alors avec lui l'aventure littéraire – comme Guilbault, elle joue dans les pièces théâtrales et radiophoniques de l'auteur – et la volonté de révolution politique. En ce sens, la femme est aussi synonyme de liberté : « Même si je sais bien qu'on va finir par venir à bout d'elle, elle ne mourra jamais pour moi. Elle est ma liberté. Personne ne réussira à me l'enlever » (*GT*, 528). De fait, comme pour celui de Gauvreau, le suicide de Muriel Guilbault est occulté dans le roman, il est plutôt présenté comme un complot par l'original épormyable : « Elle n'est pas morte, dit-il. Pas encore. On l'a enlevée dans sa maison, on l'a emmenée dans un lieu secret pour la faire mourir sans que personne ne le sache » (*GT*, 519).

La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau

La fin du roman la ramène effectivement aux côtés de son compagnon pour jouer dans *Les oranges sont vertes* et pour participer à la révolution.

L'image de Muriel Guilbault, à travers le personnage de la grande actrice rousse, s'avère alors épurée et magnifiée ; elle devient l'incarnation de la complice parfaite. Le couple qu'elle forme avec l'original n'est plus ce « grand couple tragique » (Marchand, 1979 : 265) que l'on retrouve dans l'œuvre de Gauvreau, mais il devient une idylle bucolique : « Ainsi chante-t-il encore, l'original épormyable, en s'esbaudissant dans le pré, la grande actrice rousse montée en amazone entre ses hauts bois. » (*GT*, 286).

Beaulieu opère donc, dans *La grande tribu*, une double résurrection : celle de l'original et celle de sa muse, conférant et confirmant alors au couple mythique Gauvreau-Guilbault une certaine immortalité dans la mémoire québécoise. La puissance combinée de l'amour, de la révolte et de la vie que Beaulieu leur insuffle donne à ces personnages une valeur exemplaire. Aussi Habaquq Cauchon affirme-t-il : « l'original épormyable est comme la grande actrice rousse, il est immortel en pensée et en action. Et moi, tout ce que je veux, c'est devenir comme eux. » (*GT*, 528)

L'ŒUVRE : COMME UN ORIGINAL DANS UN JEU DE QUILLES

Comme mentionné précédemment, l'entreprise de mythification de Gauvreau par Beaulieu passe par l'homme, mais également et surtout par l'œuvre puisque c'est elle qui contient en germes toute la puissance de l'auteur. Beaulieu évoque, au fil de *La grande tribu*, la quasi-

entièreté de l'œuvre de Gauvreau par des citations plus ou moins exactes, des mentions de certains titres, des allusions à la diégèse des romans ou des mises en abyme des représentations théâtrales. Cette reprise de l'œuvre gauvrienne peut, certes, sembler déconcertante dans l'œuvre d'un Victor-Lévy Beaulieu qui avait annoncé *La grande tribu* comme un éventuel récit historique. Toutefois, le traitement que le romancier fait subir à l'intertexte lui confère une fonction mythique en ce sens qu'il en élargit la signification pour en faire une métaphore de la condition québécoise allant de l'oppression à la révolte, puis à la libération. Les divers temps de l'œuvre gauvrienne acquièrent ainsi une portée mythique : celle d'un récit collectif.

Claude Gauvreau a fait partie des Automatistes, groupe d'artistes créé autour du peintre Paul-Émile Borduas dans les années 1940 au Québec. Dès le début de sa production artistique, Gauvreau s'est inspiré de la méthode automatiste et a inventé un nouveau langage qu'il a nommé l'*exploréen* ; celui-ci consistait, dans un élan d'écriture spontanée et non préconçue, à privilégier la matière langagière (le son) plutôt que le sens, tout comme les peintres du groupe accordaient plus d'importance à la matière plastique (texture, couleur) qu'à la représentation pour faire ressentir l'émotion. L'œuvre de Gauvreau, écrite entre 1944 et 1971, année où il s'est ôté la vie, a été regroupée dans *Œuvres créatrices complètes* (Gauvreau, 1971). Elle se compose entre autres de recueils de poèmes (*Étal mixte*, *Brochuges*, etc.), de pièces de théâtre (*L'asile de la pureté*, *La charge de l'original épormyable*, *Les oranges sont vertes*, etc.), de textes radiophoniques (*Automatisme pour la radio*, *L'imagination règne*, etc.), d'un opéra (*Le vampire et la nymphomane*) et d'un roman (*Beauté baroque*).

DIÉGÈSE ET PERSONNAGES

Parmi les œuvres clés de Claude Gauvreau qui structurent le texte beaulieusien, *La charge de l'original épormyable* est certes celle qui est la plus évidente. Ce récit autobiographique de l'internement de Gauvreau se double toutefois chez Beaulieu d'une portée sociale, voire politique, qui n'était pas présente dans l'œuvre originale. Gauvreau affirme d'ailleurs à ce sujet : « Au moment où j'ai écrit ma pièce, il n'y avait pas d'intention sociale pré-définie, [...] Je n'étais pas capable d'une distanciation suffisante pour situer ce qui m'était advenu dans des perspectives sociales » (cité dans Marchand, 1979 : 322). Pour bien des critiques cependant, ce récit de la réclusion et de la persécution subies par l'original dans *La charge de l'original épormyable* devient un symbole de l'oppression québécoise. Chez Beaulieu, la lecture nationale laisse entendre que c'est parce que les Québécois sont naturellement portés à la révolte et à la subversion, à l'instar de leurs ancêtres à la tête de cochon, qu'il a été nécessaire de les opprimer, tout comme c'est parce qu'il « est porteur d'une poésie pire que la plus mauvaise des bactéries » (*GT*, 103) que les grands chiens-bicyclettes et le docteur Avincenne s'acharnent sur l'original épormyable. Or, Beaulieu renverse la fin de la pièce puisque, dans son roman, l'original n'est pas vaincu par ses tortionnaires comme c'est le cas dans *La charge de l'original épormyable* (Mycroft Mixeudeim, l'original épormyable de la pièce de Gauvreau, meurt en effet à la suite des assauts répétés de ses tortionnaires) ; il réussit au contraire à leur échapper. La mise en abyme de la pièce va dans le même sens, c'est-à-dire que, dans *La grande tribu*, Beaulieu réécrit l'histoire en décrivant la

représentation initiale de *La charge de l'original épormyable* comme un succès, «un véritable triomphe» (GT, 722), alors que dans la réalité, la première mise en scène, en 1970, n'a connu que trois représentations avant d'être annulée⁵. Beaulieu gomme donc une fois de plus les éléments négatifs entourant Gauvreau et les renverse afin de faire de lui et de son œuvre des symboles glorieux, héros de la libération québécoise à venir.

De *La charge de l'original épormyable*, il faut également retenir le motif de l'ambivalence entre réalité et fiction, du délire de persécution et de la persécution réelle des psychiatres, lequel est à l'œuvre tant chez Gauvreau, où l'«on a l'impression parfois que Mycroft a des hallucinations sonores et que le but des tortionnaires n'est peut-être que de l'en guérir» (Marchand, 1979 : 322), que chez Beaulieu, alors que le docteur Avincenne met en doute l'existence de l'original épormyable pour Habaquq :

C'est normal que tu n'y comprennes goutte : rien de ce dont tu parles n'existe [...]. Pensez donc ! Un original épormyable qui invente des Nuits de la poésie dans une salle de quilles, [...]. Ça serait de l'hérésie si ce n'était pas de l'hystérie ! (GT, 329)

Beaulieu retrouve chez Gauvreau un procédé qu'il privilégie lui-même dans son œuvre, soit cette ambiguïté entre

5. «*La charge de l'original épormyable* n'a connu que trois représentations [...] Serait-on un peuple de masochistes qui aime à ce point caresser son mal sans vouloir s'en libérer ? À travers cette pièce, Gauvreau a tenté, partant de lui, bien sûr, une expérience réelle de libération collective. On l'a refusé. Le fautif, ce n'était pas lui, mais nous.» (Brunet, 1971 : 35) ; «On sait qu'il est arrivé à Gauvreau de se réfugier de plein gré à l'asile (c'est ce qu'il a dû faire, par exemple, au lendemain de l'échec de *La Charge* au Gesù).» (Marchand, 1979 : 323) Notons toutefois que la pièce connaîtra un succès posthume.

La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau

réalité et fiction, cette incohérence du discours flirtant avec le fantastique qui s'instaure lorsque le lecteur est plongé dans la conscience d'un personnage aux prises avec une forme quelconque de folie – que l'on pense par exemple aux récits fantasmés de Malcomm Hudd (*La Nuitte de Malcomm Hudd*, 1969) ou de Barthélémy-Dupuis (*Un rêve québécois*, 1972) qui transportaient le lecteur en plein cœur du délire alcoolique⁶. Bref, les personnages de Gauvreau, comme ceux de Beaulieu, flottent sans cesse entre rêve et réalité, désir et empêchement, ambition et restriction, mais, alors que chez Gauvreau ce flottement est d'ordre psychologique, chez Beaulieu il acquiert une symbolique nationale, historique – pour ne pas dire généalogique – : celle de l'« hystérie collective » et du « pays-pas-encore-pays ».

Une autre œuvre structure *La grande tribu*, mais cette fois en ce qui a trait aux personnages, c'est l'opéra *Le vampire et la nymphomane*, opéra dont Beaulieu reprend ce qu'on pourrait appeler le *bestiaire*. En effet, les personnages de l'aliéniste et des chiens policiers issus de l'opéra de Gauvreau correspondent au docteur Avincenne et à ses acolytes, les grands chiens-bicyclettes, dans *La grande tribu*. Dans les deux cas, ceux-ci incarnent la société normalisante représentée par l'institution psychiatrique, tandis que du côté des alliés, des « bons », se trouvent les marginaux et les anormaux – l'homme et la femme aux deux pieds bots de l'opéra automatiste et Habaquq Cauchon avec ses « moignons de jambes », et tous les lésionnaires souffrant d'une maladie ou d'une malformation

6. Sur la question du délire alcoolique chez Beaulieu, je me permets de renvoyer le lecteur à mon mémoire de maîtrise (Dubois, 2008).

quelconques chez Beaulieu. Est ainsi porté à l'avant-plan un autre thème cher à l'auteur qu'il retrouve dans l'imaginaire gauthierien : celui de l'infirmité. Beaulieu, on le sait, présente dans l'ensemble de son œuvre des personnages *maganés, démanchés*, des corps morcelés, symboles de l'aliénation et de la dépossession du peuple québécois, et c'est également le cas ici alors que, dans un renversement carnavalesque⁷ assez typique chez Beaulieu, ce sont les infirmes, les malades, les « lésionnaires » – le mot est d'ailleurs bien trouvé – qui deviennent les héros mythiques puisqu'à la fin du roman, ce sont eux qui prennent d'assaut le Parlement de Québec pour demander entre autres la démission du docteur Avincenne, nommé ministre de la Santé. À nouveau, la trame narrative se trouve renversée par rapport à celle de l'œuvre de Gauthier puisque, chez ce dernier, le vampire et la nymphomane finissent par se donner la mort, incapables de se sortir des griffes de leur tortionnaire, l'aliéniste.

INTERTEXTE POÉTIQUE

Sur le plan de la poésie, sans avoir effectué un dépouillement exhaustif de toutes les citations, il a été possible de repérer quatre poèmes (ou textes poétiques) de Gauthier qui sont cités à plus d'une reprise dans *La grande tribu* et qui semblent représentatifs de la démarche intertextuelle de Beaulieu.

D'abord, on retrouve quatre extraits du texte « Au cœur des quenouilles », issu du recueil *Les entrailles*. Ce texte raconte l'évasion d'un criminel qui, malgré qu'on lui ait

7. Sur la notion du carnavalesque chez Beaulieu, voir Peyton (2001).

assuré que la fuite était impossible, réussit à traverser la rivière et à s'enfuir. Aussi s'exclame-t-on avec surprise au moment où il s'évade : « Il pouvait passer. Rien ne l'empêchait de passer » (*GT*, 77 ; Gauvreau, 1971 : 84)⁸. Cet extrait du texte poétique est introduit chez Beaulieu par Habacuc ; lui qui ne rêve que de « fuir, [s']éfuir, [s']enfuir » (*GT*, 72) confie : « j'ai tellement peur que je fasse peur que ça fait peur ! » (*GT*, 76). L'intertexte met donc en lumière un discours inculquant la peur du danger et de l'inconnu, empêchant ainsi l'homme d'avancer et anéantissant tout espoir de libération. Or, le texte de Gauvreau permet aussi de contredire ce discours par la libération réussie : « J'échappe à ceux qui me poursuivent, j'effectue mon évasion » (*GT*, 120 ; *OCC*, 81), disent à la fois l'homme « au cœur des quenouilles » du texte de Gauvreau et l'original épormyable du roman de Beaulieu.

Cette possible libération se retrouve dans un autre poème de Gauvreau repris de façon éloquente dans le roman. Il s'agit de « Recul », issu de *Poèmes de détention* :

Des voix sans pores me disent que je mourrai enflammé
[dans la carbonisation.

Ce n'est pas vrai
Je suis dieu pour mes sourires secrets
Et en vérité je suis moi-même
Franc, noble et plein de liberté (*GT*, 656 et 773 ;
OCC, 871).

Ce poème rappelle, en condensé, les étapes du parcours initiatique accompli par l'original épormyable (et son

8. Dorénavant, les références à cet ouvrage de Gauvreau seront indiquées par le sigle *OCC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

compagnon Habaquq) dans *La grande tribu* : torture et persécution par l'autre déshumanisé, puis déification grâce à l'authenticité et la franchise et, enfin, espoir de libération. Les poèmes de Gauvreau semblent donc avoir guidé l'écriture de Beaulieu en lui fournissant à la fois une trame et des motifs, tel celui de la carbonisation comme moyen de torture – ou de guérison, selon les pratiques du docteur Avincenne. Le texte de Beaulieu fait en effet état de séances d'insulinothérapie prodiguées par le docteur à l'original épormyable et à Habaquq, lesquelles les laissent littéralement en cendres. Brûlés ainsi à plusieurs reprises, l'original épormyable et son compagnon arrivent toutefois à s'en sortir, à se libérer, et à clamer la vérité concernant les atrocités subies, comme le préfigure le poème de Gauvreau.

Deux autres poèmes provenant du recueil *Étal mixte* se présentent, dans *La grande tribu*, comme des hymnes révolutionnaires lus par l'original épormyable au moment de la manifestation du Parti des Lésions au Parlement ; il s'agit de « Ravage cicatrice » et de « Ode à l'ennemi ». Si l'« Ode à l'ennemi » est un pur cri de révolte :

Pas de pitié
les pauvres ouistitis
pourriront dans leur jus
[...]
Pas de pitié !
Mourez
vils carnivores
Mourez (*GT*, 817 ; *OCC*, 260),

« Ravage cicatrice » est pour sa part une ode à la liberté exaltée :

La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau

À coups de marteaux on a fait exploser les lichens !

On a réduit à la soupe les lianes !

[...]

Les briques chutent

[...]

Fini !

Fini !

Fini ! (*GT*, 790, 477 ; *OCC*, 220).

La violence de la scène finale, dans laquelle une horde d'éclopés prend d'assaut le Parlement et menace de le faire exploser si le gouvernement refuse de « voter à l'unanimité la déclaration d'indépendance, le programme de Constitution et l'application du programme du Parti des lésions » (*GT*, 822), rappelle celle de la finale de la pièce *Les oranges sont vertes* de Gauvreau, au cours de laquelle Batlam fait feu sur l'assistance. Dans ces deux poèmes, la liberté passe par la destruction : il s'agit de détruire les murs érigés par les plus forts, de réduire en miettes l'adversaire, de le faire exploser, et ce, sans pitié, pour mettre fin au sentiment d'oppression. Beaulieu trouve ici un prédécesseur dans l'expression d'une violence libératrice qui provient des plus faibles, car c'est bien de la « révolte des humbles » et des « infirmes » (*GT*, 789 ; *OCC*, 219-220) dont il est question, tant dans le poème original de Gauvreau que dans sa reprise par Beaulieu.

Bref, l'oppression, la révolte et la libération sont autant de thèmes présents chez Gauvreau et repris dans l'intertexte de *La grande tribu, c'est la faute à Papineau*. En outre, chez le poète automatiste, ces thèmes sont pris en charge par des personnages semblables à ceux qu'on trouve chez Beaulieu, c'est-à-dire ceux appartenant à « [c]ette littérature souterraine pleine de fous, de névrosés,

d'infirmes, d'ivrognes, de mystiques, de martyrs et de malades» (Beaulieu, 1974 : 17). Si la rencontre de ces deux univers littéraires peut sembler d'abord incongrue, l'étude du travail intertextuel réalisé par Beaulieu fait entrevoir une parenté surprenante : les personnages, les thèmes, l'éclatement du langage, mais aussi la cible des deux auteurs – la société conservatrice et répressive – sont en effet similaires. On peut alors observer une contamination réciproque entre le récit de Beaulieu (dont la trame est déjà fortement d'inspiration gauvrienne) et l'intertexte de Gauvreau. D'une part, les citations sont chargées d'un sens, non pas nouveau, mais supplémentaire au contact du récit ; elles se concrétisent dans un nouvel environnement qui n'est plus celui de Gauvreau. D'autre part, les citations donnent sens au récit en venant resémantiser certains motifs de la diégèse telles la carbonisation ou encore la poulie. Cette dernière, qui apparaît au premier abord comme un motif anodin dans le roman, par sa récurrence dans les extraits poétiques de Gauvreau, se matérialise : elle devient, au contact de cette poésie, à la fois instrument de torture : « Le peuple grince et sue dans la vapeur comme une poulie » (*GT*, 147 ; *OCC*, 118) et potentiel de puissance : « Les poulies deviennent d'une puissance suggestive inoubliable » (*GT*, 250 ; *OCC*, 31). L'imaginaire de Beaulieu se trouve ainsi bonifié par les images empruntées à Gauvreau, alors que la poésie de Gauvreau en ressort relégitimée et investie d'un second sens mythique.

En somme, de l'hystérie qui fait se rencontrer un original et un jeu de quilles peut résulter une force évocatrice propre à former une ébauche de mythologie avec ses personnages, ses symboles et son langage.

LA LANGUE MYTHIQUE SURRATIONNELLE

La langue poétique de Gauvreau est non seulement présente par l'intertexte, mais également en elle-même, comme langue mythique de la révolution. *L'exploréen*, langue créée par Gauvreau dans les années 1940, constitue, selon Jacques Marchand (1979 : 373), «une nouvelle langue, un nouveau code», «une langue autonome, figure mythique désormais essentielle» à la représentation de Gauvreau. On l'a vu, dès la première description de l'original épormyable, Beaulieu évoque la langue du poète et sa puissance de déclamation ; il fait de l'*exploréen* «une langue pour ainsi dire secrète» qui ne se parle pas, mais «se claironn[e]» et se «vocifèr[e]» et qui va à l'encontre «de la sagesse des nations» (*GT*, 71), bref, une langue révolutionnaire, selon deux acceptations du terme, soit à la fois innovatrice et contestataire. Dans la même optique, Habauqu affirme que l'original écrit «en hyperboréen, qui est la langue souveraine qu'on brame quand on porte par ses hauts bois toute la forêt noire et boréale du Nouveau Monde» (*GT*, 254). La resémantisation d'*exploréen* en «*hyperboréen*» par Beaulieu témoigne bien du caractère national que le romancier donne à l'œuvre du poète : le langage de l'original, c'est celui du Québec et de ses racines profondes, de son isolement nordique. Il s'agit non seulement d'une langue révolutionnaire, mais de la langue du révolutionnaire québécois qui porte le combat à bout de «bois», si l'on me permet l'expression. Par ailleurs, le passage du préfixe *ex-*, marquant la marginalisation du poète, au préfixe *hyper-*, marquant plutôt sa supériorité, accentue le pouvoir symbolique du langage de l'original. C'est donc par la force de ce langage que peut s'accomplir la révolution, force qui s'inscrit tant dans la charge émotive

de la poésie gauthienne que dans la pluralité des sens qui y est contenue.

Sur les liens entre poésie et mythe, Huet-Brichard écrit :

la parole poétique est considérée [...] comme une parole performative, une « parole-acte » [permettant de retrouver] une langue originelle [...], langue qui traduirait dans l'immédiateté la relation de l'homme au monde ou des mots aux choses (2001 : 69).

L'*exploréen* (ou l'*hyperboréen*), de par l'importance de la déclamation qu'il implique et de par son aspect non figuratif, est cette langue qui exprime – de façon intransitive –, qui est porteuse des aspirations et des humeurs multiples de l'être humain face au monde. Ceci est mis en évidence par la réaction d'Habaquq devant ce langage mystérieux : « je serais incapable de choisir le bon sens parmi tous ceux-là qui sont possibles dans ce bout de poème que chante presque l'original épormyable tellement il a l'air content de ce qui bruit sans fureur dans sa voix » (*GT*, 252). C'est là la base du langage gauthien, c'est-à-dire que la matérialité du langage – le son, « ce qui bruit dans sa voix » – importe davantage que le sens qui peut s'en dégager, et c'est aussi ce qui rend possible l'ouverture du sens et la prédominance de l'émotion sur celui-ci.

Dans *La grande tribu*, l'*exploréen*, qui se présente d'abord dans l'intertexte finit par se désincarner : il n'est plus le simple apanage de l'original puisqu'il devient la langue mythique du peuple, puis celle de la révolution. C'est notamment le cas de l'« Ode à l'ennemi » que perçoit littéralement Habaquq Cauchon sans savoir « d'où ça provient » :

La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau

Cette voix que j'entends, ce n'est pas celle de l'original épormyable ni celle de la grande actrice rousse ni celle de l'adjoint du docteur Avincenne : quand le Verbe se réincarne, il ne prend pas à partie les parties honteuses, il se comporte comme une main glorieuse (GT, 472-473).

Habaquq, qui entend/ressent, comme s'il l'avait intériorisé, l'« Ode à l'ennemi », oppose ce poème blasphémateur au Verbe sacré. Toutefois, il s'agit bien ici aussi d'une langue mythique, mais celle-ci provient des humbles, du peuple. Elle possède non plus une force spirituelle, mais une puissance terrestre menant à la révolution. Elle incarne en quelque sorte un *anti-Verbe* qui fait du blasphème et de l'intensité déclamatoire des moyens pour atteindre une forme de catharsis. Rappelons un passage de l'« Ode à l'ennemi », « bram[é] haut et fort », dans la scène finale du roman, par l'original épormyable et la grande actrice rousse installés dans le siège du président de l'Assemblée nationale et s'adressant au gouvernement : « Cochons de crosseurs de fréchets de cochons d'huile de cochons de caïmans de ronfleurs de câlices de cochons » (GT, 817). Dans cet extrait, c'est bel et bien l'émotion qui prime sur le message. La langue, pour devenir mythique, se dégage de la signifiante ou de l'acte de communication, pour faire place à l'expression au sens strict. Chez Beaulieu, comme chez Gauvreau, l'émotion prédominante est la colère, l'expression d'une certaine violence dont témoigne à nouveau Habaquq en parlant de la façon de s'exprimer de l'original : « après trois mots, le ton monte presque toujours, devient fâché noir, imprécateur à ce point qu'on en a mal au cœur, au ventre et aux amourettes : tant de hargne, de colère rouge qui ne peut se dire qu'en hurlant à pleins poumons »

(*GT*, 252-253). En somme, ce que Beaulieu recherche dans la poésie de Gauvreau, c'est la transmission de l'émotion à l'état pur, produit « d'un automatisme actif et émotif » (Marchand, 1979 : 217) qui devient lui-même action, révolte, « parole-acte », comme le propose Huet-Brichard.

Tout comme la pensée des Automatistes incarnée par Gauvreau, le mythe vient s'opposer à la logique rationaliste, il « remet en cause le primat de la science comme seule clé d'explication au monde, [en] revaloris[ant] le pouvoir exploratoire de l'imagination » (Marchand, 1979 : 5), pouvoir qui s'incarne notamment dans cette langue mythique surrationnelle qu'est l'*exploréen*.

* * *

En somme, Beaulieu fait de Claude Gauvreau, à travers le personnage de l'original épormyable, une figure mythique au même titre qu'Émile Nelligan ou Louis-Joseph Papineau. Toutefois, si Nelligan figure le poète génial mais rejeté et persécuté, sa poésie n'est pas, comme celle de Gauvreau, révolutionnaire. De même, si Papineau incarne la révolution, il s'en est repenti, aux dires de Beaulieu, et il s'est amendé pour devenir « un bon citoyen, un bon père de famille, [...] et un grand seigneur » (*GT*, 501-502). Le symbole de Papineau est effectivement récupéré dans le roman par le docteur Avincenne qui en fait un exemple à suivre pour Habaquq qu'il veut débarrasser de ses envies de rébellion : « Parce qu'il a été rebelle et s'en est repenti, Papineau est devenu notre Père à tous. Si l'original épormyable, au lieu de s'épuiser dans la Cité et Ville, faisait comme toi et se mettait à l'étude de Papineau, aucun mal n'aurait de prise sur sa liberté » (*GT*, 462). Papineau est

donc opposé à l'original qui, pour sa part, représente le véritable révolutionnaire craint – ou du moins décrié – par les autorités. Or, si, comme Beaulieu le laisse entendre, c'est en partie la *faute à Papineau* si la révolution québécoise n'a pas eu lieu et si le Québec est resté un pays *équivoque*, c'est peut-être aussi la *faute à Gauvreau* qui, par son suicide, a renoncé à faire de sa poésie, une arme révolutionnaire. Aussi, est-ce l'original épormyable – et non Gauvreau lui-même – qui devient la figure mythique à travers laquelle Beaulieu souhaite accomplir la révolution esquissée dans *Les oranges sont vertes*, dernière pièce de Gauvreau, qualifiée dans le roman d'«œuvre la plus rebelle et la plus patriote jamais écrite et jouée depuis que le Kebek existe [, œuvre qu'on] doit au génie de l'original épormyable, qui est universel et immortel!» (*GT*, 742) La scène finale de cette pièce, dans laquelle le personnage de Batlam apparaît «comme [...] le vengeur contre l'incompréhension [et] contre l'intolérance de [ses] contemporains» (Bourassa, 1994: 240), est la dernière écrite par Gauvreau avant son suicide ; à cet égard, elle prélude à la résurrection mythique qui prend place à la suite d'un acte d'une grande violence symbolique.

Victor-Lévy Beaulieu part donc du mythe *self-made* de Gauvreau, qui se définissait comme une victime et comme un sacrifié, pour en former un nouveau, plus positif : celui du poète rebelle et résistant. Il réussit en quelque sorte le tour de force évoqué par Pascal Brissette (1998: 14) à propos du mythe de Nelligan, «tour de force qui consiste à transformer l'échec en réussite et à faire de l'impuissance d'un individu la preuve de sa toute-puissance» Pour Beaulieu (1971: 193), effectivement, «la fonction de la littérature [est] d'abord d'être mythologique, d'être plus

grande que l'homme, d'aller plus loin à l'intérieur du ventre des symboles». En occultant ainsi le suicide de Gauvreau, le romancier met plutôt l'accent sur le potentiel de l'œuvre et de l'homme, potentiel révolutionnaire certes, mais également potentiel littéraire puisque, il ne faut pas l'oublier, la création de la mythologie québécoise passe d'abord par la langue et par la littérature. En ce sens, la contribution de Gauvreau est en effet «épormyable»: la puissance suggestive de sa poésie possède cette aura mythique (mais aussi mystique) qui rend possible l'avènement du surrationnel et l'entrée dans le mythe. Ceci nous mène à conclure, avec Huet-Brichard, que «le mythe se construit comme l'absolu de la littérature, ce qu'elle rêve d'être, tend à être, mais ce qu'elle n'est pas. Par là même, [...] il lui offre un espace de réflexion, dans les deux acceptations de ce dernier terme: par lui, la littérature pense et se reflète» (2001: 74).

La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil. (Coll. « Points Essai ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1971), *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, L'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2002), *Le carnet de l'écrivain Faust*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *La grande tribu, c'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BOURASSA, André-G. (1994), « Notes sur *Les oranges sont vertes* », dans Claude GAUVREAU, *Les oranges sont vertes*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Théâtre ».)
- BRISSETTE, Pascal (1998), *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- BRUNET, Yves-Gabriel (1971), « Portrait d'un poète : Claude Gauvreau », *Culture vivante*, n° 22 (septembre), p. 31-35.
- DUBOIS, Sophie (2008), « La *Nuitte* et la *Démanche* : de la parole d'ivresse au délire d'ivrogne chez Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- FISSETTE, Jean (1979), « Le troublant Gauvreau », *Voix et images*, vol. 5, n° 1, p. 205-207.
- GAUVREAU, Claude (1971), *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Parti pris.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001), *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette Supérieur. (Coll. « Contours Littéraires ».)
- MARCHAND, Jacques (1979), *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

PELLETIER, Jacques (1996), « L'intertextualité généralisée », *L'écriture mythologique : essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 153-179.

PEYTON, Martin (2001), « La carnavalisation et sa fonction dans le roman de la Révolution tranquille : l'exemple de *Race de monde!* de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

SE DÉPRENDRE DE SOI-MÊME,
OU LA LECTURE COMME « CONVERSATION »
DANS LE « JARDIN » DE L'ŒUVRE

Guillaume Bellon

Université du Québec à Montréal, Centre Figura

« D'une maison », écrit Victor-Lévy Beaulieu dans *Mon-sieur Melville*, « on peut au moins dire que c'est une maison ». « Mais d'un mot », poursuit-il, « mais d'une série de phrases, mais d'un ensemble de textes, que pourrait-on affirmer qui s'entendrait vraiment ? » (Beaulieu, 1978 : 14) Ce à quoi j'ajouterais : *mais d'une lecture, que pourrait-on affirmer qui s'entendrait vraiment ?* Cette question, avant même d'être celle adressée à l'ouvrage écrit par Beaulieu « dans les environs de Michel Foucault », je voudrais l'inscrire à l'enseigne du présent article, lequel ne proposera en effet qu'une lecture parcellaire des relations entre Foucault et cette « machine monstrueuse » d'écriture et de paroles qu'est Beaulieu. Ce dernier peut bien indiquer, dès les premières pages de *Se déprendre de soi-même* : « Pour quelqu'un qui savait lire comme Jacques Ferron, l'influence diffuse de Foucault dans mes romans ne faisait aucun doute » (Beaulieu, 2008 : 11), la filiation ici revendiquée l'est

d'une façon à la fois trop massive et trop fuyante. Je ne chercherai donc pas à la suivre du côté des romans beaulieusiens, et moins encore à établir ce que le personnel dramatique comme la tension de *La grande tribu* doivent à la lecture appuyée d'*Histoire de la folie* de Foucault (1972) ou de ses cours au Collège de France, plus récemment publiés, comme *Le pouvoir psychiatrique* (2003). De façon identique, je n'aborderai pas ce qu'il advient de cette influence hors de la sphère romanesque, notamment jusque dans le titre de *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron* (Beaulieu, 1982), lequel se place sous le patronage du *Moi, Pierre Rivière*, publié par Foucault et le petit groupe des participants à son séminaire en 1973.

Si l'on considère la seule lecture de Foucault proposée en 2008 par Beaulieu, celle-ci, par son titre (*Se déprendre de soi-même*) comme son sous-titre (*Dans les environs de Michel Foucault*), semble manifester une pratique différente de la lecture de l'autre, et de l'écriture de cette lecture qui est habituellement à l'œuvre chez l'auteur¹. Si Beaulieu dit vouloir retranscrire du texte foucauldien la « substantifique mouelle », selon une image dont il use également dans *Seigneur Léon Tolstoï* (Beaulieu, 1992 : 37), il semble que *Se déprendre de soi-même* marque au contraire une rupture avec ce qui avait pu être jusqu'à présent, pour lui, la pratique de l'hommage explicite – trouvant à se dire

1. Pour singulier que se présente dans la bibliographie beaulieusienne, ce parcours de l'œuvre de Foucault, il ne l'est pas moins au regard des textes habituellement consacrés au philosophe, et ce, depuis le *Michel Foucault tel que je l'imagine* (Blanchot, 1986), jusqu'au récent *Michel Foucault. Sa pensée, sa personne* (Veyne, 2008) – lesquels désignent la seule pratique du commentaire pour rendre hommage à ce personnage mi-« samouraï », mi-« poisson rouge », tel que le dépeint Veyne.

Se déprendre de soi-même

par le lexique de la vénération – tel qu’il l’avait mis en discours pour Jacques Ferron ou Victor Hugo, ou encore celle de l’hostilité, telle que la fiction de *Monsieur de Voltaire* la mettait en récit – et faisait dire au narrateur d’un des extraits des *Entretiens d’Ariste et d’Acrotal*: « On dirait Saint-Jean l’évangéliste. Ça me donne envie de vomir » (Beaulieu, 1994 : 12). Sans doute dans cette liste-inventaire se sont-ils glissés quelques oublis ou quelques absences ; reste que du « pèlerinage » dans l’œuvre de Ferron (Beaulieu, 1991) à la volonté de saluer la figure que fut Hugo (Beaulieu, 1971), en passant par le *James Joyce, l’Irlande, le Québec et les mots* (Beaulieu, 2010), Beaulieu invente chaque fois les modalités selon lesquelles il se saisit d’un auteur et s’empare d’une vie et d’une œuvre qu’il tisse ensemble. Chaque projet travaille à sa propre mise en scène – depuis la fiction de l’écriture dans *Monsieur Melville*, jusqu’au récit de soi dans le *Joyce* – selon une volonté d’appropriation de l’écriture à son objet dans laquelle il convient de situer le texte écrit à partir de Foucault.

UN PENSEUR DANS UN JARDIN

L’ouvrage, de son « avant-dire » à sa « forclusion », présente douze chapitres, suivis d’une bibliographie, qui reviennent, dans un ordre somme toute plus chronologique que réellement thématique, sur les grandes scansions de l’œuvre foucauldienne. Il est à noter que ce parcours est interrompu par trois sections intitulées « Entre-deux » et consacrées, pour la première, aux critiques littéraires de Foucault (sur Maurice Blanchot, Jean-Jacques Rousseau, le Marquis de Sade ou Antonin Artaud), pour la deuxième, au *Raymond Roussel* qu’a publié le philosophe en 1963. La

troisième section, composée d'un seul relevé de citations, se présente, selon les dires de Beaulieu, comme un «dictionnaire échevelé» (2008 : 181). Laissons, dans un premier temps, ces trois sections de côté, afin de rendre compte des chapitres plus précisément occupés à retracer l'évolution de la pensée de Foucault.

«Je n'ai rien du détective des lettres», affirmait déjà le narrateur de *Monsieur Melville* (Beaulieu, 1978 : 152), et la lecture proposée de Foucault passe par quelques approximations – notamment quant aux dates de parution des ouvrages cités². Pour gêner parfois la mise en perspective chronologique³, ces scories vénielles n'entament en rien un projet qui pourrait se résumer à ces deux images de Foucault que le texte met en circulation : celle du «conteur» et celle du «penseur». Si Beaulieu imagine lui-même Foucault comme un «conteur» (2008 : 47), c'est à son tour en tant que récitant que celui-ci s'empare de quelques-uns des ouvrages du philosophe. Dans son fonctionnement, le texte fait alterner, ou plutôt s'entrelacer, résumés, paraphrases et citations «brutes», entre lesquels se glissent constat ou contestation ; constat – non sans quel-

2. Ainsi Beaulieu date-t-il systématiquement *Histoire de la folie* en 1972, date de la seconde édition, chez Gallimard, du texte paru une première fois en 1961 aux éditions Plon.

3. On peut rappeler qu'à ce titre, Gilles Deleuze (2004) propose dès 1988 une tripartition de l'œuvre foucauldienne – «Les strates ou formations historiques : le visible et l'énonçable (savoir)», «Les stratégies ou le non-stratifié : la pensée du dehors (pouvoir)» et «Les plissements, ou le dedans de la pensée (subjectivité)» – qui sera souvent reprise par la suite. Une telle saisie rétrospective n'en pose pas moins une question évacuée par Beaulieu, mais bien mise en lumière par Judith Revel (2005 : 12), à savoir celle de «la cohérence interne de l'œuvre ou, pour le dire à la manière de ceux qui trouvent précisément que cette cohérence fait défaut, de la discontinuité radicale du parcours foucauldien».

que liberté – lorsque l’essayiste appuie le propos de Foucault par rapport aux exemples de Bill Gates ou du cynisme de la Fondation Ronald McDonald ; contestation, comme lorsque dans le chapitre 5, il s’étonne que Foucault, dans *La volonté de savoir* (1976), « passe sous silence la grande importance que les nombreuses guerres ont eue du xvi^e au xx^e siècle dans l’évolution de la sexualité » (Beaulieu, 2008 : 87). S’il s’agit là d’une intervention de l’auteur, celle-ci reste discrète, sinon ténue, et c’est bien comme seule « lecture » que se présente le texte ; on ne trouve rien de l’inscription de la scène d’énonciation dans le texte, c’est-à-dire de l’aventure d’une écriture (pour reprendre une formule sans doute usée), et qui se dit dans les autres essais de Beaulieu au moyen de détails récurrents : le stylo-feutre vert, les feuilles de notaire ou la table en pommier, qui meublent aussi bien *Monsieur Melville*⁴, *James Joyce*, *l’Irlande*, *le Québec*, *les mots* ou *Seigneur Léon Tolstoï*. Dans ce dernier titre, l’auteur force ce procédé jusqu’à insérer, entre chaque chapitre consacré au romancier russe, un extrait d’un « journal de l’auteur » qui a quelque chose somme toute de très gidien (qu’on pense au Édouard des *Faux-monnayeurs*) : Beaulieu s’y met en scène dans sa difficulté à accoucher non pas d’un roman, mais d’une pièce, *Sophie et Léon*, dont il porte le projet. À

4. Au détour d’une confidence, une page de *Monsieur Melville* s’emploie même à déconstruire l’imagerie de l’écrivain et à faire de ces maigres « accessoires » les linéaments du vrai (et seul) lieu de l’écrire : « On s’imagine souvent que pour écrire, les écrivains ont besoin d’un lieu-refuge hors duquel ils deviennent incapables. La légende veut qu’on y soit entouré de livres et d’une quantité d’accessoires bizarres qui vous donnent un véritable statut. Pourtant, je n’ai jamais été ainsi, ayant toujours préféré le stylo-feutre à la machine à écrire, de même que cette simple table de pommier à tout autre pupitre » (Beaulieu, 1978 : 16).

cette différence près que ladite pièce existe bien comme création indépendante.

Beaulieu cherche bien «à se faire une bonne idée du personnage» (2008 : 13) qu'est Foucault, notamment au moyen de la biographie de Didier Éribon ; pour autant, c'est moins une idée qu'une image qui s'impose à lui : celle de l'auteur de *l'Archéologie du savoir* (1969) «comme un penseur qui, à la façon d'Aristote, déambulerait dans un jardin tout en faisant sereinement la conversation avec les gens qu'il rencontre» (Beaulieu, 2008 : 47). À cette seule image, il reviendra dans l'ouvrage de prendre en charge ces fictions que forgeait auparavant Beaulieu, notamment en livrant certaines apparitions oniriques ; on se souvient de Tolstoï se dressant, en rêve, à la gare d'Astopovo (Beaulieu, 1992 : 88), ou encore de cette nuit passée par le narrateur de *Monsieur Melville* avec l'auteur de *Moby Dick*, rejoint sur un quai à New York (Beaulieu, 1978 : 121), et des deux rêves dans lesquels la tête d'Hugo notamment apparaissait à Beaulieu (1971 : 117). Il n'y a dès lors rien, dans *Se déprendre de soi-même*, d'une scène fantasmatique que le récit intellectuel beaulieusien pourrait dévider ; tout au plus accède-t-il à une saynète, à une apparition imaginaire – au sens qu'elle relève du domaine de l'image – du penseur dans un jardin et faisant, avec les sujets qui l'entourent, la conversation.

LA CONVERSATION

Conversation qui pourrait aisément figurer une métaphore de la littérature et de la lecture laquelle, en actualisant ce que l'autre a écrit, demande de travailler à la justesse de sa propre parole. Cependant, la conversation, dans *Se déprendre de soi-même*, semble d'abord se faire de

Se dépandre de soi-même

soi à soi : l'«avant-dire», qui s'ouvre sur la découverte de la lecture (Beaulieu, 2008 : 9), déroule une voix narrative dont le ton est plus proche du Poulou des *Mots* que de Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la famille*, ce projet de «livre total, celui qui part de soi, celui qui fait de soi le centre du monde», tel que présenté dans *Monsieur Melville* (1978 : 61-63). On se rappelle, en outre, que *Pour saluer Victor Hugo* débute de manière identique par un éveil à la lecture ; et c'est peu dire qu'ici Beaulieu déballe sa bibliothèque, en se délectant d'un hétéroclisme dans lequel il apparaît alors tout à la fois très pertinent et bien peu évident que Foucault prenne sa place : «Victor Hugo ouvrait un chapitre et David Hume le fermait ; Léon Tolstoï en commençait un autre que Raymond Abellio continuait, avant que Malcom [*sic*] Lowry prenne le relais» (2008 : 9).

Que faut-il penser de cette inscription de soi en marge de la lecture ? L'essai de Beaulieu ne constituerait-il que la «doublure» de l'œuvre du philosophe ? La «doublure», justement, représente le titre d'un des poèmes de Roussel, dont de larges extraits sont donnés dans le chapitre, l'«entre-deux», prenant pour prétexte le *Raymond Roussel* de Foucault. Prétexte seulement, puisqu'ici l'auteur double Foucault, substituant à la lecture de l'ouvrage de celui-ci sa propre biographie de lecteur. Foucault n'interviendrait donc qu'à titre d'incitateur du discours, dans les liminaires du chapitre : comme amorce et comme clausule. Entre ces deux références prend place une narration égotique qui pourrait bien justifier la situation spatiale lâche du titre : *Dans les environs de Michel Foucault*. Dans les environs seulement ? Le chapitre 8 suggère un élément de réponse :

Lorsqu'en cachette de ma famille, je passais des nuits blanches à écrire des romans dans lesquels les

personnages étaient tous tarés, est-ce que je ne faisais pas que parler de moi, et de cette terreur, la folie, qui se levait, creux dans mes intérieurs? (Beaulieu, 2008 : 159)

Lorsqu'après bien des années, Beaulieu écrit sur Foucault, ne fait-il pas *que parler de lui*? L'abondant régime d'illustrations du texte, qui convoque des dessins de Victor Hugo comme de Maurits Cornelis Escher, ou encore une photographie d'une statue de Praxitèle, sans pour autant que le commentaire ne justifie l'insertion de ces images, invite à lire *Se déprendre de soi-même* d'abord sous l'angle du rapport personnel de l'auteur à son sujet. Une telle question recoupe un doute lancinant dans les essais précédents : il en va ainsi dans le chapitre IX de *Jack Kérouac*, où se donne à lire cette parenthèse initiale : « (Je ne sais, finalement, si je parle de Jack ou de moi-même ou d'Herman Melville...) » (Beaulieu, 1972 : 56), ou encore dans *Monsieur Melville* : « Bien sûr, tout livre qu'on écrit sur quelqu'un d'autre que soi est un prétexte. Mais soi-même, on est aussi un prétexte. De quoi rendre compte alors? De quel lieu qui en soi est le vrai? » (1978 : 19). Cette dernière question pointe sans doute un des lieux aveugles du texte beaulieusien.

« DE QUEL LIEU QUI EN SOI EST LE VRAI? »

Ce lieu qui serait « vrai lieu » est à penser en lien avec le titre même de l'ouvrage : « se déprendre de soi-même », lequel, à la faveur de la citation empruntée à *L'usage des plaisirs* de Foucault⁵, esquisse un geste lancé par-devers

5. L'expression apparaît dans la préface de *L'usage des plaisirs*, lorsque Foucault explicite son enquête comme réponse à « la curiosité –

soi et invite à un procès toujours en cours. Or, pareille dimension inchoative, l'ouvrage la réalise au fil des pages, il la met en œuvre, littéralement et dans tous les sens. Cette déprise de soi, Beaulieu la conquiert en concentrant son attention sur une des qualités de l'œuvre de Foucault, à savoir son style.

Ce que défend ainsi Beaulieu, c'est bien ce qu'on pourrait appeler une lecture en style, c'est-à-dire une lecture soucieuse de retrouver, sous l'appareil notionnel d'un texte, le réseau métaphorique qu'on peut y déceler. Tout comme il poursuivait l'« éclatement de la parole », ou encore le « jaillissement du mot » chez Hugo (Beaulieu, 1971 : 18), il se montre attentif à l'écriture de Foucault. Notamment dans le chapitre « Sexualité », selon un parti pris certes discutable : les mots du philosophe seraient ainsi, pour Beaulieu, qui emprunte la formule à Franz Kafka, « mangés en cours de route par les fantômes » (2008 : 85) – fantômes d'un passé personnel douloureux, causé par la découverte et par ce que l'auteur nomme « l'assumption » de l'homosexualité, qui constituerait un nœud complexe dont l'ombre plane durablement sur l'écriture foucauldienne. L'analyse peut sans doute paraître contestable, puisqu'elle

la seule espèce de curiosité, en tout cas, qui vaille la peine d'être pratiquée avec un peu d'obstination : non pas celle qui cherche à s'assimiler ce qu'il convient de connaître, mais celle qui permet de se déprendre de soi-même » (1984 : 15). Beaulieu ne livre pas d'emblée les clefs de cette référence, mais cite en exergue les deux phrases qui viennent immédiatement après dans le texte foucauldien : « Que vaudrait l'acharnement du savoir s'il ne devait assurer que l'acquisition des connaissances, et non pas, d'une certaine façon et autant que faire se peut, l'égarement de celui qui connaît ? Il y a des moments dans la vie où la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne voit est indispensable pour continuer à regarder ou à réfléchir » (2008 : 7).

enferme le fait linguistique prélevé dans les coordonnées d'une donnée biographique, d'une « morale d'état civil » (Foucault, 1969 : 28) dont le philosophe a plus d'une fois cherché à s'extraire⁶. Elle a néanmoins le mérite d'exister : rares en effet sont les lectures s'intéressant à la lettre de l'écrire foucauldien – et à sa lettre seule⁷.

Reste cette attention au style, qui se concentre sur une « cassure⁸ » dans l'écriture, entre le premier et les deux derniers tomes d'*Histoire de la sexualité* :

Foucault prétendra qu'avec le temps, et face à l'urgence qu'il ressentait de faire venir son œuvre, il a délibérément négligé le peaufinage de son écriture, la voulant plus simple parce qu'il lui pressait d'aller droit au but. Peut-être l'explication de Foucault est-elle vraie, mais elle coïncide aussi avec le choix qu'il fait des ouvrages qu'il lit, lesquels, à quelques exceptions près, n'ont pas comme intention de porter à sa limite l'écriture. (Beaulieu, 2008 : 115)

6. Ne serait-ce qu'en vertu de l'exclamation sur laquelle se clôt le dialogue fictif du premier chapitre d'*Archéologie du savoir* : « Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire » (Foucault, 1969 : 28).

7. Même les littéraires, lorsqu'ils s'emparent des écrits du philosophe, semblent pressés de se dégager d'une seule attention aux procédés textuels remarquables pour toucher au cœur vivant de la pensée de Foucault. On citera toutefois Paolo-Francesco Adorno, *Le style du philosophe : Foucault et le dire vrai* (1996) et Frances Fortier, *Les stratégies textuelles de Michel Foucault* (1997). Cette dernière, professeure à l'Université du Québec à Rimouski, est par ailleurs l'une des seuls commentateurs de Foucault à figurer dans la rapide bibliographie produite par Beaulieu en fin d'ouvrage (2008 : 254).

8. L'image est présente dès *Monsieur Melville*, essai attentif à penser les raisons du tarissement du style de l'écrivain après *Moby Dick* (Beaulieu, 1978 : 32-33).

Se déprendre de soi-même

L'auteur en lecteur identifie dans la pratique du commentaire un phénomène de mimétisme représentatif du propre fonctionnement du texte de Beaulieu. De Melville, le romancier québécois reprenait en effet un motif narratif, dans la relation père-fils, à même de rendre compte de sa propre inscription dans une filiation problématique⁹; de Joyce, il reconduisait ce travail syntaxique et langagier lui permettant de mettre en récit les funérailles du père. Et de Foucault? Peut-être importe-t-il cette progressive sortie du style: «se rapailler», «se désenfarger» et «se collettailler» (Beaulieu, 2008: 85 et 21). Ces expressions sont, sauf erreur, les rares occurrences d'altérations lexicales étonnamment absentes d'une écriture beaulieusienne souvent remarquable d'abord pour son travail à même la langue. Pourquoi une telle neutralité dans l'écriture, et précisément lorsqu'il s'agit d'écrire à partir de Foucault? Il s'agit là d'un mécanisme que, dans *Seigneur Léon Tolstoï*, Beaulieu appelait «se laisser porter par le langage de celui qu'on lit»: «on se sent devenir pareil à une outre – se laisser emplir jusqu'à ce que ça déborde de soi-même, rien que par un trop plein de mémoire» (1992: 123). Cette image du lecteur devenu outre, imprégné par les mots de l'autre, fait pendant à l'indécision sur laquelle s'ouvrait l'ouvrage: «je ne savais pas faire la différence entre les genres, les styles et les histoires qu'on me racontait: pour moi, tout était romanesque, en ce sens que j'étais incapable d'établir

9. Même si l'exploration de cette relation rejoint l'un des impératifs beaulieusiens quant à la connaissance: «Cet étrange étau paternel que Melville transporte partout avec lui, tout se passant comme si c'était d'Allen Melville que devait venir la lumière, comme si c'était de lui que devait venir la connaissance – se connaître, c'est d'abord et avant tout déchiffrer le père» (Beaulieu, 1978: 140).

quelque frontière que ce soit entre le réel de la pensée et la pensée du réel » (2008 : 9). *Réel de la pensée et pensée du réel* : pareille articulation, pour peu qu'on s'y attarde, porte en elle les ferments du projet beaulieusien.

UNE PENSÉE DU RÉEL

L'attention portée au style comme « réel de la pensée » doit en effet mener à une réflexion sur notre propre présent qui serait ce que l'auteur nomme « pensée du réel » et qu'il refuse de séparer de la première¹⁰. Dans cette sollicitation du texte de l'autre dans lequel on s'immerge tout à fait¹¹, gît peut-être le secret de la lecture pratiquée par Beaulieu dès lors qu'il travaille à l'écrire : il s'agit d'essayer (comme on essayerait un vêtement) un langage nouveau, à même de prendre en charge une révolte sans cesse relancée contre le monde tel qu'il se présente. Les textes dont Beaulieu s'approprie l'univers par un lent travail d'in-nutrition, une plongée patiente et comptée dans les méandres de sa pensée, deviennent alors un réservoir d'images

10. *De Race de monde au Bleu du ciel*, le titre publié par l'auteur dans la collection « Écrire », reconnaît un même impératif : « Écrire, c'est d'abord dire non au conformisme social, c'est vouloir se battre seul contre une représentation du monde machinée par des élites prenant leur vessie affairiste pour une lanterne sociale. Écrire, c'est désapprendre les lieux communs. Écrire, c'est être du mauvais bord des choses, et accepter d'y rester toute sa vie » (Beaulieu, 2004 : 164).

11. D'une telle démarche, la troisième entrée du « journal de bord » de *Seigneur Léon Tolstoï* donne un bel exemple : « Passé une heure chez le libraire, à questionner son ordinateur pour savoir s'il n'y aurait pas en français des livres sur Léon Tolstoï que je ne connaîtrais pas encore – car ainsi suis-je quand j'engrange les matériaux avant de me mettre vraiment à l'ouvrage : j'ai besoin de tout comprendre, même ce qui pourrait n'avoir qu'un rapport très peu probant avec le Projet » (Beaulieu, 1992 : 37).

et de mots pour *dire*, sur un mode singulier, l'opposition au social empêtré de représentations. Une telle préoccupation constitue le point d'aboutissement de la lecture de Foucault : c'est en effet au pouvoir coercitif et caricatural, devenu « non-pensée » (Beaulieu, 2008 : 97) que s'en prend l'auteur. Si, au cours des chapitres, il dénonce, à la faveur de tel ou tel extrait de Foucault, « la divinisation du capitalisme sauvage » comme le « terrorisme d'État » (Beaulieu, 2008 : 81, 84), l'essentiel de ses attaques se concentre dans la « forclusion » terminale.

Ces dernières vingt pages ont pu déranger la critique journalistique : « pamphlet », « feuille de chou marxiste », dit ainsi Louis Hamelin¹². Je ne crois pas cependant qu'on puisse aussi facilement les isoler et travailler à une lecture les écartant du reste de l'ouvrage ; elles n'en constituent pas l'excroissance plus ou moins gênante, le prolongement somme toute évitable – ou qui eût dû être retranché du texte par Beaulieu. Elles en figurent, au contraire – c'est mon avis – le cœur vivant, occasion pour l'auteur de torde à sa manière les entrées problématiques de Foucault (l'art de gouverner, la monnaie, la famille) tout en aménageant l'extension des termes qu'il reprend, comme en témoigne la suite : « la surveillance, l'espionnage, l'infiltration, l'arrestation préventive, la fabrication de preuves, le contrôle des médias » (Beaulieu, 2008 : 237). Internet, les *corporate bums*, la malbouffe, la voiture ou les attentats du World Trade Center sont autant de symptômes d'une situation tout à la fois proche de celle que décrivait Foucault

12. Je cite ici l'article de Louis Hamelin, « Le Foucault de VLB », paru dans l'édition du 4 octobre 2008 du quotidien *Le Devoir* et archivé en ligne à l'adresse suivante : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/209021/le-foucault-de-vlb>

et suffisamment éloignée d'elle pour que Beaulieu veuille retrouver dans le discours du philosophe ce qui pourrait nous permettre de la penser aujourd'hui. Lorsqu'on se souvient que *Pour saluer Victor Hugo* prend en écharpe le Vietnam, le Brésil, Hitler, Napoléon, les conquistadors et « toutes les guerres faites sur le dos du pauvre monde pour l'illusion de la puissance » (Beaulieu, 1971 : 87), une telle ouverture du texte de l'autre à une actualité qui lui serait *a priori* étrangère n'a pas de quoi surprendre dans la pratique beaulieusienne. Je retiendrai néanmoins qu'ici plus qu'ailleurs, elle relève d'une nécessité, qu'énonçait déjà Beaulieu dans *Monsieur Melville*, mais sous la forme de l'échec : « Et je fouille dans ces vies, et je fouille dans ces œuvres, et je fouille partout et je n'arrive pas à faire d'une connaissance mon savoir. C'est pourtant tout ce qui donne son sens à l'écriture » (Beaulieu, 1978 : 20). *Se dépandre de soi-même* n'a pas d'autre ambition, comme en témoigne cet aveu de l'« avant-dire » : « vouloir comprendre comment le savoir emmagasiné peut devenir connaissance, donc ajout de beauté dans un monde qui est en voie d'en manquer désastreusement » (Beaulieu, 2008 : 19). Monde en défaut de beauté ou « équivoque pays », tel que le décriait le narrateur de *La tête de Monsieur Ferron ou Les Chians* (1979 : 11), à qui le « jardin » – celui-là même dans lequel Beaulieu imaginait Foucault déambulant – offre la possibilité d'un espace où précisément se dépandre de soi et des autres. À son frère Steven, qui lui demandait pourquoi il n'avait pas ouvert les lettres qu'il lui adressait chaque semaine, le narrateur de *James Joyce, L'Irlande, le Québec, les mots* rétorquait : « Suffisamment de terre noire dans la bouche. Je ne pouvais pas en prendre davantage. J'ai préféré cultiver mon jardin » (Beaulieu, 2010 : 24).

Se dépandre de soi-même

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Paolo-Francesco (1996), *Le style du philosophe. Foucault et le dire-vrai*, Paris, Kimé.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1971), *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1972), *Jack Kérouac*, Montréal, Éditions du jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, t. 1, 2, 3, Montréal, VLB Éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1979), *La tête de Monsieur Ferron ou Les Chians. Une épopée drôlatique tirée du Ciel de Québec*, Montréal, VLB Éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1982), *Moi, Pierre Leroy, martyr et un peu fêlé du chaudron*, Montréal, VLB Éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1991), *Docteur Ferron*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1992), *Seigneur Léon Tolstoï. Essai-journal*, suivi de *Sophie et Léon*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1994), *Monsieur de Voltaire*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2004), *De Race de monde au Bleu du ciel*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles. (Coll. «Écrire».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *Se dépandre de soi-même. Dans les environs de Michel Foucault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([2006] 2010), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Montréal, Boréal. (Coll. «Compact».)
- BLANCHOT, Maurice (1986), *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Frontfroide-le-haut, Fata Morgana.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- DELEUZE, Gilles ([1988] 2004), *Foucault*, Paris, Minuit. (Coll. « Reprises ».)
- FORTIER, Frances (1997), *Les stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de véridiction*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- FOUCAULT, Michel (1961), *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon.
- FOUCAULT, Michel (1969), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1973), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIX^e siècle présenté par Michel Foucault*, Paris, Gallimard/Julliard.
- FOUCAULT, Michel (1984), *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2003), *Le pouvoir psychiatrique*, cours au Collège de France (1973-1974), Paris, Seuil/Gallimard.
- GIDE, André (2009), *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard. (Coll. « Pléiade ».)
- REVEL, Judith (2005), *Michel Foucault, expériences de la pensée*, Paris, Bordas.
- SARTRE, Jean-Paul (1983), *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2010), *Les mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard. (Coll. « Pléiade ».)
- VEYNE, Paul (2008), *Michel Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel.

ESPACES MÉDIATIQUE, MÉMORIEL ET SPORTIF DANS *JE M'ENNUIE DE MICHÈLE VIROLY*

Michel Nareau

Collège militaire royal du Canada

Le roman *Je m'ennuie de Michèle Virolly*¹ de Victor-Lévy Beaulieu (2005) a été salué par quelques critiques² (Fessou, 2005, p. C3 ; Vézina, 2005, p. 7), mais il ne semble pas faire partie des œuvres marquantes de la production

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

2. « Dans *Finnegans Wake*, James Joyce a mêlé les langues de la Terre pour recréer l'écho secret d'une seule, presque morte : la langue irlandaise. Dans *Je m'ennuie de Michèle Virolly*, Victor-Lévy Beaulieu a rajeuni une langue vieillissante, presque chauve, la langue littéraire québécoise, pour faire entendre, avec une obstination aiguë, l'écho tragique des accents fantômes. » (Lapierre, 2005 : F1) « M. Beaulieu n'en a pas fini avec l'incoercible colère qui depuis toujours le mène à ses *voyageries* dans l'inconfort désespérant de la pauvreté matérielle, morale et intellectuelle. Il n'évite aucune voie. L'imprécation et l'insulte, la transgression des tabous religieux et sexuels (si souvent emmêlés), le dynamitage de la langue de bois, tout passe au creuset d'un humour amer et se transforme en ce diamant pur et dur qu'on appelle un chef-d'œuvre. » (Martel, 2005 : A7) Seul Gilles Marcotte (2005 : 79) a montré des réserves importantes, comme il l'a souvent fait à propos de Beaulieu.

récente de l'auteur, les trois monuments de plus de 600 pages que sont *James Joyce, L'Irlande, le Québec et les mots* (2006), *La Grande tribu* (2008) et *Bibi* (2009) occupant le devant de la scène. Or, ce roman leur est directement lié, respectivement par une déambulation inspirée sur un mode (très, diront certains) mineur par *Ulysse* de Joyce (1922), par l'inscription du personnage de Bowling Jack, qui deviendra un élément-clé du discours eschatologique dans *La grande tribu*, et par l'utilisation systématique de la phrase ample, réitérative, oralisée, sans ponctuation ni majuscule, qui donne aussi son tempo à *Bibi*³. C'est néanmoins sous un angle différent que j'étudierai *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, en posant l'idée que ce roman convoque un espace singulier, excentré, où la déperdition est manifeste, malgré les nombreuses tentatives effectuées par le narrateur pour se constituer un habitacle en mesure d'endiguer les pertes de sens et de repères dans une petite ville vouée à l'insignifiance. J'analyserai ce roman sous l'angle d'une représentation intime, mémorielle et traumatique de Trois-Pistoles, alors que l'errance inscrit la subjectivité du protagoniste. De cette manière, le roman, par le recours à une expérience intime d'un espace problématique, rejoue l'insertion d'un marginal dans une spatialité hétérogène autrement plus complexe que les images éculées usuelles de l'arrière-pays. Trois espaces de cette

3. Ce style se retrouve, sous une forme ou une autre, dans l'ensemble de l'œuvre, dans la mesure où l'esthétique du débordement, de l'excès et de la redite circulaire caractérise la manière de Beaulieu. Néanmoins, dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, *aBsalon-mOn-gArçon* (2006) et *Bibi*, le procédé est systématisé, scandant le tempo de lecture par des phrases-paragrapes, où la ponctuation est omise pour une large part, et le souffle (ou l'idée) marquant la portée de chaque énoncé.

multiplicité référentielle équivoque attirent mon attention : celui de la télévision, qui insert dans le récit une globalité violente, quotidienne, effroyable ; celui d'une mémoire cli-vée, qui induit retours, redites et ressassements, pratiques propres à la déambulation de Bowling Jack ; et enfin celui du sport, qui est lié à une traversée de repères inopérants, autour de lieux sportifs en partie mortifères, comme le terrain de baseball associé au cimetière et l'allée de bowling considérée comme un accident traumatisant. De cette façon, l'errance joycienne du narrateur dans un Trois-Pistoles fracturé, dévasté, a certes des dimensions lilliputiennes en comparaison avec le parcours de Bloom dans Dublin, mais elle révèle, de manière originale, l'enjeu d'une habitabilité périurbaine problématique du Québec, où l'américanité et la mondialisation se heurtent à un espace mémoriel autrefois lu comme monolithique⁴.

Peu de choses se passent réellement dans le roman obsessionnel qu'est *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, comme dans la plupart de ses œuvres du reste. L'intrigue se déploie, de même que dans ses autres récits de « l'enfer québécois » (Pelletier, 1996 : 37), en centrant la perspective « sur des personnages extravagants, misérables et “fous”, qui incarnent la face négative de son univers » (Pelletier, 1996 : 37). Ainsi, un personnage fêlé, Bowling Jack, se

4. J'entends par là que la représentation d'un espace comme Trois-Pistoles a été traditionnellement incorporée à la littérature régionaliste québécoise tournée vers la mise en valeur d'une communauté résistante autour de pôles identitaires marqués et revalorisés. S'instituait alors une appartenance territoriale et communautaire en mesure d'élaborer une centralité représentationnelle de la campagne québécoise avec ses coutumes, son lexique et ses références. Voir à cet égard les travaux de Maurice Lemire (2003). Cependant, le Trois-Pistoles de Beaulieu apparaît, nous le verrons, à une autre tradition.

réveille un jour quelconque et entreprend sa routine quotidienne, ponctuée de visionnements télévisés, mais surtout de visites à son oncle Bolo Jack, à sa sœur Bela Jack et à la salle de quille paroissiale dirigée par Trillard Jack, où il est *persona non grata*. Au cours de cette déambulation, les violences refoulées ponctuent le discours délirant de Bowling Jack. Chaque station de ce chemin de croix est saturée de brutalité, de sexualité déviante, réelle ou imaginée, phénomène difficile à circonscrire tant cet univers familial est perçu par le seul regard peu crédible de Bowling : chez Bolo, la visite journalière tourne au viol alors que chez Bela, le cannibalisme est à l'honneur. Aux mains des Apaches dirigés par Trillard, Bowling est ensuite estropié. Ayant perdu l'usage de ses bras et de ses jambes, il rampe jusqu'à sa maison délabrée, dernier retranchement au sein d'une ville qui n'est qu'horreur et incompréhension. Bowling se perçoit comme un champion de quilles, malgré le déni que tous lui témoignent. Il a triomphé lors d'un tournoi à Cincinnati, avant d'être victime d'un grave accident de la route avec Bolo, dans lequel les deux ont été blessés ; Bowling en est ressorti le crâne fendu, la mémoire atteinte et, depuis, il est victime de crises d'épilepsie, alors que Bolo, aveugle et sourd, doit demeurer cloué à une chaise roulante. Autrement dit, l'« action » se condense dans une seule journée de l'existence défaite de Bowling, où le réel et le fantasme s'amalgament selon une combinaison qui exprime un sentiment de redite, de circularité ; tout se passe en effet comme si ce jour n'était que la continuation du précédent et n'inaugurerait qu'une continuité sordide ou factice. Il y a là, dans cette structure romanesque fondée sur la dilatation d'une journée, un effet de mise à plat événementielle et historique qui trouve

sa raison d'être dans une société médiatique, comme le signale Gianni Vattimo :

plus rigoureusement, elle [l'histoire contemporain] est l'histoire de cette époque où, par le biais de l'utilisation de nouveaux moyens de communication (la télévision en particulier), tout tend à s'écraser sur le plan de la contemporanéité et de la simultanéité, produisant ainsi une dés-historicisation de l'expérience. (Vattimo, cité dans Chassay, 1995 : 24-25)

Un trauma rejoué en boucle fonde donc la trame du roman. La scène initiale est réitérée sous de multiples formes, avec laquelle Bowling se débat, envahi par une culpabilité qu'il cherche à atténuer par ses visites. C'est de cette tentative d'assomption dans un lieu de déperdition et d'hostilité que je poserai l'intérêt de ce roman assez déroulant de par sa hargne, ses facilités langagières et ses contre-pèteries à l'occasion réussies, mais maintes fois puériles. En présentant une ville de l'arrière-pays par le truchement halluciné et médicamenté de Bowling Jack et par un langage dérivant vers les zones obscures d'une trame mémorielle qu'il s'agit de remonter, où chaque phrase est coextensive à son mode d'appréhension du monde et de ses réminiscences, je formulerai l'hypothèse que ce récit, montre comment les espaces contemporains deviennent des lieux de transition, construits autour de discours sociaux, de mémoires individuelles et collectives, de confrontations, de rassemblements et de fuites.

Beaulieu procède dans ce roman à un travail d'appropriation symbolique de l'arrière-pays⁵ en faisant de Trois-

5. Sur la question de l'arrière-pays, les travaux récents de Daniel Laforest (2007, 2008) sont essentiels. Celui-ci voit dans les nouveaux

Pistoles un lieu de mémoire problématique, inscrit dans un univers mondialisé, circonscrit par les références télévisuelles. Le narrateur se débat ainsi dans un malstrom mémoriel qui allie la violence socio-économique contemporaine véhiculée par les médias à la violence filiale, inscrite dans sa préhension de Trois-Pistoles. La petite ville devient à la fois le cadre d'une déréalisation personnelle et l'ultime possibilité d'assomption, en constituant une cosmologie de l'espace premier, celui de la généalogie. Le roman de Beaulieu établit alors un travail symbolique pour habiter cet espace sur-cadastré, trop connu, afin d'y faire advenir l'entièreté du monde, sous la forme de références littéraires et d'actualité qui permettraient à Bowling de prendre pied dans la ville, de déjouer la fermeture culturelle ressentie, de faire d'un non-lieu un lieu, selon l'appellation de Marc Augé (1992). Il faut signaler ici que pour Augé, qui s'inspire des travaux de Michel de Certeau (1990) sur la déambulation, sur le braconnage des espaces et sur les diverses manières d'habiter un espace par des tactiques de résistance au cadre normatif, le non-lieu et le lieu participent d'une continuité, étant deux pôles d'une pratique de l'espace complexe où les interférences sont nombreuses; le lieu est l'espace mémoriel parcouru :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que

phénomènes de la banlieue et des écritures décentrées l'avènement d'une nouvelle modernité québécoise capable de sortir du récit de fondation de la Révolution tranquille en questionnant les processus de legs, les héritages brouillés et la manière dont les communautés reposent les enjeux politiques dans un univers mondialisé.

la surmodernité est productrice de non-lieu, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens [...]. Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpseste où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. (Augé, 1992 : 100-101)

Ce type de préhension qui fonde une histoire, une continuité mémorielle, un sens d'appartenance serait, en cette ère d'accélération des communications, des échanges commerciaux et des déplacements, menacé par ces non-lieux mécanistes, industriels, pragmatiques, qui organisent le mode de production capitaliste mondialisé, tels que les motels (Bégout, 2003 : 14), les aéroports et les autoroutes de transit. Dans *Je m'ennuie* de Michèle Viroly, la télévision joue le rôle d'introducteur de cette zone marchande mondiale dans le cadre traditionnel pistolois, qui devient désuet et doit être refondé sur un nouvel imaginaire. C'est à ce travail que procède Bowling Jack, avec des résultats mitigés, dont il importe de comprendre le sens.

CHRONIQUES D'UN TÉLÉPHAGE AVALÉ⁶

La première chose qui frappe le lecteur qui ouvre le roman est la forme du témoignage halluciné de Bowling Jack : le discours du narrateur est une logorrhée, une décharge de paroles, de douleurs, de fantasmes sadiques et violents, où la dévoration, la fiente, l'expulsion de souillures et de sécrétions, l'ingurgitation de nourriture, participent d'un monde de la blessure. Une citation, parmi des dizaines, illustre ce rapport carnassier⁷ au monde :

à dire l'ivraie, ça dépend de ce qu'on mange et de ce qui nous mange, dévorée la vie dévorante, rien que des dents qui mordent, rien que des mandibules qui broient de l'énergie, digestions, diastases bourrées d'enzymes, dysenteries, défécations, de la marde en voutu en vouèlà, des montagnes d'étrons désavalés de par tous – cette formidable chierie que c'est que la vie (*JME*, 23)

Si la parole de Bowling prolifère, chaque phrase s'étendant sur un paragraphe, se mordant la queue dans une syntaxe brouillée et dans une cadence frénétique ; si chaque assertion est portée par des jeux de mots qui caricaturent le discours social⁸, la langue populaire et les classi-

6. Ce sous-titre fait à la fois référence au recueil de chroniques télévisuelles, *Chroniques polissonnes d'un téléphage enragé*, que Beaulieu (1986) a publié chez Stanké et à l'intertexte ducharmien qui inaugure le roman : « moi, c'est par le rêve que je me désavale de moi-même » (*JME*, 11). Dans le roman, le rêve est intimement lié à la télévision, en ce sens que l'appareil est un modélisateur conditionné d'imaginaire qui impose des images, des histoires et des paroles obsédantes.

7. Stéphane Inkel (2005) a montré comment l'œuvre de Beaulieu fonde son rapport politique au monde sur une métaphore constante de la dévoration et fait du ventre un vecteur du messianisme qu'il a élaboré.

8. Une simple citation permet de saisir le travail référentiel télévisuel et l'insertion du tohu-bohu social : « la tête me fait mal si je la

ques littéraires⁹, c'est que la vision de Bowling cherche à s'imposer dans un monde parasité par un bruit de fond inquiétant et insistant ; celui de la télévision. Le discours du narrateur veut devenir l'égal de ce formidable bourdonnement d'images et de mots qu'est la télévision¹⁰, jamais fermée, toujours initiatrice de discours creux, surtout lorsque « trois cent trente-trois canaux » (*JME*, 26) produisent

bardasse le moindrement comme je le fais maintenant en rameutant le passé plutôt que de me brancher sur le téléviseur qui me dirait au moins bon matin, le soleil est dans votre assiette, l'avenir appartient à l'image qui se lève tôt, salut bonjour de la part du mouton noir de la télé » (*JME*, 54-55) Y sont mentionnés, en quelques mots et avec une charge ironique, une publicité de pain industriel, une émission matinale, le poste de télévision-poubelle du Québec, un proverbe déformé et le discours diététique dominant.

9. Toutes sortes de pratiques parodiques viennent désacraliser l'écriture ou rehausser l'usage de la parole populaire en la liant avec des figures tutélaires littéraires. Ainsi, un rapide décompte non exhaustif indique un travail proliférant de recyclage de la parole littéraire. Y passent, entre autres, Réjean Ducharme, Jacques Ferron, Lewis Carroll, Margaret Mitchell, Claude Gauvreau, André Langevin, Manuel Puig, Raoul Duguay, Germaine Guèvremont, Claude-Henri Grignon, le Marquis de Sade, Herman Melville, Pierre Falardeau, Ernest Hemingway, Marcel Proust, Gabrielle Roy, Michel Houellebecq, Émile Nelligan, Hubert Aquin, Paul-Émile Borduas et Stéphane Mallarmé.

10. « De l'excès d'espace nous pourrions dire d'abord, là encore un peu paradoxalement, qu'il est corrélatif du rétrécissement de la planète [...]. Nous sommes à l'ère des changements d'échelle [...]. Dans l'intimité de nos demeures, enfin, des images de toutes sortes, relayées par les satellites, captées par les antennes qui hérissent les toits les plus reculés de nos villages, peuvent nous donner une vision instantanée et parfois simultanée d'un événement en train de se produire à l'autre bout de la planète. [...] En outre, il faut bien constater que se mêlent quotidiennement sur les écrans de la planète les images de l'information, celles de la publicité et celles de la fiction, dont ni le traitement ni la finalité ne sont identiques, au moins en principe, mais qui composent sous nos yeux un univers relativement homogène dans sa diversité. » (Augé, 1992 : 44-45)

une cacophonie qui puise à toutes les références mondiales : « Nous ne sommes plus dans le village global de Marshall McLuhan, mais bien dans le “Global Shopping Center”, où la connaissance s’amasse pêle-mêle comme dans un gigantesque bazar, fatras de discours dans lequel chacun prend ce qu’il veut » (Chassay, 1996 : 26). L’extérieur pénètre l’univers confiné de Bowling par l’intermédiaire de la télévision, qui se donne comme un déversoir, un résidu de l’immense clameur généralisée, alimentée constamment, reproduisant des informations sans tri, sans jugement, où seules comptent les images fortes, sensationnelles, bouleversantes, « pour que le monde s’étourdisse » (*JME*, 27). En direct de son Trois-Pistoles campé en « banlieue de l’histoire » (Paz, 2004 : 237), Bowling s’accapare le monde grâce à une télévision trouvée dans les déchets, image-clé de la valeur des traces présentées à l’écran, mais aussi métaphore des phénomènes de consommation, de gaspillage et recyclage qui suivent la grande messe télévisuelle.

Le roman couvre une journée dans la vie de Bowling, alors qu’il accomplit ses tâches usuelles, et la télévision est constamment présente dans son existence, créant un effet à la Big Brother inversé : il ne s’agit plus de surveiller, comme dans *1984* de George Orwell (1948), mais d’imposer des images et des sons, pour qu’ils soient naturalisés, mémorisés par les téléspectateurs. Le monde non éprouvé de la télévision, en se transformant en « images résiduelles » (*JME*, 137), en étant « implanté » (*JME*, 137), acquiert dans la mémoire de Bowling une existence autonome palliant un univers concentrationnaire où chacun est bourreau et victime :

me réveillant en même temps que [le téléviseur], me manualisant en même temps que lui, mangeant puis déféquant en même temps que lui, comme une obsession c'est devenu, impossible de regarder à côté, au-dessus ou en dessous, au point de plus savoir de quel temps ça se grenouille par dehors, voyant souvent pleuvoir, grêler, neiger, venter et poudre mais le croyant pas à moins que me le confirme miss météo (*JME*, 27).

L'intégration des discours télévisuels passe dans le roman par une érotisation de l'appareil (« ma queue chargée d'images télévisées » [*JME*, 113]) et par un jeu langagier de reprises de l'actualité telle qu'elle est présentée dans les bulletins de nouvelles. Ces derniers sont constamment évoqués dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, dont le titre salue une grande dame de Radio-Canada, qui incarne aux yeux de Bowling le dernier rempart, maintenant érodé, de l'information sérieuse, balayée par les « faits d'hier et anecdotes » (*JME*, 87) qui deviennent « l'épopée moderne » (*JME*, 89) d'un univers de l'insignifiance. Une tirade, parmi plusieurs, signale la posture de Bowling :

je suis engourdi: j'ai dû passer une bonne douzaine d'heures à rester assis devant le téléviseur, à espérer que la neigeante neige cesse de tomber afin qu'une flopée d'images lumineuses me divertisse – dysenteries dans les camps de réfugiés du darfour, attaque en piqué du criquet jaune au pays sénégalien, trembleterres nippons [...]: ce serait ni regardable ni écoutable si ça l'était pas entrecoupé d'émissions du plus grand intérêt comme celles qui nous apprennent à manger les fleurs, à brosser son chien sale, à cultiver la patate bleue, à écosser le pois vert et à anglaïser son cheval [...] (ou comment faire un pays souverain, comment en rêver quand que la télévision est ainsi si distrayante et si distraite?) (*JME*, 41-42).

La télévision est une prothèse mémorielle, un palliatif qui impose des sons, des images, des récits, violents et insignifiants, suppléant à un monde de la déchéance du corps malade ou infirme. Il n'est donc pas étonnant que la télévision établisse une communication entre deux êtres brisés, Bowling et Bolo, les deux subissant les contrecoups d'un accident en camaro-turbot-jet. Bolo en est sorti handicapé. Aveugle, il passe pourtant ses journées à zapper, réfugié dans sa demeure remplie d'immondices :

le téléviseur est ouvert jour et nuitte bien que bolo jack entende plus rien et voit plus rien non plus – il zappe à toutes les trente secondes [...] mais l'œil, même mort, capte peut-être encore de la lumière et la mémoire fait le reste, comme si le téléviseur était pas à l'extérieur de bolo jack, plutôt à l'intérieur ça se présenterait, un implant en quelque sorte, comme pour [...] la jambe du capitaine achab (*JME*, 81 et 83).

La déréalisation de soi et la surcharge mémorielle ici évoquées, qui font en sorte que la télévision remplace la vie¹¹, se substituent aux liens sociaux et font écran entre les individus, créent une atomisation sociale en même temps

11. «En prenant la tête dans la hiérarchie des médias, la télévision impose aux autres moyens d'information ses propres perversions avec, en premier lieu, sa fascination pour l'image. Et cette idée fondatrice : seul le visible mérite information ; ce qui n'est pas visible et n'a pas d'image n'est pas télévisable, donc n'existe pas médiatiquement. Les événements producteurs d'images fortes – violences, guerres, catastrophes, souffrances – prennent dès lors le dessus dans l'actualité : ils s'imposent aux autres sujets même si, dans l'absolu, leur importance est secondaire. Le choc émotionnel que produisent les images télévisées – surtout celles du chagrin, de la souffrance et de la mort – est sans commune mesure avec celui que peuvent produire les autres médias.» (Ramonet, 1999 : 36-37)

qu'un réseau référentiel de rechange, sortant des logiques contraignantes des petites villes et des limites de l'habitation. Habiter Trois-Pistoles n'empêche personne de se connecter sur les images du monde, de circuler dans un savoir risible mais partagé, au-delà de la petite communauté, y échappant en quelque sorte, mais sans établir, par le biais de ces mots et images étrangers, une communication authentique. Le brouillage et la traduction que doit faire Bowling par l'entremise de cartes à poinçonner pour dire ce monde étranger à Bolo révèlent que la trajectoire de la parole est unidirectionnelle :

me voilà encore en train de zapper, d'un poste à l'autre, de la mare atlantique à la mare pacifique, de la baie de James à la baie des cochons, du pareil au même dans l'appareil, des histoires de cul pour trous du cul [...] bref : de la télé réalité, mais jamais la mienne et jamais celle de bolo jack (*JME*, 92-93).

La tentative de communication de Bowling et de Bolo, parce qu'elle se fait par le recours à la télévision, débouche sur une violence sexuelle manifeste. Les deux hommes se violent, dans une scène qui fait de l'écran le prolongement de leurs fantasmes de possession et l'image même de leur inadéquation au réel pistolois, les références étrangères (Brésil, Somalie, Cuba, Darfour, Japon, États-Unis, Montréal, etc.), qui brouillent cette violence, créant un vide encore plus grand à combler et un sentiment de perte qui est intenable pour Bowling, qui doit ensuite fuir :

les deux mains appuyées au téléviseur, ma queue dressée se frottant aux images comme si le téléviseur s'était inventé pour que je me fasse avaler et pour que je m'y avale moi-même, sucé par miss météo [...] je me

débrouille comme je peux avec l'hystérie de bolo jack, je serre dans mes bras le téléviseur, je voudrais que les images du petit écran me rentrent dedans, par flopees chaudes (*JME*, 108-109).

Cette scène indique un état de caducité prenant naissance dans le magma télévisuel, qui risque de se substituer à la réalité de Trois-Pistoles, malgré le fait que ni Bowling ni Bolo ne se reconnaissent dans les histoires des diffuseurs. Au final, la mort de Bolo sera liée à celle des images télévisées (*JME*, 118). Bowling aspire la vie et les images de Bolo pour s'en revêtir, incorporation nécessaire afin d'affronter le passé, la mémoire du trauma et pour parcourir la ville de Trois-Pistoles et ainsi rétablir ses filiations.

UNE VILLE COMME UNE TOILE D'ARAIGNÉE MÉMORIELLE

La visite à Bolo Jack inaugure pour Bowling une traversée de Trois-Pistoles, qui le conduit ensuite auprès de sa sœur Bella et du propriétaire du salon de quilles de la municipalité. Cet itinéraire semble linéaire, rectiligne, pourtant, un tel parcours s'effectue par la déambulation et suscite des rencontres fortuites qui établissent une représentation transitionnelle de Trois-Pistoles. Ce lieu se situe à l'intersection du cadre urbain (présence de la mairesse, d'un festival et de commerces avec leur lot de flânerie et d'activités de loisirs, de rues qui forment leur labyrinthe), de l'uniformité d'une banlieue nord-américaine (autoroute, pelouses gazonnées, bungalows) et de la campagne (animaux, champs et fermes). Si Trois-Pistoles évoque une large paroisse où tous se connaissent, les éléments traditionnels d'un tel cadre représentationnel sont exclus :

aucun curé ni paysan ne croisent la route de Bowling. Les citoyens exercent des emplois non-traditionnels, comme éleveuse de mouches, gérant de salon de quilles, etc.

Si la télévision signale les dangers et les possibilités du recours à un « imaginaire d'emprunt » – qu'il soit québécois ou étranger, il provient toujours de l'extérieur du cadre référentiel de Trois-Pistoles –, à intégrer et à repousser tout à la fois, la déambulation reconduit, quant à elle, une trame mémorielle complexe où les tabous, les traumas, le passé et les filiations ne peuvent être tablettés. Marcher dans Trois-Pistoles, pour Bowling, c'est se retrouver aux prises avec la fatalité de son lignage généalogique et comprendre que sa posture au sein de cet univers de l'identité est « malaisé » (Beaulieu, 1996), pour reprendre un terme qui caractérise selon Beaulieu l'univers national québécois. Pour le narrateur, tout signifie dans la ville, tout a sa place ; les édifices sont les légataires d'une tradition, d'une possession symbolique qui s'inscrit dans la durée. Chaque demeure raconte une histoire, incarne la destinée d'un individu ; chaque rue renvoie à un voisin connu ; la ville apparaît petite, balisée, signe d'une communauté tissée serrée, autour de lieux où les badauds commentent la vie sociale. Le regard public pèse sur la cité et même Bowling participe de cette reconnaissance réciproque de ceux qui habitent Trois-Pistoles : « la cour à bois de feu isidore lambris, avant d'atteindre l'arrière-cour du bric-à-brac de l'homme-cheval – bolo jack habite juste devant, dans la vieille maison du pêcheur » (*JME*, 77). Chacun est assigné à son lieu, chacun possède un espace propre qui se dissout dans le besoin d'acceptation par la collectivité. Autre exemple : « le parterre des sœurs dumont, dans la cour du chien sale binette, dans le parquigne du bedeau

bérubé, sur la galerie du fif qui se manualise en se faisant poulet sur la broche au soleil » (*JME*, 67) Le seul qui ne soit pas assigné à identité, et qui est donc en rupture de ban parce qu'appartenant à une catégorie non reconnue socialement, est celui qui déroge par ses gestes de la trame mémorielle acceptable à Trois-Pistoles : l'homosexuel, jugé déviant. Or, Bowling est lui aussi un marginal, comme ses ancêtres Crosseur Jack et BS Jack ; il est rejeté par la population, il se sent traqué par elle, notamment par la mairesse tentaculaire qu'il fuit constamment. Bowling n'a pas de lieu à lui, d'où son besoin de sortir et de se confronter à son passé ; sa demeure est dans un état lamentable et sur la rue qu'il habite « se meuvent les trous noirs » (*JME*, 32). Avec son *home* défait, avec les fantômes qui rôdent en lui et autour de lui, Bowling ne peut établir d'espace-refuge ou de zone tampon aptes à le protéger du regard et du jugement d'autrui. Il se retrouve alors devant la nécessité de confronter ses mémoires traumatiques.

Sa position de renégat, Bowling la perçoit d'emblée, mais il lui donne une coloration mémorielle, dans la mesure où ce jeu de la reconnaissance et de l'acceptation sociales s'effectue non seulement avec sa propre personne, mais avec son lignage entier, dont il est le légataire dépité. En ce sens, le roman n'a de cesse de réinscrire ce passé, d'y revenir, que ce soit en rappelant les frasques du père et du grand-père, complètement reniés par le narrateur, ou l'inceste et les agressions sexuelles, qui creusent un fossé entre le frère et la sœur. Ces éléments lourds de sens, perpétuellement ressassés par Bowling, sont les « animots » (*JME*, 31) qui le grugent de l'intérieur. Celui-ci tente de leur échapper par le recours à la parole, une parole propre, mais qui institue, par la connivence culturelle qu'elle

nécessite, une communauté, tant les références sont nombreuses et renvoient à la littérature canonique et à ses syntagmes figés qu'aux discours médiatiques et à l'humour populaire facétieux. Ainsi, les contrepèteries et les pastiches abondent, qu'ils concernent Réjean Ducharme, Stéphane Mallarmé, Hubert Aquin, Émile Nelligan, Germaine Guèvremont ou les publicités télévisuelles et les émissions populaires. Un discours partagé est réitéré par Bowling pour tisser des liens avec ses concitoyens, mais sa pratique discursive ne l'insère que partiellement dans une communication véritable. D'une part, chacun des personnages conteste les vérités professées par le narrateur, notamment en faisant valoir que sa mémoire des éléments traumatiques et violents est partielle. D'autre part, Bowling récuse une parole anthropologique, vernaculaire, traditionnelle, commune aux gens de Trois-Pistoles :

je suis maintenant et pour l'heure devant la grille du cimetière notre-dame-des neiges heureux de m'y retrouver sans avoir eu trop de contes à rendre, je suis plutôt mauvais quand je lyre à propos de rose latulippe, alexis le tracteur, de séraphin en pieds de bas, de donalda sur patins, d'aurore l'enfant martyre ou de ludivine lachanche (*JME*, 73-74).

Même si les pérégrinations de Bowling Jack se font dans une petite ville, dans un avatar contemporain et mondialisé de la sphère paroissiale associée à un passé désuet, la démarche du narrateur évite, autant que possible, le folklore – incarné ici par les auteurs iconiques que sont Philippe Aubert de Gaspé fils et Claude-Henri Grignon. Ce folklore apparaît comme la menace d'une tradition perdant son sens et se reproduisant dans un identique qui défait

les liens sociaux et l'imaginaire, d'où le travail constant de Bowling pour saccager le figé, défaire la langue, la triturer, la jouer contre ses élans naturels en faisant apparaître ses formes comiques, grotesques, son carnaval si singulier¹². Dire Trois-Pistoles nécessite de sortir du « conte du village » aseptisé¹³ et de rendre compte au contraire d'une actualité qui s'alimente aux modernismes, qu'ils soient télévisuels, sportifs, mémoriels, dans un jeu qui institue l'espace, lui donne forme, signification et langue, c'est-à-dire un pouvoir symbolique qui en ferait un lieu, et ce, à l'encontre de ceux qui habitent l'espace réel.

Autrement dit, la tentative de Bowling pour féconder une mémoire active de Trois-Pistoles à partir d'une langue inventive commune se bute à la fois à la résistance d'un monde qui se reconduit par l'identique et à la portée des gestes antérieurs du narrateur. Ce dernier est incapable d'assumer et de subsumer la violence de son passé ; son errance dans la ville, véritable quête de pardon auprès de Bolo (pour l'accident), de Bella (pour le viol) et de Trillard (pour sa responsabilité dans le suicide du fils de celui-ci), ne débouche que sur la nécessité de souiller les autres : « alors, le monde devient une cour à scrap, un cimetière d'autos, une école buissonnière, une messe noire, un viol

12. Sur l'usage du carnavalesque chez Beaulieu, voir Martin Peyton (2003).

13. Dans *Entre la sainteté et le terrorisme* (1984), dans *Manuel de la petite littérature au Québec* (1974) et dans de nombreuses autres interventions, Beaulieu a noté le caractère risible des contes québécois, marqués par une religiosité affligeante, par une autocensure puérile et par des thématiques peu imaginatives. Pour lui, seule la faconde des conteurs, notamment celle de Jos Violon de Louis Fréchette, sauve ce genre si important au Québec. La tradition orale, à son avis, est beaucoup plus innovatrice que ses consignations écrites.

et une tuerie en syrie » (*JME*, 199-200) Il transforme son lieu natal en « dompe » (*JME*, 101) afin de se protéger de ses propres taches sombres. Bowling n'a de cesse de s'accaparer la meilleure part de ses interlocuteurs, dans une pratique anthropophage qui le sauve de la mort et de la faiblesse, mais au prix de son inadéquation à la ville et de son atomisation culturelle :

ça doit mourir – plusieurs fois pour que la répétition fasse un acte d'elle-même, pour que le souterrain devienne souverain, la génétique transgénique, le paysage un pays, un monde, une cosmologie, et mon émoi un homme à tout faire et à tout refaire (*JME*, 239).

SE P(R)ENDRE DANS LES GRILLES DU TERRAIN DE BASEBALL

Dans cet univers de la souillure et de la déjection qui nimbe Bowling de l'aura du pestiféré en sursis dans une ville repliée sur elle-même et sur son inculture, réfractaire à la cosmogonie professée par le marginal, un espace apparaît provisoirement comme salubre : l'enceinte sportive. Or, si des valeurs messianiques y sont d'emblée associées, disant *de facto* l'intérêt protecteur que Bowling y voit (après tout, son identité découle de cette pratique sportive, comme en fait foi son nom), elles ne tarderont pas, elles aussi, à signaler la déperdition du narrateur.

Les premières évocations du sport dans le roman entérinent son usage lénifiant, valeur refuge qui assure l'élévation individuelle, la réussite et la sortie d'un univers concentrationnaire, puisque Bowling, grâce aux quilles, arpente les États-Unis et y est reconnu pour ses exploits :

je suis donc entré dans le bowling et suis tombé sur mes genoux comme à l'église tellement je vis là le merveilleux dans tout son impressionnable : la sainte trinité assise au comptoir du bar, bs jack, bolo jack et le propriétaire, trillard jack [...] j'étais l'élu de l'odieux du bowling, j'avais été choisi entre tous pour lui rendre témoignage et porter sa gloire au-delà des cinq continents et des sept océans, dans l'infinitude de l'abat et de la réserve, toute ma vie enfin tracée devant moi [...] c'est ainsi que ça s'écrit dans les gazettes sportives, le joueur de quilles comparé à un combattant du viet-nam (*JME*, 46-47).

Beaulieu évoque ainsi un messianisme par le sport, qui fait d'un lieu sanctifié par la présence des anciens un reposoir où acquérir l'héritage à transmettre au monde entier. Ici, Beaulieu s'amuse bien sûr à parodier le discours messianique canadien-français, qui faisait de la défaite matérielle et politique du Canada français le moyen de revaloriser un mode de vie catholique qui en viendrait à insuffler à l'Ancien et au Nouveau Mondes un modèle d'abnégation, de résistance et de fidélité aux ancêtres et à la culture fondatrice. Néanmoins, en prenant le sport pour ce faire, il réintroduit un autre discours de la compensation (Bérubé, 1973 : 197, 202) qui tourne autour des vedettes sportives capable de réussir à armes inégales sur le territoire usuel de l'Autre (le sport étant une pratique physique provenant de l'Angleterre). L'identification à un passé mythique de victoires sportives (c'est-à-dire hors de l'enceinte des luttes politiques habituelles, bien que celles-ci puissent se déplacer sur le terrain de jeu) propose, dans ce cadre, une nouvelle trame mémorielle à opposer au récit de la violence léguée par la famille Jack. La salle de quilles est d'emblée

perçue comme un refuge, non pas tant à cause de son caractère protecteur qu'à cause de sa capacité à léguer des mémoires, des pratiques et des modèles pour « conquérir le monde » à partir d'une vision de l'héroïsme sportif tirée des luttes de résistance nationale¹⁴. Pas étonnant que la figure de Maurice Richard (*JME*, 167) apparaisse par la suite, car il incarne cette jonction entre réussite athlétique et destin national au Québec, comme Benoît Melançon (2006) l'a bien vu. De même, Bowling réitère une grandeur québécoise à laquelle s'adosser, en se créant un panthéon typiquement québécois, constitué « des cuisses de louis cyr, des fesses de mad dog vachon, de l'abdomen de hugo girard, du bras d'éric gagné et de la tête à papineau, concentration de force et de détermination si québécoises que rien peut plus s'arrêter » (*JME*, 209-210). Bowling puise ici au passé et au présent de nombreux sports, les uns valorisés (hockey, baseball) ou ridiculisés (lutte), alors que les autres gravitent dans les sphères peu instituées des pratiques ludiques (hommes forts).

Pourtant, ce cadre sportif n'est pas libre des contingences sociales et il est rapidement souillé par son insertion dans un lieu qui le renvoie à la part maudite du passé, cette fois sous la double figure du père itinérant et déchu et de la sœur violentée. En effet, le terrain de baseball de Trois-Pistoles, où Bowling voudrait se faire « réfugié politique¹⁵ » (*JME*, 188) tant cette enceinte possède des facultés

14. Sur le lien entre revendications nationales et sport, voir, entre autres, Arjun Appadurai (1996) et Alan Bainer (2001).

15. La citation complète mérite quelques commentaires : « je me suis fait réfugié politique sous les estrades du terrain de baseball qui servait d'abri nucléaire du temps de la guerre froide – je faisais partie moi-même des atomes qu'on entraînait entre le marbre et le troisième but, sous une énorme banderole qui disait : la paix indivisible, universelle,

d'habitable protecteur (Giametti, 1990), devient un lieu de revenants et de hantise. Ce lieu représente le purgatoire du père du narrateur, où il vient hanter le présent du fils et refuse de le reconnaître :

la ruelle débouche sur la rue de l'aréna et sur le terrain de baseball qu'on trouve quand qu'on le cherche pour la peine tout au fond du parquigne [...] pauvre mon père bs jack, mort et enterré, mais condamné à faire la chasse-galerie sous les estrades du terrain de baseball quand que balles, bâtons, mitaines et souliers à crampons ont déserté le chef-lieu (*JME*, 128-129).

L'errance mortifère du père fait du terrain de baseball un lieu où les histoires du passé reviennent, pareilles à des contes marqués par la malédiction et l'ivrognerie. Le terrain est un espace de déperdition, où les reconnaissances filiales ne se réalisent pas, où le fils est seul, où la mémoire est en partie inopérante. Le terrain de baseball pourrait être un refuge, une enceinte où l'innocence de l'enfance maintient « un bon côté des choses », pour reprendre l'expression de Jacques Ferron (1986 : 36), mais au contraire, le terrain incarne un lieu hanté, où la violence a éclaté, où Bowling a attaqué et violé sa sœur Bella Jack (*JME*, 142),

apostolique et cathodique par le baseball des liqueurs américains, expos s'abstenir » (*JME*, 188). Ainsi, pour Bowling Jack, non seulement les quilles ont une vertu messianique, mais le baseball aussi. L'intérêt du passage est de court-circuiter, par dérision, le discours états-unien du *national pastime*, qui insiste depuis plus de cent ans sur l'aspect civilisateur du baseball par l'action diplomatique et sportive états-unienne. Beaulieu, en faisant mention des joueurs Sammy Sosa (un Dominicain) (*JME*, 189) et Éric Gagné (un Québécois) (*JME*, 189, 210), refuse le passage obligé par les États-Unis et fonde son utopie sportive sur une américanité continentale, par le biais du baseball. Sur cet élément, je me permets de renvoyer le lecteur à ma thèse (Nareau, 2008).

où ce même narrateur est confronté à la déchéance de la figure d'autorité. Le terrain est un lieu d'abandon qui ne permet ni le retranchement ni l'enfouissement de ce qui participe du trauma pistolois¹⁶. Autrement dit, la compensation sportive par héroïsme achoppe, ce que Bowling réalise lorsqu'il affirme : « chaque fois que je m'y [au terrain de baseball] retrouve, j'en perds ma moyenne au bâton » (*JME*, 135).

En somme, *Je m'ennuie de Michèle Viroly* convoque un espace singulier, excentré, mais socialement construit autour de la télévision, d'un folklore figé et de pratiques culturelles inamovibles, où la déperdition est manifeste, malgré les tentatives nombreuses effectuées par Bowling pour se constituer un habitacle à même d'endiguer les pertes de sens et de repères dans une petite ville vouée autrement à l'insignifiance. Beaulieu présente Trois-Pistoles à partir d'une trajectoire personnelle fondée sur la détresse, l'isolement, les blessures de toutes sortes et la violence. Pour chaque personnage rencontré au cours de cette déambulation, le trauma est central et encore vif, ce qui fait en sorte que la mémoire est constamment réitérée et réorganisée, voire reconstruite par les dialogues, les témoignages et les logorrhées de Bowling et de ses concitoyens.

16. De la même façon, la dernière visite effectuée par Bowling, celle au salon de quilles, montre qu'il y est *persona non grata*, qu'il a été expulsé de cet ancien lieu de triomphe. L'endroit même de son identité sociale, le lieu qui aurait pu lui assurer une reconnaissance dans la petite ville d'arrière-pays, par lequel il aurait aussi pu échapper au passé filial en parcourant le monde pour jouer, cette allée de quilles, donc, réfute son espace d'élection et le renvoie aux limbes de la mémoire, de l'échec et de la violence communautaire. Il est chassé de son paradis et confiné, en dernier recours, à l'espace virtuel de la télévision (*JME*, 240-241).

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

L'errance semble de prime abord une stratégie pour reconfigurer les espaces d'inscription de la subjectivité du protagoniste. Le recours à la télévision comme marqueur d'une hétérogénéité proliférante et au sport en tant que vecteur de mémoires de résistance identitaire expose des voies possibles pour représenter l'arrière-pays dans une optique contemporaine. Les enjeux de la mondialisation brouillent et compliquent les tiraillements individuels et les mémoires à négocier de protagonistes mal équipés pour affronter un tel univers. Le cadre disloqué de Bowling est ainsi assailli par ce qui vient de l'extérieur, sans faire de ces référents le moteur de son échec, sans être la cause de sa désuétude sociale ni de son isolement communautaire. Cela fait en sorte que *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, par-delà ses outrances langagières et de ses persiflages, inscrit l'historicité problématique des petites villes québécoises au-delà d'une origine nostalgique à préserver (qui ne peut se fonder que sur le refus de l'Autre). Au contraire, c'est la question du poids mémoriel qui y est rejouée, en stipulant l'idée qu'une digestion de ces images paralysantes est nécessaire pour nous alléger des représentations qui saturent notre imaginaire contemporain et agissent comme des écrans opaques. Beaulieu nous invite alors à faire du phagocytage informationnel une pratique critique, et ce, en donnant la parole hallucinée à un être isolé à cause de son incapacité à absorber le monde et à le trier à partir de son lieu de déperdition.

BIBLIOGRAPHIE

- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press. (Coll. « Public Worlds ».)
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil. (coll. « Bibliothèque du xx^e siècle ».)
- BAIRNER, Alan (2001), *Sport, Nationalism, and Globalization. European and North American Perspectives*, Albany, State University of New York Press. (coll. « National Identities ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1974), *Manuel de la petite littérature au Québec*, Montréal, L'Aurore.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1986), *Chroniques polissonnes d'un téléphage enragé*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1996), *Chroniques d'un pays malaisé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2005), *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, 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 (2006), *aBsalon-mOn-gArçon*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BÉGOUT, Bruce (2003), *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Allia.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- BÉRUBÉ, Renald (1973), « Les Québécois, le hockey et le Graal », *Voix et images du pays*, n° VII, p. 191-202.
- CHASSAY, Jean-François (1995), *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- DE CERTEAU, Michel (1990), *L'invention du quotidien*, t. I *Arts de faire*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- FERRON, Jacques ([1970] 1986), *L'amélanchier*, Montréal, VLB. (Coll. « Courant ».)
- FESSOU, Didier (2005), « La vie est une allée de quilles », *Le Soleil*, 13 février, p. C3.
- GIAMATTI, Albert Bartlett ([1989] 1990), *Take Time for Paradise. Americans and Their Games*, New York, Summit.
- INKEL, Stéphane (2005), « Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, n° 89, p. 107-123.
- LAFOREST, Daniel (2007), « Espaces extra-urbains : le territoire mondialisé et son reste dans la littérature québécoise contemporaine », dans Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, p. 335-355.
- LAFOREST, Daniel (2008), « Quelques questions littéraires à propos de la campagne québécoise », dans Marie-Christine WEIDMANN-KOOP (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, p. 319-324.
- LAPIERRE, Michel (2005), « Victor-Lévy Beaulieu et l'accent aigu du Québec », *Le Devoir*, 5 février, p. F1.
- LEMIRE, Maurice (1993), *La littérature québécoise en projet au milieu du XIX^e siècle*, Saint-Laurent, Fides.

Espaces médiatique, mémoriel et sportif

- MARCOTTE, Gilles (2005), «La littérature comme sport extrême», *L'actualité*, vol. 30, n° 8, p. 79.
- MARTEL, Réginald (2005), «Un chef d'œuvre signé V.-L. Beaulieu : *Je m'ennuie de Michèle Viroly*», *La Presse*, 30 janvier, p. A7.
- MELANÇON, Benoît (2006), *Les yeux de Maurice Richard*, Montréal, Fides.
- NAREAU, Michel (2008), «Transferts culturels et sportifs continentiels. Fonctions du baseball dans les littératures des Amériques». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PELLETIER, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nota bene. (Coll. «Terre américaine».)
- PEYTON, Martin (2003), «La carnavalisation et sa fonction dans *Race de monde!*», dans Jacques PELLETIER (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Québec, Nota bene, p. 71-126.
- RAMONET Ignacio (1999), *La tyrannie de la communication*, Paris, Galilée.
- VÉZINA, Michel (2005), «Rock'n'mots», *Ici*, 3 février, p. 7.

SUR LES TRACES DE JOYCE :
LE ROMAN COMME EXPÉRIENCE
LANGAGIÈRE. DANS LES ENVIRONS
DE *LA GRANDE TRIBU*

Jacques Pelletier
Université du Québec à Montréal

Longtemps attendue, *La grande tribu*, publiée en 2008, ne correspond toutefois pas à la représentation commune que pouvaient s'en faire les lecteurs de Beaulieu. Plusieurs pensaient y trouver une sorte de roman historique (appelé à devenir un ouvrage de référence, une Bible dans laquelle la communauté se reconnaîtrait dans sa vérité) consistant à retracer le destin d'un groupe de Français rêvant, au dix-septième siècle, de recréer un nouveau monde en territoire américain et s'exilant de la vieille Europe pour poursuivre ce rêve qui deviendra chimérique après la Conquête de 1760 et l'écrasement des Insurrections de 1837-1838. C'est du moins la formulation que Beaulieu proposait de ce projet dans un texte programmatique déposé aux Archives de la Bibliothèque nationale du Québec. Il s'agissait donc, dans cette perspective, de

reconstituer la grandeur et le déclin d'une aventure collective à travers le destin d'un certain nombre d'individus appartenant à une famille, un clan, une «tribu» exemplaire.

Or, *La grande tribu* n'emprunte pas vraiment la forme du roman historique. Le récit se déploie essentiellement à travers une narration de type «hystérique», prise en charge par un héros schizophrène, muré dans sa psychose, qui apparaît comme une sorte de doublet de Claude Gauvreau, «l'original épormyable», compagnon d'asile dont il partage le destin. Comment comprendre cette bifurcation étonnante qui engage l'œuvre de Beaulieu dans un nouvel embranchement aussi imprévisible que déconcertant? Un détour par l'évocation des romans qu'il a publiés dans le sillage du livre sur Joyce ne sera sans doute pas inutile pour y voir plus clair.

NAISSANCE D'UN «COURS NOUVEAU»
DANS *JE M'ENNUIE DE MICHÈLE VIROLY*?

*Je m'ennuie de Michèle Virolly*¹ paraît inaugurer en quelque sorte un «cours nouveau» dans l'œuvre de Beaulieu en redonnant de manière ostentatoire la toute première place à l'expérimentation langagière, s'inscrivant en cela dans le sillage de James Joyce bien sûr, mais aussi de Réjean Ducharme et de Claude Gauvreau. C'est en se réclamant explicitement de ces écrivains qu'il entend produire le

Livre totalisant, celui auquel Joyce s'est attelé en écrivant *Finnegans Wake* et celui auquel s'attellera un jour le Dieu-Thoth québécois quand seront enfin réunies les

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

Sur les traces de Joyce

conditions gagnantes, au-delà du beau risque et de l'amnésie globale transitoire, dans laquelle nous pataugeons parce que nous avons encore peur de la grandeur (Beaulieu, 2006 : 979).

Dans cette perspective, *Je m'ennuie de Michèle Viroly* représente un exercice de style au sens le plus littéral de l'expression. Michèle Viroly par exemple, animatrice de télévision connue, affichée on ne peut plus ostensiblement dans le titre, n'apparaît pas dans le roman, sinon dans la toute dernière phrase du récit, pour traduire la nostalgie du héros-narrateur à l'endroit d'une époque où la télévision n'était pas encore totalement réduite au spectacle et à la publicité comme c'est le cas aujourd'hui. Michèle Viroly y figure donc en trompe-l'œil, en leurre destiné à appâter le lecteur et forcément à le décevoir par sa présence spectrale. La dédicace du livre à Marie-France Dubois, poète et auteure des *Animots en fuite*, insiste de même sur l'importance du langage, des mots, dans un récit qui se présente d'abord comme une expérience verbale, comme une écriture toute en « grimaceries », précise aussi l'auteur-éditeur dans sa présentation figurant en quatrième de couverture. Cette grimacerie est par ailleurs elle-même au service d'une représentation grotesque du monde qui annonce d'une certaine manière *La grande tribu*, dont l'antihéros de *Je m'ennuie de Michèle Viroly* deviendra une figure centrale.

Ce personnage est doublement handicapé. Portant le nom de Bowling Jack, auquel le prédestine son statut de joueur professionnel de quilles, il se retrouve paralysé à la suite d'un accident de voiture, condamné à une vie végétative et larvaire dans le sous-sol qu'il habite à Trois-Pistoles. Sur le plan moral et intellectuel, il est par ailleurs

aliéné, dépendant culturellement, socialement et politiquement de l'univers du spectacle auquel sa vie paraît totalement subordonnée. Le roman raconte une journée dans la vie de ce personnage diminué à travers le monologue disloqué, démanché, qu'il tient à la manière des héros des premiers romans de Beaulieu. *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, en cela, se présente comme une reprise, un retour à la forme du soliloque, largement empruntée au début de cette œuvre romanesque, donnant essentiellement à lire la dérive langagière, l'errance avant tout parolière, d'un désaxé.

Ce personnage abîmé habite un univers lui-même détraqué et marginal. Il est le rejeton mal-aimé d'une mère « grosse, laide et insignifiante » (*JME*, 12), d'un père « mège, beau et signifiant » (*JME*, 14), irresponsable et courailleur, connu sous le nom de bs Jack ! Il descend en outre d'un grand-père indigne, organisateur libéral et patroneux, appelé du non moins suave surnom de « crosseur » Jack, aussi alcoolique et coureur de femmes. Son meilleur ami, « bolo » Jack, ancien marin aventurier, devenu professeur de quilles, en fait un champion de boules, l'entraîne dans la salle de « trilliard » Jack, qui incarne les possédants dans cet univers parfaitement caricatural, on le voit. Le récit, pour l'essentiel, se borne à l'évocation grimaçante de la déambulation du « héros » au cours d'une journée où il rend visite à chacun de ces personnages, de même qu'à sa sœur Bella, avant de rentrer à la maison au terme d'un parcours cauchemardesque qui a familiarisé le lecteur à ce monde aussi monstrueux qu'atypique.

Cet univers grinçant s'offre par ailleurs comme une représentation hyperbolique de la réalité moderne telle que la perçoit visiblement l'auteur. Les personnages détraqués

et délirants qui y sont évoqués apparaissent comme la contrepartie fictionnelle des héros et hérauts de la société du spectacle stigmatisée par Guy Debord (1971), abondamment convoqués dans le récit. Les André Arthur, Robert Gilet, Michel Jasmin et Claire Lamarche de ce monde symbolisent le milieu de la télévision exclusivement voué au divertissement. Les Conrad Black et Paul Desmarais incarnent le « capitalisme sauvage » (*JME*, 187) et la « mon-dialisation du marcher » (*JME*, 68). Les Jean Charest, Lucien Bouchard et Jacques Parizeau jouent la comédie de la politique pendant que les artistes et les écrivains médiatiques fabriquent des « dizaines et des dizaines de produits de haute civilisation » (*JME*, 149) !

La vulgarité des personnages, qui s'exprime notamment par une sexualité perverse, infantile et régressive, est ainsi considérée et traitée comme l'équivalent des « tas de merde en résine de synthèse, comme le sont mutt fillion, landru arthur et dagobert gilet » (*JME*, 155), monarques incontestés d'une société cultivant le kitsch et le toc. Le roman, à travers la mise en scène extrême à laquelle il procède, instruit ainsi un violent procès contre un système de domination fondé sur la dépossession matérielle et symbolique de ceux qu'il assujettit par le spectacle et par le jeu, qu'il dépouille de leur conscience propre, comme l'illustrent les destins de Bowling Jack et de ses compagnons de misère et d'infortune.

Ce réquisitoire ne relève toutefois pas d'une critique raisonnée, d'un argumentaire systématique, et pas même d'une satire à proprement parler. Il passe pour l'essentiel par le discours échevelé et incohérent de Bowling Jack, filtré et déformé par sa conscience confuse, se développant par vagues successives, elles-mêmes reliées par des

associations d'images davantage que d'idées, et plus simplement encore de mots selon une logique essentiellement verbale, qui rappelle un peu « l'exploréen » de Gauvreau, auquel le texte fait d'ailleurs explicitement référence à quelques reprises.

Il s'agit bien sûr d'un choix délibéré qui répond davantage à un souci d'expérimentation formelle qu'à la volonté d'assurer un caractère vraisemblable au discours irrationnel de Bowling Jack. L'auteur en propose des mises en abyme astucieuses dans le roman, par exemple lorsqu'il évoque la parole de Bolo Jack qui se présente comme « chevauchée fantastique, cavalcade torrentielle, racacolade impétueuse, des sons, des onomatopées, des adjectifs entremêlés de longs points de suspension ou d'exclamation, les verbes s'y colletant de la bavette, les sujets sautant d'un quipropos à l'autre, sinon dans la face même des compléments d'action directe » (*JME*, 89).

C'est cette « logique » essentiellement verbale, et dans sa pratique souvent verbeuse, qui irrigue *Je m'ennuie de Michèle Viroly* du début à la fin. Si l'on excepte les quatre parties qui en assurent une ponctuation minimale, le récit se déploie comme une longue coulée qui épouse la déambulation et le flot de paroles de Bowling Jack. Le texte comporte bien des paragraphes, eux-mêmes cependant dépourvus de ponctuation et sans syntaxe autre que celle du rythme créé par l'enchaînement des mots qui en assure la scansion.

Cet intérêt pour la créativité verbale se traduit notamment par le recours massif à des jeux de mots et à des calembours qui relèvent d'abord d'une préoccupation ludique propre à l'auteur. Le passage suivant en offre une manifestation parmi bien d'autres : « nul coach de bowling

peut reprendre goût à la vie et au quillethon du bonheur, disait le grand karl max mal armé dans un coup de clé anglaise jamais abolira le huard pas plus que le homard» (*JME*, 105). Il est clair qu'ici c'est l'auteur, fin lettré, qui s'exprime dans les allusions et à Karl Marx et à Stéphane Mallarmé, et non Bowling Jack, qui apparaît comme son simple truchement et faire-valoir. Le récit, du coup, exige du lecteur un souci pour cet aspect du travail de l'auteur qui ne lui est pas coutumier, à moins qu'il ne soit lui-même un amateur de ce type d'expérimentation, d'où la difficulté particulière que soulève ce genre de roman pour un lecteur surtout sensible aux histoires et aux personnages qui servent généralement de fondements à ce type de fiction et le risque d'illisibilité auquel s'expose son auteur².

Hermann Broch (1966 : 185-213) avait déjà signalé ce problème à propos de Joyce, incidemment, de sa pratique singulière de déconstruction de la langue qui pouvait conduire à un ésotérisme inaccessible au commun des lecteurs. Il tenait lui-même à éviter ce risque dans sa pratique romanesque : expérimenter, oui, disait en somme l'auteur des *Somnambules*, mais sans tomber dans l'abstraction et l'illisibilité en voulant, par exemple, aller plus loin encore que l'écrivain irlandais. Beaulieu, pour sa part, échappe-t-il à ce possible piège dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly* et dans l'énigmatique roman qui le suit, *aBsalon-mOn-*

2. Sur cet aspect de l'écriture de Beaulieu, on aura intérêt à se reporter aux contributions de Louis Hamelin (2007), de Robert Dion (2007) et de Bruno Roy (2007) dans le dossier de *L'Action nationale* intitulé «VLB/JOYCE, lectures croisées», qui décrivent dans le détail les techniques utilisées par l'écrivain, sous l'influence entre autres de son mentor irlandais.

*gArçon*³, publié au cours de la même année que le livre sur Joyce?

RÉGRESSION OU EXPLORATION LANGAGIÈRE :
THAT IS THE QUESTION!

La réponse de Louis Hamelin à cette question est négative. Pour lui, dans ce roman, VLB, loin de dépasser Joyce, opèrerait plutôt un retour au « refoulé vavache », renouerait avec sa manière d'écrire originaire, avec une langue « infantile, régressive et dérisoire », une langue du « manque » impropre à effectuer la révolution littéraire qu'il se propose d'accomplir. Si bien qu'*aBsalon-mOn-gArçon* s'avèrerait un roman « pas loin d'être aussi illisible que *Finnigans Wake* » (Hamelin, 2007 : 53). Le jugement est sévère, et sans doute excessif, mais il exprime un malaise réel lié à la nature exacte du projet qui inspire ce roman pour le moins déconcertant. Il apparaît en effet encore plus désorientant que *Je m'ennuie de Michèle Viroly* et, par cela même, potentiellement déceptif pour celui qui ne pourrait pas retrouver un ordre satisfaisant derrière le désordre et la désorganisation apparents à travers lesquels il se déploie.

D'entrée de jeu, le titre même du roman ne manque pas d'étonner. Qui est cet Absalon dont le nom évoque un obscur personnage biblique? De qui est-il le « garçon»? Que signifie ce « BOA » masqué et en même temps révélé par l'aménagement graphique du titre? Et que signifie cette tête de bœuf somnolente qui illustre la page couver-

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

ture du récit? À la rencontre de quel univers pour le moins singulier, sinon bizarre, sommes-nous conviés?

La quatrième de couverture apporte des éléments de réponse à ces questions déjà formulées dans le roman précédent. Il s'agit, à nouveau, d'instruire le procès d'un univers dominé par les «traductions idiotes sur Internet», le «jargon radiophonique et télévisuel», le «charabia des réclames publicitaires et des bulletins d'information», univers lui-même sous la coupe du «monde politicien des bloeufs de l'ouest, des fefis péquistes et des adécuiques» (*AMG*, quatrième de couverture). Et cela à travers des personnages mutilés, de corps et d'esprit, expressions caricaturales, reflets déformés de cet univers disloqué qu'ils incarnent de manière grinçante et dérisoire, à la manière des «petits prophètes» du récit biblique dont ils relèvent symboliquement: Absalon, Habaquq, Baruch et Sophonie⁴. Cette représentation, enfin, serait prise en charge par une «écriture hallucinée, rabelaisienne et fabuleusement perlante», dans une «langue qui se déparle par cœur». C'est ainsi qu'est évoqué le registre stylistique du récit, qui en est d'ailleurs le trait le plus marquant, ce par quoi il se distingue et se démarque de la production romanesque courante, pour le meilleur et pour le pire.

La narration, pour sa part, est prise en charge de l'intérieur par une sorte de parleuse qui, de métier, est une cantatrice, «soprano coloraturée» devenue «faiseuse de croisants, de pains-fesses et de gâteaux des anges» (*AMG*, 9),

4. À partir de là, on pourrait se livrer à une analyse de la dimension religieuse d'un roman qu'explicitent la désignation de ces personnages et les rapports guerriers qu'ils entretiennent entre eux sur le mode de la fable biblique, ce qu'une Manon Lewis (1994) a fait notamment pour *L'héritage* dans sa thèse de doctorat et qui pourrait être poursuivi ici.

comme le précise le narrateur en voix-off qui, de l'extérieur, introduit les différents épisodes et chapitres du roman. Il y a donc ainsi un double foyer narratif dans le roman : l'un, interne, en forme de monologue intérieur déglingué, à l'image de l'héroïne qui le tient de manière échevelée; l'autre, externe, qui met ce monologue à distance et le replace dans le cadre plus englobant du récit picaresque (à la manière de François Rabelais, mais aussi de *Race de monde!* qu'il dupliquerait également sur ce plan si on adopte l'hypothèse de lecture suggérée par Louis Hamelin). Le picaresque, dans cette perspective, mine et sape, sur le mode ironique, le monologue de premier niveau de la narratrice, contribuant à sa façon à la déconstruction et à l'éclatement du roman dont la cohérence du coup apparaît problématique, s'effaçant au point de disparaître dans la représentation grotesque et burlesque qui caractérise globalement le récit.

L'intrigue, secondaire dans le roman, entièrement subordonnée à l'expérience langagière, prend forme autour de quelques personnages pivots évoluant dans l'univers restreint et clos de l'arrière-pays de Trois-Pistoles. Son ressort dramatique réside pour l'essentiel dans les haines familiales et les querelles d'héritage, Beaulieu évoquant à nouveau un monde qui était déjà au centre de certaines de ses œuvres antérieures, notamment de *L'Héritage* et de *Bouscotte*. La «soprano coloraturée», qui narre le récit, vit dans un rang perdu avec son mari, le surnommé aBsalon-mOn-gArçon, et leur fils handicapé, habaQUq-mon-SEuL-tenfant; aBsalon est éleveur de bœufs (d'exposition) pour le compte de son père, TObune, riche propriétaire terrien et «saigneur» de la région. Héritier présomptif du père TObune, aBsalon devra toutefois disputer la succession

familiale à ses rivaux et frères jumeaux, BARuch-l'ainé et sopHONie-le-BeNjamIn, revenus au pays après un long séjour de quinze ans à Montréal. C'est cette rivalité fratricide qui est au centre du récit et qui en scande les principaux épisodes : affrontements entre les héritiers, décès des parents TObune à la suite d'une indigestion ou d'un empoisonnement, accident final qui clôt le roman lorsque le « pick up » d'aBsalon entre en collision avec un « grand bœuf d'exposition » qui revêt la forme, c'est dans l'ordre des choses dans cet univers, d'un « original épormyable » !

On aura compris, par ce bref résumé, que ce n'est pas là que réside l'intérêt premier du roman. L'intrigue, ici, fournit le cadre d'action et de signification minimal à partir duquel prolifère une invention parolière qui s'emballe. Celle-ci déferle comme un torrent, emportant tout sur son passage, incorporant et noyant dans son flux tourbillonnant aussi bien les bruits médiatiques, les slogans publicitaires que les discours sociaux et politiques, en les déformant et en les tordant de telle sorte qu'ils ne survivent plus qu'à l'état de débris à peine reconnaissables. Cela se manifeste par le recours massif à des interjections et des onomatopées, par l'invention de néologismes et de mots-valises, par la pratique aussi des calembours et des jeux de mots, et enfin par la création d'un langage qui, par moments, s'apparente à « l'exploréen » de Gauvreau, dont voici à titre illustratif un exemple parmi bien d'autres :

tout le trésor de ma langue franche, seizième siècle, vingtième siècle et dernier cercle, dilapidé, désujettisé, déverbuturé, décomplémentérisé, en sa phrase terminale, rien que de l'adverbial et prépositionational avenir : ptêteben, sitanpossible, coudonchouse, sans maintenantniaprès, sûrsur, commerien, déjàdetrop,

invivammentable, enamourablement, plaintiffement, frixes et suffriles, adamnant, èvadamnante, han han, hantant, retardissablement, hen hen, hennui, en hen, hennuitablement, hon hon, hontemangeablement, hum hum, hundifféremment, si laissezulée, seularideté du rien, mortiféramment, mord, mors, mordemonne, mort, mort, mordemoune (AMG, 285-286).

Dans ce passage, le signifiant se déploie en toute liberté, si l'on peut dire, indépendamment de la signification qui semble suspendue, entre parenthèses, du moins dans la durée de l'énonciation. C'est la variante la plus radicale de cette expérience de déconstruction du langage commun. Le plus souvent cependant, on rencontre dans l'énoncé un minimum de sens, les mots, déformés, détournés, renvoyant tout de même à l'univers évoqué dans le récit. La narratrice, par exemple, décrit ainsi la naissance dramatique de son cher habaQUq : « la faute en revient au forcepts mal appliqué qui lui a compressé la matière grise, la rendant inserviable, sinon par secousses siesmiques, tsunamis et ouragans de magnitude sept sur l'échelle de saint-guy » (AMG, 52). Le sens subsiste, mais il est largement éclipsé par la formulation pour le moins particulière qui le traduit à travers des torsions langagières qu'on rencontre, d'une autre manière, dans la déformation de certains mots : devenu transformé en « devien du », parvenir en « parviendre », né en « naissu », etc.

Tout le récit, et on pourrait en fournir une démonstration détaillée, repose ainsi sur une exacerbation du son de la langue au détriment du sens, établissant une incontestable primauté du signifiant sur le signifié. L'aventure, c'est d'abord ici l'exploration d'un langage et de ses ressources en toute liberté et indépendance, décrochée

Sur les traces de Joyce

apparemment de tout souci d'effet de réel, pour le pur plaisir de «déparlutitubéguer» (AMG, 203) comme le signale aBsalon dans un raccourci fulgurant. Ce curieux livre se présente donc comme l'envers des entreprises romanesques «à la BeaUCHEmine, à la labERGerie ou à l'enbROUILLEtte [...] que t'as pas besoin d'un dictionnaire pour savoir c'est quoi le sens des mots qu'on trouve dedans» (AMG, 82), qui s'offrent comme des doublures de la réalité. Il fait voir plutôt l'inconsistance et la vacuité de cette dernière à travers la représentation déformée et déconstruite qu'il en propose.

*
* *
*

Cette conception et cette pratique de la langue, logiques et conséquentes dans une optique expérimentale, sont-elles par ailleurs les instruments les plus appropriés pour produire un récit épique, dans lequel une communauté de lecteurs et, plus largement, un peuple sont appelés à se reconnaître? Cela suppose qu'un tel récit soit, sinon transparent, à tout le moins lisible et intelligible. *La grande tribu* représente la réponse de Beaulieu à cette question et à ce défi; elle s'inscrit par son caractère expérimental dans le sillage des romans qui la précèdent immédiatement et, par son ambition historique et archéologique, dans la suite du projet esquissé il y a longtemps par cet écrivain de remonter aux toutes premières origines d'un monde qui se prolonge tant bien que mal jusqu'à aujourd'hui.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2005), *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, 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 (2006), *aBsalon-mOn-gArçon*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BROCH, Hermann (1966), *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard. (Coll. «Tel».)
- DEBORD, Guy (1971), *La société du spectacle*, Paris, Champ libre.
- DION, Robert (2007), «VLB, la langue de Joyce», *L'Action nationale*, vol. XCVII, n^{os} 5-6, p. 76-85.
- HAMELIN, Louis (2007), «Un gombo de roche gonzo», *L'Action nationale*, vol. XCVII, n^{os} 5-6, p. 38-55.
- LEWIS, Manon (1994), «À la conquête de l'Héritage. Lecture reliologique du télé-roman de Victor-Lévy Beaulieu», thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.
- PELLETIER, Jacques (2010), «*La grande tribu* de VLB : une épopée négative?», dans *Croisements littéraires et politiques, Écriture et émancipation*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Interventions»).
- ROY, Bruno (2007), «Des mots pour venir au monde», *L'Action nationale*, vol. XCVII, n^{os} 5-6, p. 56-75.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

GUILLAUME BELLON, docteur de l'Université Stendhal-Grenoble III, enseigne la littérature française à l'Université des Langues étrangères de Tokyo. Ses recherches portent sur le « moment théorique » de la pensée française, autour des figures de Barthes, Deleuze, Derrida et Foucault. *L'inquiétude du discours, Barthes et Foucault au Collège de France*, version entièrement remaniée de sa thèse, paraîtra aux ELLUG (Grenoble) à l'automne 2011.

TANYA DÉRY-OBIN détient une maîtrise en littérature francophone de l'Université Concordia. Son mémoire de maîtrise, intitulé « Adhésions et résistances à la nation : Une analyse discursive du *Sang des promesses* de Wajdi Mouawad », s'intéresse aux inscriptions discursives des relations transnationales dans les pièces de théâtre du dramaturge Wajdi Mouawad. Elle entreprendra à l'automne 2011 des études doctorales en études françaises à l'University of Virginia où ses recherches porteront sur le discours du théâtre québécois et caribéen.

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 et de consécration, comme en témoigne sa thèse en cours : « Quand *Refus global* devient "Refus global" : histoire d'une réception partielle ». Son mémoire de maîtrise, complété en 2008, interrogeait les représentations de l'alcoolisme chez Victor-Lévy Beaulieu en les confrontant notamment au discours social de l'époque. Elle s'implique aujourd'hui activement dans les activités de la Société d'études beaulieuusiennes, en plus d'enseigner la littérature au niveau collégial.

Professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université Queen's, STÉPHANE INKEL est membre du groupe Prospero sur le fait littéraire et le politique du présent et mène présentement un projet de recherche sur les notions d'historicité et de messianisme dans la littérature québécoise. Il est aussi l'auteur d'un livre, *Le paradoxe de l'écrivain. Entretien avec Hervé Bouchard*, publié aux éditions La Peuplade (2008).

MICHEL NAREAU est professeur adjoint au Département d'études françaises du Collège militaire royal du Canada à Kingston, où il enseigne la littérature québécoise. Il travaille sur les questions de l'américanité, des études comparatistes interaméricaines, de la représentation du sport dans la littérature et des transferts culturels. Sa thèse, sur les fictions du baseball, paraîtra en 2011 au Quartanier. Il a fait paraître des articles sur la littérature québécoise au Canada, aux États-Unis, en Australie, au Brésil et en Allemagne. Il est aussi critique littéraire depuis 2006 pour *Nuit blanche*.

Notices biobibliographiques

JACQUES PELLETIER est professeur associé au département d'études littéraires de l'UQAM. Il a publié plusieurs ouvrages sur la littérature québécoise (*Le poids de l'histoire, Le roman national, L'écriture mythologique*), la littérature internationale (sur Hermann Broch, Lawrence Durrell, Émile Zola) ainsi que des essais critiques, parfois polémiques, sur des enjeux culturels et idéologiques (*Les habits neufs de la droite culturelle, Au-delà du ressentiment, Écrits à contre-courant*). Il fait partie des comités de rédaction des revues de gauche *À Bâbord!* et *Nouveaux cahiers du socialisme*. Il dirige les collections « Essais critiques » et « Interventions » chez Nota bene. Il anime, avec d'autres, la Société d'études beaulieuusiennes consacrée à l'étude de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu.

APPEL À CONTRIBUTION

Victor-Lévy Beaulieu en comparaison

Dossier des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*

La réception critique de l'œuvre Victor-Lévy Beaulieu a jusqu'à maintenant mis en valeur sa contribution à la construction d'un imaginaire national tout en faisant état des paradoxes qui la sous-tendent, puisque celle-ci s'articule en fonction d'un double mouvement d'affirmation identitaire? par un ancrage thématique local? et de perméabilité à l'altérité dont témoigne une importante intertextualité. En effet, les méandres de l'écriture de Beaulieu conduisent bien souvent le lecteur hors de l'espace national qu'elle est censée circonscrire, mobilisée par un constant dialogue avec des figures d'écrivains tels Hugo, Voltaire, Melville, Kerouac, Tolstoï, Joyce, Foucault, Cervantès, Lowry, Roussel et Artaud. De ces différentes voix de la littérature, 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. L'univers de Beaulieu est par conséquent déployé à travers la lecture, dans un rapport à la différence que celle-ci met en scène, pour s'inscrire, du même coup, au sein de la diversité du monde dont il procède.

Partant de cette *praxis* de l'altérité dans l'espace littéraire, les collaborateurs de ce numéro des *Cahiers de Victor-Lévy Beaulieu* sont invités à explorer les avenues interprétatives qui leur permettent de relire l'œuvre de l'écrivain québécois dans une perspective comparative qui, par-delà les marques de l'intertextualité, procède de la mise en relation d'un auteur à l'autre, d'une littérature à l'autre. Notre ambition est de décentrer l'interprétation du corpus romanesque de Beaulieu par la création d'un horizon continental susceptible d'apporter de nouveaux éclairages sur ses singularités. Face au défi de l'incomparable, quelles significations s'offrent-elles à lire dans cette perspective qui a d'abord comme objectif de « construire des comparables » (Détienne) par des rapprochements inédits entre des champs d'études distincts?

Dans la trame des parallèles, des analogies et des différences que génère l'approche comparative, il s'agira, en fait, de s'intéresser aux résonnances entre les tensions conflictuelles? inhérentes à l'œuvre de Beaulieu? et celles qui sont également présentes dans d'autres œuvres, caribéennes, chicanas, brésiliennes, canadiennes francophones, canadiennes anglaises, états-uniennes et hispano-américaines (sans toutefois exclure celles du domaine québécois). Tout en laissant aux collaborateurs la liberté d'insister sur les aspects de leur choix, nous les incitons, cependant, à articuler leur propos en fonction d'une problématique identitaire qui relève, dans une perspective générale, de la dynamique de formation des littératures qui ont contribué à la recherche d'une expression proprement américaine. Entre soi-même et l'autre, tradition et modernité, oralité et écriture, ruralité et urbanité, revendication locale et aspiration à l'universel, raison et nature, réel et fiction, comment l'art romanesque contribue-t-il à la production du sens lié à toute affirmation d'une appartenance? Sur le plan symbolique, comment se manifestent les rapports à l'origine, au passé familial et aux mémoires historique et collective? Quel est le rôle de la fiction dans la construction identitaire? Comment sont réinvesties des composantes locales à travers une hybridation culturelle tant sur le plan langagier que sur celui de la forme, des contenus et des discours du roman? C'est en fonction de ces questionnements, dont la liste reste ouverte, que les lectures comparatives de Beaulieu pourront plus précisément orienter leur apport à ce numéro tout en présentant un potentiel de convergences riche en découvertes.

Prière de faire parvenir, avant le 1^{er} août 2011, vos articles (20 à 30 pages à double interligne), ainsi qu'une brève notice biobibliographique (150 mots maximum), à Emmanuelle Tremblay (Université de Moncton) à l'adresse électronique suivante emmanuelle.tremblay@umcs.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
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

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

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN AVRIL 2011
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



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

Dépôt légal, 2^e trimestre 2011
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Présentation des Cahiers Victor-Lévy Beaulieu
Michel Nareau

Victor-Lévy Beaulieu : actuel ?
Sophie Dubois et Michel Nareau

Du fantasme au roman. La grande tribu.
C'est la faute à Papineau
Stéphane Inkel

*Faire vivre le pays à travers les mots :
une incursion dans La grande tribu*
Tanya Déry-Obin

*La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau
ou comme un original dans un jeu de quilles*
Sophie Dubois

*Se dépandre de soi-même, ou la lecture
comme « conversation » dans le « jardin » de l'œuvre*
Guillaume Bellon

*Espaces médiatique, mémoriel et sportif
dans Je m'ennuie de Michèle Viroly*
Michel Nareau

Sur les traces de Joyce : le roman comme expérience langagière.
Dans les environs de La grande tribu
Jacques Pelletier