

L'Action
NATIONALE

volume XCVII numéros 5 et 6
MAI/JUIN 2007
envoi de publication
PAP N° 09113
N° de la convention 0040012293

L'ACTION NATIONALE volume XCVII numéros 5 et 6

mai/juin 2007

L'Action
NATIONALE



Volume XCVII numéros 5 et 6
MAI/JUIN 2007

VLB / JOYCE
LECTURES CROISÉES



Élodie Bernier
VERT
acrylique sur toile
183 X 91,5 cm
2002

site: elodie-bernier.net
courriel: elo_luke@yahoo.fr



Location d'outils
SIMPLEX

28 succursales • 50 000 outils
Québécoise depuis 1907

1.800.361.1486

www.simplex.ca

L'Action NATIONALE

82, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) H2X 1X3
Téléphone: 514-845-8533
Numéro sans frais: 1-866-845-8533
revue@action-nationale.qc.ca
www.action-nationale.qc.ca

Directeur: Robert Laplante

Directeur adjoint: Sylvain Deschênes

Comité de rédaction: Sylvain Deschênes; Lucia Ferretti, *professeure d'histoire (UQTR)*; Richard Gervais, *philosophe*; Lise Lebrun, *animatrice communautaire*; Sylvie Ménard, *Centre d'histoire des régulations sociales (UQAM)*; Pierre Noreau, *Centre de recherche en Droit public (Université de Montréal)*; Michel Rioux; Pierre Serré, *chercheur*. **Comité de lecture:** Claude Bariteau, *anthropologue (Université Laval)*; Jean-Jacques Chagnon; Lucia-Ferretti; Alain-Laramée, *professeur, (TÉLUQ)*; Chrystiane Pelchat, *enseignante*; Marc-Urbain Proulx, *économiste, UQÀC*; Pierre-Paul Proulx, *économiste, Université de Montréal*; Paul-Émile Roy, *écrivain*. **Membres du jury du prix André-Laurendeau:** Jean-Louis Bourque; Lucia Ferretti (UQTR), Paul Sabourin (Université de Montréal); **Membres du jury du prix Richard-Arès:** Robert Comeau (Chaire Hector-Fabre UQAM); Simon Langlois (Université Laval); Michel Seymour (Université de Montréal). **Comptes rendus:** Paul-Émile Roy; Mathieu Bock-Côté.



VERT d'Élodie Bernier

« Dans mon travail, je veux élever le mouvement au rang de sujet.

Je surmonte ses tumultes en rétablissant l'équilibre, geste après geste.

Je m'adresse à la surface, de papier ou de toile, que j'habite tel un lieu de signes et de couleurs. L'enchevêtrement de ces signes indique leurs multiples trajectoires et leur superposition bâtit la profondeur du tableau. En scrutant ses couleurs, on y découvre successivement les ombres, les lumières et les mouvements. On pose un regard sur les traces d'un combat, d'une chorégraphie de la peintre avec son matériau, la force vitale du geste premier. »

Élodie Bernier vit et travaille à Montréal.

ÉDITORIAL

Robert Laplante

INCARNER L'INTÉRÊT NATIONAL

Depuis plus de quinze ans prisonnier de la rhétorique incantatoire, le Parti québécois saura-t-il retrouver le sens de l'action historique et la capacité de conduire une politique d'émancipation nationale? Par-delà les péripéties rocambolesques et le couronnement de madame Marois, la question demeure entière. Ce parti s'est enfermé dans les «temples de paroles» (Félix Leclerc) en même temps qu'il perdait l'initiative historique. Ployant sous les assauts d'un État *canadian* déterminé à tout mettre en œuvre pour casser le Québec une fois pour toute, le PQ a été incapable de rallier ses militants et la population à une définition claire de la situation et, en conséquence, il s'est épuisé à tourner en rond dans une gestion impossible d'un Québec qu'Ottawa a tout fait pour déstabiliser.

Contrairement à ce qui se répète à l'envi, son programme de 2005 n'a pas tant constitué une radicalisation qu'un paroxysme. Toutes les contradictions de ce parti s'y sont nouées. L'idée du référendum consultatif «à tenir le plus tôt possible dans le mandat» a constitué la pierre d'angle d'un édifice qui s'est effondré comme un château de cartes dès lors qu'il était devenu évident que le projet de pays virtuel n'ouvrait aucune voie électorale. Les Québécois ne veulent pas rêver, ils veulent vivre dans le réel, un réel qui pourrait être un pays si l'on prenait vraiment les moyens de le bâtir.

En abandonnant l'échéancier référendaire Pauline Marois n'a fait que consentir à l'évidence. La promesse d'un référendum ne mobilise personne. Pis, elle répugne. C'est une voie sans issue, au surplus minée par le dispositif juridique d'Ottawa et politiquement stérile. La vraie question, pourtant, n'est pas celle de l'échéancier, c'est plutôt celle de l'amalgame, voire de l'équation que trop de gens au PQ continuent à faire entre référendum consultatif et accession à l'indépendance. À ce jour, madame Marois n'a rien dit pour éclairer les lanternes sur les voies de sortie du Canada, laissant au contraire plutôt entendre qu'elle s'en tient à cette évidence inquestionnée. En ce sens, elle n'a pas encore quitté le référendisme. Son enthousiasme et sa détermination vont assez rapidement se heurter au noeud de contradictions dans lequel cela étreint son parti.

Renoncer à l'échéancier référendaire n'en posera que plus durement encore la nécessité de clarifier le sens du mandat électoral que le PQ sollicitera. Un mandat de bon gouvernement? Elle s'en défend déjà – et l'on veut bien la croire. Mais que sera-t-il alors? Un mandat de réforme de la province conduit en même temps qu'un vaste exercice pédagogique? Le PQ cherchera-t-il à se faire élire pour occuper une meilleure place (!?) pour parler de souveraineté? Cela ne le condamnera-t-il pas à de nouveaux exercices de style pour mieux habiller l'attentisme qui lui a fait perdre sa crédibilité et les dernières élections? La perspective de se faire élire pour recommencer à parler du pays à rêver, du pays virtuel à peaufiner dans une élégante « conversation avec le peuple » pour reprendre la suave expression du député Camil Bouchard, ne conduira pas bien loin. Le Québec connaît des difficultés structurelles qui méritent des solutions nationales, pas des bricolages provinciaux.

Le PQ ne mobilisera pas avec une nouvelle approche pour parler du pays. C'est seulement avec une politique nationale

qu'il pourra le faire. L'indépendance est viable, cela est établi depuis la commission Bélanger-Campeau. C'est la province qui ne l'est plus dans ses mandats actuels, condamnée qu'elle se trouve à ratatiner pour être gérable. Les urgences s'accumulent que les discours libéraux et adéquistes masquent et banalisent avec un consentement à l'impuissance et fatalisme démissionnaire. Crise dans la forêt, crise dans l'agriculture, dangereuse érosion du secteur manufacturier, dépeuplement des régions, impasse des finances publiques, la liste pourrait s'allonger des conflagrations qui vont faire du bruit et couvrir les belles envolées sur le pays à rêver. Et laisser le champ libre à Ottawa pour définir les priorités, fixer les marges de manœuvre et fournir les paramètres de ce qu'il trouvera acceptable pour la province succursalisée, incapable d'une réponse cohérente...

Pour reprendre l'initiative historique et proposer l'indépendance comme solution incontournable, il faudra cesser de toujours différer le moment de passer aux actes. Il lui faudra solliciter un mandat qui sera inaugural, qui laissera voir clairement la destination. Il faudra construire une politique capable, dès la prise du pouvoir, de mettre en branle un processus de transformation du réel. Il faut des mesures concrètes, des moyens à mettre en œuvre qui supposeront d'avoir l'indépendance comme perspective opérationnelle. Il faudra des propositions qui sauront ruser et refuser les contraintes provinciales au profit d'une mise en œuvre qui traduira concrètement ce que signifie faire la politique dont le Québec a besoin et non pas faire celle que les moyens canadien lui imposent. Il faudra donc une politique définie sur la mobilisation des moyens requis pour des solutions adéquates et non pas sur l'acceptation fataliste du partage des compétences. Ce n'est pas d'un projet de pays onirique dont nous avons besoin, c'est d'un programme de gouvernement qui conduira à l'indépendance par des gestes

qui coaliseront les intérêts autour de mesures nationales. Des politiques dont les effets et les résultats conduiront, le moment venu et selon les voies démocratiques qui s'imposeront alors comme les plus efficaces, à une ratification par le peuple de ce que le Québec sera en train d'advenir. Pour l'instant, ce qu'on entend du PQ laisse à penser qu'on est loin du compte.

Il est clair et évident que l'indépendance ne se fera qu'avec l'appui de la majorité. Mais cet appui il faut le construire dans l'action pas dans la parlotte. Le construire, pas l'appeler. Le PQ devra rompre avec ce pédagogisme de pacotille qui réduit le combat politique à une dynamique de mûrissement des mentalités. Le peuple du Québec n'est pas un peuple enfant qui attend les lumières d'un parti qui le fera grandir. C'est un peuple dominé qui cherche à se donner les moyens de son émancipation par une appropriation réelle des instruments de sa gouverne, qui s'éprouvera dans l'expérience tangible de politiques qui matérialiseront son intérêt national.

Madame Marois s'est engagée à écouter la population du Québec. Peut-être entendra-t-elle ces voix qui disent que le pays ne se construira pas dans la continuité d'un ordre des choses qui réduit notre gouvernement aux tâches d'intendance. Il faut souhaiter que le PQ tire les conclusions de ses propres études – en particulier celle que François Legault a mené sur les finances québécoises. Créer de la richesse, revoir les missions de l'État, moderniser la social-démocratie, tout cela peut se faire dans une perspective provinciale ou dans une perspective nationale. C'est le cadre stratégique qui fera la différence. Et il reste à faire. Le danger des couronnements demeure, quoi qu'on en dise, celui du confort dans les vieux schémas de pensée. Le renouvellement du discours n'est pas le renouvellement de la politique – tôt ou

tard les citoyens finissent par s'en rendre compte. Le PQ a du pain sur la planche.

Il lui faudra plus que des bons mots pour se raccorder avec le réel. Il ne suffira pas de belles formules sur le retour au projet identitaire pour transformer le gâchis qu'est devenu le Montréal bilinguisé. Il ne suffira pas d'en appeler aux beautés de la langue française et à la fidélité à l'héritage pour contrer la folklorisation de la culture québécoise. La dénonciation des inepties ne suffira pas à faire tenir l'intégration culturelle dans un salmigondis sur les accommodements raisonnables. Il faudra agir et pas seulement discourir. Il faudra revoir les configurations législatives et institutionnelles qui permettent encore que la majorité des transferts linguistiques se fassent au profit de l'anglais. Il faudra revoir le partage des ressources qui consacre les privilèges anglophones sous prétexte de respect des institutions de la minorité. Il n'y aura pas de retour aux dimensions identitaires du projet péquiste sans révision en profondeur de la loi 101, sans imposition de l'obligation de fréquenter le cégep français. Le PQ ne reprendra pas l'initiative historique en cautionnant une embarquée d'au moins deux milliards de dollars pour céder à la bêtise de créer deux centres hospitaliers universitaires, une démission qui va consacrer le saccage linguistique de la métropole en plus de marginaliser la médecine francophone. Il n'y aura pas de recentrage identitaire sans réforme des institutions de la société anglicisante.

Et l'on pourrait refaire le même parcours avec les thèmes de la social-démocratie. Il suffira d'écouter les Gaspésiens parler des ressources éoliennes pour bien cadrer le débat sur le rôle de l'État dans la création, l'appropriation et la distribution de la richesse. Ouvrir le marché de la maladie pour ne pas faire implorer les finances de la province n'a rien à voir avec la création d'un espace d'initiative pour réformer

le système. Si tel était le cas, il suffirait de placer une condition simple : des initiatives, certes, mais sans but lucratif, on verrait ce qu'il adviendrait de l'amour de la médecine et de l'intérêt de la nation. Tenter de combattre la détérioration du système d'éducation en réduisant l'accessibilité en attendant qu'Ottawa fixe ses conditions, parler de développement culturel quand il contrôle la plus grande part des budgets, tout cela ne sent-il pas toujours la politique des lamentations et la philosophie du quémandage ?

Les faits sont têtus. La marge entre le sursis et le ressaisissement est peut-être beaucoup plus mince qu'il n'y paraît. L'épreuve du réel nous dira bien assez vite si le PQ se survivra à lui-même au détriment des intérêts nationaux du Québec ou s'il saura se faire l'artisan d'un immense effort de redressement de la nation. Il ne sera pas facile de sortir du cauchemar étapistes. Il ne suffira pas d'évoquer le pays. Il faudra incarner l'intérêt national. □

A blurred, grayscale image of a crowd of people walking, overlaid with a large, semi-transparent white circle. The background is a light, hazy scene with soft, curved lines suggesting a modern architectural or urban environment.

**Une épargne entreprenante
Une finance socialement responsable**

FONDATION
CSN POUR LA COOPÉRATION
ET L'EMPLOI

www.fondation.com • www.REERvert.com

DOSSIER

VLB / JOYCE LITTÉRATURE, MYTHOLOGIE, HISTOIRE

PRÉSENTATION

- VLB et Joyce : rencontre sur les
sommets de la littérature
- *Jacques Pelletier* 10

INÉDIT

- C'est la faute à Papineau
- *Victor-Lévy Beaulieu* 29

ÉCRIRE I :

LES MOTS, LA LANGUE

- Un gombo de roche gonzo
- *Louis Hamelin* 38

- Des mots pour venir au monde
- *Bruno Roy* 56

- VLB, la langue de Joyce
- *Robert Dion* 76

ÉCRIRE II :

L'HISTOIRE, LA NATION

- Politique du roman et roman du
politique
- *Mathieu Blais* 86

- Les grandes tribus
- *Jean-François Chassay* 97

- Visages de La grande tribu
- *Stéphane Inkel* 109

ÉCRIRE III :

LE MOI, LE CORPS, LE DÉSIR

- Abel Beauchemin : biographe,
pédagogue, profanateur et cannibale
- *Anne Elaine Cliche* 124

- La tendresse, l'héroïne masquée de
l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu
- *Andrée Ferretti* 146

LIRE : JAMES JOYCE

- VLB et AB chez James Joyce, à
la suite des visites chez Kérouac,
Thériault et Melville
- *Renald Bérubé* 163

- Autobiographie d'une lecture
- *Olivier Renault* 186

- Le jeu indéfini des miroirs
- *Johanne Pelland* 200

PENSER : L'IDENTITÉ, L'ALTÉRITÉ

- Identité et reconnaissance de l'altérité
- *Charles-Philippe Casgrain* 206

- Le souffle philosophique
- *Pierre Laurendeau* 228

Jacques Pelletier*

PRÉSENTATION

**VLB ET JOYCE: RENCONTRE
SUR LES SOMMETS DE LA
LITTÉRATURE**

La publication du livre colossal que Victor-Lévy Beaulieu a consacré à Joyce représente rien de moins qu'un événement dont le titre même signale la pleine mesure. L'objet central de cet « essai hilare » et singulier dans sa désignation même est bien sûr Joyce, écrivain fétiche de VLB et incarnation exemplaire et hyperbolique de la littérature contemporaine. Mais ce Joyce est d'abord considéré et analysé dans son rapport à l'Irlande, cette amère-patrie dévoreuse, comme une truie monstrueuse, de ses propres enfants. Et le Québec est assimilé à cette société aliénée et mortifère par l'auteur de *La grande tribu* (toujours en devenir) qui se perçoit lui-même comme un double de l'écrivain irlandais, le « Joyce de Joyce », sa réincarnation magnifiée sur les rives du Saint-Laurent et son véritable héritier.

Il s'agit donc de Joyce mais de bien plus que de Joyce dans cette entreprise qui se présente comme une assomption et un dépassement, marquant un nouveau sommet dans l'œuvre de VLB. Ce dernier renoue ainsi avec la réussite inégalée qu'avait représentée il y a trente ans la « lecture-fiction » consacrée à Melville, allant encore plus loin dans l'explo-

* Jacques Pelletier, Département d'Études littéraires de l'UQAM; dernier titre paru: *Question nationale et lutte sociale: la nouvelle fracture*, Éditions Nota Bene, 2007.

ration d'un monde, celui de l'écrivain irlandais reconnu et décrit comme un miroir à peine déformé de l'univers propre de Beaulieu.

Cet « essai hilare », qui est aussi sinon d'abord un roman, se propose donc comme une somme, le précipité synthétique des tendances à la fois multiples et profondément unifiées depuis les toutes premières origines d'un projet globalisant et totalisant. Ce dossier explore quelques dimensions et facettes significatives de cet univers, invitant du coup à une relecture d'ensemble de cette œuvre et à un réexamen des enjeux littéraires, culturels et politiques qu'elle implique à un moment où il semble bien que nous entrons dans une nouvelle période de notre aventure collective.



La fascination de VLB pour Joyce n'est pas nouvelle. Elle remonte aux tout débuts de sa venue à l'écriture, au moment où il cherche en tâtonnant sa voie comme jeune romancier. On en retrouve des traces diffuses dans le « journal d'écriture » qu'il rédige à la fin de l'adolescence (repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme*), dans un clin d'œil de son tout premier roman publié, *Mémoires d'outre-tonneau*, à un énigmatique et évanescent Jacques Lajoie, évident pseudonyme de l'écrivain, dans le projet également tôt évoqué d'écrire ce qui est alors appelé le « livre de Joyce ».

On rencontre ensuite des échos de son intérêt pour la conception joycienne de l'épiphanie, cette méthode de création qui consiste dans la mise en scène d'une révélation, d'une illumination décisive qui éclaire l'ensemble d'un destin à partir d'un épisode significatif qui en est une condensation symbolique. C'est ce principe de contraction du temps qui préside à la rédaction de plusieurs des nouvelles réunies

dans *Gens de Dublin* et qui s'exprime dans *Ulysse* à travers des notations aussi impressionnistes que justes de moments de grâce qui assurent à certains instants une profondeur d'éternité. VLB fera lui-même un usage abondant de cette technique dans ses premiers romans, miroirs grossissants d'un épisode de crise énoncé par un héros-narrateur en faisant le récit sous la forme d'un monologue intérieur porté par l'inconscient, suivant la manière là encore proposée par Joyce, notamment dans le célèbre soliloque de Molly Bloom sur lequel se termine *Ulysse*. C'est ce mode d'exposition épiphanique qui sert de support à l'orchestration temporelle de ces récits, qui favorise la circulation du présent de l'action au passé des premières expériences fondatrices dans un mouvement s'apparentant à celui de la spirale, dans ses incessantes avancées et reprises en boucles circulaires qui enferment cette œuvre dans une sorte de temps immobile, lui-même à l'image d'un univers largement a-historique.

On trouve également des traces de cette passion et de l'influence décisive de Joyce dans les textes de réflexion de Beaulieu, notamment sur les rapports du mythe et de l'épopée abordés dans l'essai-lamentation, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, publié en 1976. L'écrivain y affirme que le mythe et l'épopée supposent l'existence d'un événement fondateur lui-même porté par un héros qui représente et symbolise les aspirations de la collectivité. C'est ce qui aurait permis les chants homériques, *L'Énéide*, *La Chanson de Roland* et tous les grands récits empruntant la forme épique. Les épopées négatives, qui se transforment bientôt en romans, surgissent lorsque les événements fondateurs et les héros qui les incarnent disparaissent, comme c'est le cas pour le *Don Quichotte* de Cervantes ou l'*Ulysse* de Joyce construits délibérément sur des anti-héros, eux-mêmes reflets de mondes disloqués. Au Québec, il n'est pas sûr qu'une épopée, fut-ce sur le mode

négatif, soit possible, faute à la fois d'un événement fondateur et d'un héros à la hauteur. C'est ce qui expliquerait largement la faillite, du moins sur ce plan, du *Ciel de Québec* de Ferron et, dans cette logique, le report indéfini de *La grande tribu* dont le fondement mythique et magique demeure à venir, relevant d'un futur improbable: une revanche, réelle ou à tout le moins symbolique, sur la défaite de 1837-1838. J'y reviendrai.

Joyce incarne enfin pour Beaulieu le mythe de l'écrivain sublime, pratiquant une littérature de l'absolu poussée à son extrême limite. Il fait ainsi l'objet d'un culte dévot de la part de Steven Beauchemin, frère d'Abel, rival sur le plan de l'écriture et poète de l'ineffable qui consacre sa vie à la traduction de *Finnegans Wake*, cloîtré dans une chambre de bonne à Paris. Il représente aussi l'idéal de l'écrivain national tel qu'aspire à l'être Abel, *alter ego* de VLB, y compris dans sa condition d'apatride, animé par un rapport passionnel d'amour/haine pour son pays qui s'apparente à celui éprouvé par Beaulieu, dont l'appartenance viscérale à sa société n'exclut pas un profond sentiment « d'exil intérieur » et d'étrangeté.



Le livre sur Joyce représente ainsi l'aboutissement d'un travail élaboré et formulé il y a plus de trente ans, abandonné et remis en chantier à plusieurs reprises depuis lors. Il témoigne d'une hantise obsessionnelle, d'une véritable manie, récurrente, qui traverse l'œuvre d'un bout à l'autre: parvenir à tout dire de soi et du monde, à travers la reconstitution du monde de l'Autre, ici de celui de Joyce, dans leurs complexités et leurs contradictions dans une forme qui soit elle-même globale, sans faux partage entre la réalité et l'imaginaire.

Cette ambition prend la forme de ce que VLB appelait, à propos de *Monsieur Melville*, une lecture/fiction. C'est cela qui explique le caractère en partie disparate, éclaté, fragmentaire du livre qui se présente comme une biographie de Joyce, en partie imaginaire, comme un essai critique sur son œuvre, comme un récit historique sur l'Irlande et le Québec, comme un autoportrait d'artiste en jeune homme dans lequel l'écrivain retrace la généalogie de son entreprise et comme un roman, enfin, centré sur un nouvel épisode de *La grande tribu*. Sa profonde unité tient par ailleurs à la vision synthétique et totalisante du monde qu'entretient cet écrivain à l'instar d'un Sartre et qui imprègne en sous-main sa propre démarche dans sa dimension critique.

On trouvera donc, bien entendu, un essai sur Joyce dans son livre, une lecture de l'œuvre de l'écrivain irlandais, qui en constitue le niveau le plus apparent sans être pourtant le plus essentiel car il apparaît subordonné au projet créateur de VLB qui domine incontestablement l'ouvrage et le détermine d'un bout à l'autre. Joyce, on l'aura sans doute remarqué, n'apparaît vraiment de manière consistante qu'à partir du quatrième chapitre alors que les coordonnées principales de l'univers évoqué par Beaulieu sont déjà bien en place, fixant la toile d'horizon sur laquelle se profilera la silhouette de l'Irlandais « au mackintosh trop grand pour lui ». Cette approche critique, semblable en cela aux études antérieures produites par le romancier, s'avère pour une part biographique, pour une autre part descriptive et interprétative.

Dans son versant biographique, l'essai s'attarde à l'enfance et à l'adolescence largement aliénées de Joyce, à son appartenance à une famille irlandaise typique de la classe moyenne, profondément névrosée du côté de la mère soumise et réservée et alcoolique et extravagante du côté du père, artiste rentré et raté. Cette expérience amère se révélera pour Joyce un

héritage accablant et crucifiant dont il ne parviendra jamais à se débarrasser totalement, qu'il reprendra même à sa manière tant dans ses comportements souvent fantasques que dans ses rapports troubles relevant de la dépendance affective avec sa femme Nora, elle-même apparemment profondément hystérique, et avec ses propres enfants voués à la solitude et au malheur par son monstrueux égoïsme et son affligeante irresponsabilité.

Dans son versant descriptif, l'essai propose une étude convaincante de l'œuvre, des écrits de jeunesse, rapidement évoqués, à *Finnegans Wake*, longuement analysé, en passant par *Ulysse* dont Beaulieu fait une présentation de grande vertu pédagogique, montrant comment le roman se déploie à même la reprise contemporaine, décalée et transposée, des grandes lignes actantielles et de la structure de l'*Odysée* d'Homère, aidant ainsi le lecteur non averti à se retrouver dans le labyrinthe souvent déroutant que constitue cette œuvre pour le moins énigmatique par moments lors d'une première lecture. Cette démonstration est menée de manière particulièrement efficace et convaincante, je dois dire, si bien qu'elle a incité l'auteur de ces lignes à reprendre la lecture de cet énorme et fuyant roman, aussi souvent abandonnée que relancée, et à la rendre enfin à terme dans le sillage de l'éblouissement procuré par la lecture du *Joyce* de Beaulieu!

Dans le travail critique comme dans la pratique fictionnelle, tout chez VLB part de soi et revient à soi par un détour dans le monde ou dans les livres. Le rapport à Joyce, du coup, se pose essentiellement sur le mode de l'identification et de la projection sur un Autre perçu d'abord comme un double de soi. Son œuvre, vénérée avec piété et célébrée avec ostentation, est ainsi rapatriée et incorporée dans celle de l'écrivain québécois, comme un moment, fut-il privilégié,

dans un parcours qui tout à la fois l'englobe et la déborde. Davantage encore que dans les études antérieures de l'essayiste, l'œuvre de Joyce est introjectée en soi, littéralement mangée sur un mode cannibalique, la « tringle érectée » de l'écrivain irlandais étant désormais portée sous la ceinture du romancier comme un fétiche lui permettant d'« écrire le livre de la plus haute autorité ». Celui-ci, s'il doit enfin trouver son accomplissement, sera nourri conjointement par le cadavre dévoré – avec son consentement – du père au cimetière de Trois-Pistoles et par le meurtre symbolique de Joyce tant comme écrivain que comme père tant il est vrai que l'œuvre ne peut s'édifier que sur la captation de l'héritage de la figure paternelle, entreprise qui suppose sa mise à mort comme Ferron en avait eu le pressentiment dans la relation qui le liait à VLB.

L'échange avec l'*alter ego* irlandais s'avère en effet autant dialectique, et à l'occasion conflictuel, que dialogique et admiratif. Car si VLB est incontestablement fasciné par « L'œuvre de la plus haute autorité » qu'incarne l'entreprise joycienne, il n'éprouve pas d'affection particulière pour son auteur en tant qu'être humain. Il le prend même violemment à partie dans un passage dramatique et émouvant à la fin du livre où il se permet de l'interpeller rudement concernant son comportement à l'endroit de sa fille Lucia, le tenant responsable dans une marge mesure de la folie de celle-ci qu'il n'aurait pas su déceler, aveuglé qu'il était par l'édification exclusive de son œuvre. Le rapport à Joyce prend de la sorte forme, par moments, d'un corps-à-corps violent avec le personnage exécrationnel, il est vrai, que celui-ci pouvait être : dévoré par l'ambition, arriviste, profondément égoïste, objet donc de détestation (humaine) autant que d'admiration (littéraire).



Essai sur Joyce, fondé sur l'empathie et la communion, le livre de Beaulieu s'offre, plus profondément encore, comme un ouvrage joycien dans son inspiration et dans sa nature même. Sur le plan compositionnel, il reprend pour l'essentiel la structure d'*Ulysse* à laquelle il fait subir de légers accommodements pour rendre son récit parfaitement symétrique à celui de l'Irlandais. Il recourt de même, dans le détail des chapitres, aux procédés et techniques utilisés dans ce roman : usage de la rhétorique du petit catéchisme, emprunt du scénario de la veillée au corps et évocation d'une scène de restaurant qui rappellent le parcours de Bloom dans Dublin, utilisation du monologue intérieur etc. La volonté mimétique, l'imitation étant chez VLB un mode d'appropriation d'autrui privilégié, se fait sentir partout. À commencer bien sûr, sur le mode déjà mis au point dans *Monsieur Melville*, par le dédoublement du narrateur dans la personne de Joyce qui en devient une sorte de miroir réfléchissant. Ensuite par la récupération littérale de son texte dans le récit qui nous est donné à lire sous la forme de citations subtilement intégrées par un maniement astucieux du procédé cinématographique du fondu enchaîné, technique déjà utilisée avec efficacité dans certains romans. Enfin par la place qu'occupe dans cette entreprise l'« autobiographie totalisante » chère à Joyce, volonté et projet de tout dire que fait siens Beaulieu et qui animent tant sa production proprement romanesque – ainsi que le signale très explicitement par exemple *La jument de la nuit* – que son œuvre essayistique.

Chaque ouvrage critique représente ainsi une étape dans l'autoportrait qu'esquisse l'auteur depuis plus de trente ans à travers de nombreux fragments qui constituent autant d'instantanés. Cette représentation est parfois prise en charge par l'auteur lui-même (dans le livre sur Hugo, dans le *N'évoque plus...*, dans le *Carnet de l'écrivain Faust*) et relève du pacte de vérité autobiographique. À d'autres moments, elle

est déléguée à Abel Beauchemin, double fictif de l'auteur et appartient ainsi au registre de l'imaginaire.

Les deux régimes (du réel et de la fiction), interchangeables au dire même de VLB, contribuent ainsi à dresser un portrait, effectivement totalisant, de l'écrivain comme être passionné, maniaque et mythomane, complètement voué à sa création et absorbé par elle, s'y livrant et s'y perdant corps et âme. « Seule compte l'idée fixe, signale Abel. L'obsession. La compulsion. La manie. La hantise. » C'est pour en avoir manqué que les faux héros politiques d'Irlande et du Québec, les messies ratés qu'auraient été O'Connell et Parnell, Lévesque et Bouchard, n'auraient pas atteint leur objectif de libération nationale, mollement poursuivi et du coup promis à la défaite. À contrario, emporté compulsivement par son projet littéraire, Abel Beauchemin apparaît en mesure de réussir le sien, d'accomplir enfin cette *grande tribu* qui transformerait l'histoire d'un déclin en triomphe pleinement assumé, dans l'imaginaire mythologique sinon dans le réel lui-même.

Le livre sur Joyce s'inscrit à ce titre comme une nouvelle étape dans un long parcours autobiographique qui s'enracine dans une enfance remémorée ici comme un paradis perdu, comme un espace fusionnel dans lequel le moi et le monde sont pleinement unifiés. Cet univers se fissure lorsque l'enfant entre en contact avec le monde extérieur et en perçoit les contradictions au sein de sa propre famille. Expérience décisive d'une adolescence trouble longuement évoquée et qui se dénoue heureusement par la venue à l'écriture suite au traumatisme paradoxalement fondateur, l'attaque de poliomyélite dont on présente ici une nouvelle version, en lien cette fois avec le personnage de Colette, la sœur complice. L'écriture apparaît donc comme la voie royale d'une possible rédemption, l'instrument privilégié pour retrouver l'état de béatitude

– au sens où l’entendait Kérouac – éprouvé dans l’enfance et retrouvable par le souvenir et l’imagination comme l’a démontré Proust dans *La recherche du temps perdu*.

La création permet d’affronter et de surmonter les difficultés et les défis de l’existence, notamment ceux liés au rapport compliqué du narrateur avec les femmes caractérisé principalement par l’échec et le renvoi à une indépassable solitude que seule l’écriture, par l’appel qu’elle lance à autrui, peut sans doute rompre. Le portrait que dessine Abel comporte donc sa part de confession et d’aveu, révélant ce qui est habituellement refoulé et tu et qui constitue d’une certaine manière le fondement de ses inventions flamboyantes.

Rien de tout cela n’est complètement nouveau, les souvenirs constituant surtout des variations sur des témoignages déjà esquissés dans les essais antérieurs. L’intérêt du *Joyce* est de les faire voir sous un autre éclairage et surtout d’en fournir une première représentation d’ensemble. Il marque par conséquent un tournant majeur dans «l’autobiographie totalisante», partie prenante essentielle du projet globalisant qui inspire et stimule Beaulieu depuis son entrée dans l’écriture.



Essai à plusieurs titres, mobilisant de nombreux registres, autoportrait polymorphe et autobiographie totalisante, le livre sur Joyce s’avère aussi, et sans conteste, un immense roman, s’offrant comme un chapitre inédit de *La vraie saga des Beauchemin*. Inaugurée par le récit des fondations qu’incarnerait *Race de monde!*, publié en 1969, cette entreprise constitue depuis plus de trente ans un véritable chantier, un «*work in progress*» toujours en friche, inachevé et peut-

être inachevable. Amorcée timidement, elle connaît une formulation programmatique en 1984, l'auteur prévoyant consacrer pas moins de douze titres à cette série, *La grande tribu* étant prévue comme le dixième ouvrage de la *Saga*, qui devait se terminer par ce qui était alors appelé *Le clan ultime*, titre qui sera lui-même éclipsé par la suite au profit de la mythique *Grande tribu*.

Or c'est sur une relance de la *Saga des Beauchemin* que s'ouvre le livre sur Joyce, plus précisément sur la mort, l'enterrement du père et la veillée au corps qui l'accompagne. Et c'est sur le congédiement brutal de la mère par un Abel agressif qu'il se termine. Joyce est ainsi encerclé par le filet tentaculaire et dévorateur que forme le roman familial et fortement oedipien des Beauchemin qui traverse et investit massivement l'ensemble du récit, le déportant sur la scène imaginaire qui se structure autour du personnage d'Abel et de ses rapports ombrageux aux figures parentales.

La mort du père fournit au héros-narrateur un prétexte idéal pour rameuter la famille Beauchemin dispersée aux quatre coins de l'Amérique et qui se réunit pour l'occasion. On voit donc réapparaître les principaux personnages de la *Saga* tels qu'en eux-mêmes et que le temps ne semble guère avoir affectés. Jos le poilu, l'aîné, est toujours décrit comme un rival craintif du père, incapable de le tuer symboliquement pour prendre la place qu'il revendique auprès de la mère trop aimée. Steven est toujours habité par la poésie du sublime, investi dans sa relation éthérée avec sa sœur Gabriella, hanté par Joyce et la traduction de *Finnegans Wake* tandis que c'est son frère Abel qui écrit sur l'Irlandais le livre fantasmé. Jean-Maurice, Machine Gun, apparaît toujours comme un délinquant, profiteur sans scrupule d'autrui, oiseau de proie se nourrissant des dépouilles du monde. Les rapports entre les membres de ce trio infernal sont hos-

tiles, marqués par l'agressivité verbale et parfois physique, et querelleurs à l'endroit des autres membres d'une famille en processus de dislocation et d'éclatement avancé. Rien n'a apparemment changé au fil des années et des décennies, comme si cette famille s'était figée pour toujours dans une sorte de temps immobile, à l'image d'un pays lui-même dépourvu d'historicité.

Le roman familial est relancé ici autour des figures centrales du père et de la mère, importantes symboliquement dans *Race de monde!* mais secondarisées sur le plan de l'action et traitées de manière discrète et allusive. Le père impuissant et raté de naguère, manqué et manquant, fait maintenant l'objet d'une représentation positive qui prolonge une transformation amorcée au moment de la rédaction de *Monsieur Melville*, en 1977-1978. Dans ce livre, il devient un adjuvant ponctuel d'Abel promis à un rôle davantage décisif dans *La grande tribu* où il doit servir de principale source d'information et d'inspiration pour ce projet relevant déjà de «la plus haute autorité». Mort et enterré au début du *Joyce*, il est ensuite mangé par le fils dans une scène hallucinée et hallucinante se déroulant au cimetière de Trois-Pistoles, reposoir des ancêtres.

Par cet acte de dévoration, Abel s'empare de l'héritage familial en l'incorporant littéralement, devenant ainsi doté de la puissance nécessaire pour reconstituer la généalogie non seulement de la lignée immédiate mais de celle plus lointaine et archaïque des ancêtres. Entreprise d'ailleurs amorcée par l'évocation des grands-pères représentés dans le récit romanesque qui leur est spécifiquement consacré au début des années 1970 (*Les grands-pères*) et dans les nombreux passages qui les concernent dans l'ensemble de l'œuvre (et plus particulièrement dans *Race de monde!* et *Don Quichotte de la démanche*). Cette entreprise d'exhumation mémorielle

se poursuit dans le livre sur Joyce où ils sont incarnés dans les figures mythiques du forgeron, maître du feu et de la vie, et du fossoyeur, maître de la mort, comme puissances donc de lumière et de ténèbres.

Ce qui est incontestablement nouveau, et qui marque une véritable inflexion dans le roman familial, c'est la présence massive et encombrante de la mère qui connaît ici une étonnante métamorphose. Figure responsable et affectueuse dans *Race de monde!*, elle règne sur la famille par une sorte de tyrannie de la douceur tout en incarnant, sur le plan social et politique, les valeurs de la tradition. Sur le plan symbolique, elle représente tour à tour la Bonne mère qui protège sa nichée et la Mauvaise mère qui abandonne finalement ses rejetons et les renvoie à une crucifiante et indépassable solitude. D'où le rapport ambivalent déjà d'un Abel à son endroit. La mère connaît plus tard une première transformation décisive dans *La jument de la nuit*, roman publié en 1995, devenant la figure parentale qui refuse de «toucher» le fils et, ce faisant, de le faire accéder au monde des caresses et de la tendresse, désormais «fini sur lui» comme l'écrit le narrateur dans la dernière phrase du roman.

C'est cette figure hostile – qui n'a peut-être rien à voir par ailleurs avec la personne «réelle» de la mère du personnage comme Judith, la jeune fille désespérée de *La jument de la nuit*, n'a rien de commun avec la louve lubrique qui lui sert de doublure fantasmatique dans ce récit de transgression de tous les interdits – qui est reprise sous la métaphore récurrente, filée tout au long du livre sur Joyce, de la «mère reptilienne», aussi évoquée à travers la figure concurrente et complémentaire de la «truie monstrueuse» qui mange sa portée. Ainsi perçue, la mère maléfique est associée politiquement aux puissances dominantes tant au Québec qu'en Irlande: l'Angleterre impériale, «Mer-matrie. Marâtre

et castrante», et l'Église catholique, faiseuse d'ignorance, porteuse d'interdits hypocrites, fornicatrice et sodomite, alliée privilégiée dans le récit de la mère indigne que rejette violemment un fils animé par des pulsions matricides dès sa conception dans le ventre de sa génitrice. C'est donc contre elle que s'affirment sa volonté et sa puissance créatrice et c'est contre elle que s'écrit le livre sur Joyce avec la complicité de la sœur Colette qui se retrouve au cœur de ce nouvel épisode de la *Saga*.

À travers ce personnage, VLB reprend un thème familier de son œuvre, celui de l'inceste entre frères et sœurs, et lui fait connaître une nouvelle variation. Colette, naguère amante d'Abel, alors qu'il était jeune éditeur, rejoue un rôle assumé dans les récits antérieurs par Blanche dans *Les voyages* ou Judith dans *Don Quichotte de la démanche*, lui faisant découvrir conjointement l'écriture et le plaisir, l'un entraînant l'autre dans une sorte de grande fête ludique. Elle revient ici, presque quarante plus tard, en complice affective d'Abel, portée par une tendresse enveloppante dont il a besoin pour terminer tranquillement l'essai sur Joyce et écrire ensuite tous les livres encore à venir dans sa quête éperdue d'accomplissement de l'œuvre absolue qui permettrait l'ultime réconciliation avec soi, autrui et le monde.

On peut donc, à bon droit, considérer le *Joyce* comme un développement significatif de *La grande tribu*.

Ce projet obsessionnel remplit une évidente fonction de mythe personnel pour l'écrivain, il aime son entreprise romanesque qui s'en inspire et s'en nourrit depuis les tout débuts. Mais il n'assume pas qu'une fonction de provocation et de stimulation pour l'écriture. Il sert de principe de composition et de régulation pour un pan central de cette œuvre qui réunit les six premiers titres de la série

programmée en 1984, auxquels on doit maintenant ajouter *La jument de la nuit*, publié il y a une dizaine d'années, la trilogie *Bouscotte* et le *Joyce* récent qui s'offre comme l'accomplissement de l'ouvrage initialement prévu sous le titre « *Le livre de Joyce* ».

La grande tribu apparaît de la sorte comme la désignation générique d'un ensemble déjà produit. Elle comprend également, bien sûr, un projet 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 propose 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 ce projet n'a pas trouvé de prolongement concret dans la forme du roman historique. Sans doute parce que Beaulieu a estimé que cette forme ne correspondait pas à sa volonté pas plus que, sur un autre plan, le roman réaliste classique – comme récit biographique et chronique sociale – ne peut, selon lui, rendre compte adéquatement des vérités contradictoires du monde contemporain. Sans doute aussi parce que cette histoire elle-même, éprouvée et subie sur le mode de la défaite et du déclin, ne favorisait guère une représentation épique et héroïque. Perçue comme un long déploiement hystérique, cette histoire ne pouvait être prise en

charge que par une narration semblablement déstructurée, empruntant la voix d'un narrateur schizophrène, muré dans sa psychose, comme en témoignent les versions déposées à la Bibliothèque nationale et les « débris » réunis dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, ces « épiphanies que vit une manière de grand enfant que sa vie terrorise ».

Le passage de l'hystérie à l'histoire n'est ni naturel, ni évident bien sûr. C'est ce qui explique vraisemblablement l'échec provisoire du projet dans la forme canonique du roman historique. C'est par d'autres voies que cette ambition a trouvé jusqu'à maintenant sa réalisation et qu'elle trouvera éventuellement son accomplissement par la grâce du nouveau Dieu-Thoth québécois capable d'opérer une synthèse totalisante des aptitudes pour la manipulation des formes d'un Hubert Aquin, pour l'invention langagière d'un Réjean Ducharme, pour la connaissance du pays d'un Jacques Ferron, pour l'exploration du surréel d'un Claude Gauvreau : un Dieu-Thoth qui pourrait bien être Victor-Lévy Beaulieu lui-même, intégrant ses prédécesseurs et se surpassant dans la production de *La grande tribu* comme expression ultime et définitive d'une longue recherche d'absolu par et dans la littérature.



Post scriptum sur une prise de position politique

Compagnon de route du Parti québécois depuis plus de trente ans, le citoyen Victor-Lévy Beaulieu n'a cessé de pratiquer un *in and out* permanent à l'endroit de ce parti, alternant sans cesse entre querelles et réconciliations aussi spectaculaires les une que les autres, sur un mode s'apparentant parfois au comportement hystérique si souvent reproché par lui-même à la société québécoise.

Le 30 janvier dernier, il dénonçait pour une nième fois le PQ qui aurait atteint, sous la direction d'André Boisclair et de la clique qui l'entoure, une sorte de bas fond dont il lui semblait désormais impossible qu'on puisse jamais s'en réchapper, considérant même la fin appréhendée de ce parti comme un « bon débarras ». Et il terminait sa dénonciation en souhaitant qu'apparaisse un « vrai parti indépendantiste et social-démocrate » qui pourrait avantageusement en « prendre la relève ».

Militant à l'occasion naïf, j'ai cru qu'allait bientôt suivre logiquement une nouvelle déclaration en faveur de Québec solidaire, seul parti que je connaisse correspondant au vœu fortement exprimé par Beaulieu. Or, dans une nouvelle opinion, publiée dans *Le Devoir* du 13 mars, en plein cœur de la campagne électorale, notre homme rapplique en nous expliquant benoîtement qu'il prend position pour l'ADQ malgré sa sympathie pour Québec solidaire et pour les Verts.

Entre ces deux interventions, Beaulieu a connu son chemin de Damas, confondant dans une étonnante hallucination le parti indépendantiste et social-démocrate souhaité avec l'ADQ de Mario Dumont, qui en est très exactement son envers et sa contrefaçon. Méchante méprise ! L'Histoire, on le sait, ne fait pas que se répéter et que bégayer, il lui arrive aussi de tituber et de titubéguer dirait VLB, et pire encore de régresser.

C'est parfaitement le cas avec le parti de Mario Dumont qui nous ramène au créditisme et à l'unionnisme de notre jeunesse, revampés par un politicien arriviste et opportuniste, mixture fringante et moderniste d'un Maurice Duplessis et d'un Robert Bourassa confondus, possédant la roublardise du premier et la rouerie du second. Ce politicien maintenant parvenu se fait le porte-parole de la couche sociale la plus

réactionnaire de la société québécoise, la caste des petits entrepreneurs régionaux sans envergure, préoccupés de leurs seuls intérêts et se souciant comme de leur dernière chemise du bien commun et de l'intérêt collectif, caste souvent dénoncée par Beaulieu lui-même en d'autres temps, d'ailleurs pas si lointains. C'est ce groupe qu'il soutient maintenant en invoquant on ne sait trop quel « sacrifice propriétaire » qu'il faudrait apparemment consentir pour fonder la nation, tout en se réclamant de la filiation de Michel Chartrand : il faut le faire !

On aura compris que, vieux militant socialiste et indépendantiste depuis l'époque de la Révolution tranquille, j'ai été profondément blessé par cette prise de position aussi bizarre qu'incongrue au point d'avoir envisagé, sur le coup, de renoncer au pilotage de ce dossier. J'ai accepté de le rendre à bon port pour respecter l'engagement contracté à l'endroit de ceux et celles qui avaient accepté avec enthousiasme de participer à ce projet et que je remercie, au passage, de leur collaboration empressée. J'ai accepté également de poursuivre parce que cet égarement, que j'espère passer comme une fièvre printanière, n'enlève rien au mérite de cette œuvre qui m'apparaît toujours la plus importante de la littérature québécoise contemporaine, tous genres confondus.

Reste qu'elle est désormais nimbée, à mes yeux, d'une aura qui fait en sorte que je ne pourrai plus la lire tout à fait de la même manière ni sans doute, malheureusement, avec la même ferveur passionnée. Ce qui, on voudra bien me croire, me désole profondément. □

**CURIEUX UN JOUR.
CURIEUX TOUS LES JOURS.**

◆
ABONNEZ-VOUS



◆ On n'est jamais trop curieux ◆

LA GRANDE TRIBU*
C'EST LA FAUTE À PAPINEAU

Victor-Lévy Beaulieu

Je suis vivant et j'ai hâte. Mais vivant comment et hâte pourquoi, je ne sais pas bien, ni pour le fond ni pour la forme. Le docteur Avincenne dit que c'est la faute à Papineau, que mon passé est plein de cette faute-là, que c'est pareil pour mon présent et que ça ne sera pas mieux dans mon avenir. Il dit aussi que ça serait souhaitable pour moi et pour le Kebek que je m'y fasse – ou m'y défasse, car je ne me souviens pas lequel des deux mots il a employé: le docteur Avincenne ne parle pas pour que je le comprenne. S'il me soigne, ce n'est pas pour mon bien, mais pour le sien. Les grands chiens-bicyclettes sur lesquels il monte quand il se force à venir vers moi coûtent cher à nourrir et à entretenir, ils sont voraces et s'usent rapidement, ou bien ils se laissent kidnapper par les Américains qui en font de la viande hachée pour hamburgers.

Lorsque je l'informe sur le sort que subissent ses grands chiens-bicyclettes, le docteur Avincenne me rétorque simplement que je ne vais pas mieux qu'avant et que si je persiste ainsi à ne pas aller mieux qu'avant, il n'aura pas d'autre choix que celui de me médicamenter autrement que je le suis, par des drogues si dures que je ne saurai même plus que je suis vivant et que j'ai hâte.

Quand le docteur Avincenne me sermonne ainsi, je me rentre tout entier le corps dans la tête et je laisse passer l'orage. Les orages, ça passe mieux si on les affronte en chantouillant, chantonnant, chantant. Je tiens ça de ma Moman, qui fut une grande cantatrice en ce temps-là que je n'étais pas bien vivant et que je n'avais pas hâte. Je passais mes journées et mes nuits allongé sur un lit sans matelas ni sommier parce que je suis né mal à propos, par le siège plutôt que par la tête, et l'usage forcené des forceps m'a fait venir au monde pire que ce que j'étais déjà dans le ventre de ma Moman. Dans le ventre de ma Moman, je n'étais pas beau à voir: de toutes petites jambes, presque pas de bras et une grosse tête comme celle à Papineau. Elle ne voulait pas passer dans le col

* À paraître aux éditions Trois-Pistoles (Extrait du premier chapitre)

de l'utérus de ma Moman à cause que mon Popa y avait remis plein de vieux boulons, écrous, vis et clous à tête carrée parce que ma Moman enceinte était sujette aux hémorragies et qu'en s'oxydant, les boulons, écrous, vis et clous à tête carrée constituent de formidables coagulants. C'est du moins ce que croyait mon Popa, qui fut le roi des patenteux malgré la petite tête qu'il avait, à peine de quoi porter dessus un chapeau grand comme ma main.

Tous ces maux nous sont venus

De tous ces gueux vêtus

Qui s'emparent des affaires

Intérieures, étrangères.

Si tout s'en va-t-à vau-l'eau

C'est la faute à Papineau

C'est la faute, faute, faute,

C'est la faute à Papineau!

Voilà encore que je chante ce qui me chante tandis que je déambule dans ce château, ce manoir, cet asile ou cette maison, de ce bord-ci ou au-delà de la mer Océane, des Grands Lacs ou de la rivière des Outaouais, car comment pourrais-je définir ce lieu changeant où je me trouve, parfois si immense que je ne peux pas en faire le tour complet en une journée, et parfois si étroit que je me cogne partout la tête, sans grand profit pour ma tranquillité de corps et d'esprit: à force de me heurter aux boiseries des portes, aux meubles hauts sur pattes et aux poutres mal équarries des plafonds, tout ce que je finis par avoir c'est du front tout le tour de la caboche, et ce front-là est si bossué que j'en perds mon orientement: je ne reconnais plus ni les aires ni les êtres, j'ai le dedans de la tête en feu, ce qui me fait devenir extrêmement fébrile, avec une seule pensée qui me taraude: porter à l'extérieur cet incendie en train de me consumer.

Le docteur Avincenne dit que j'essaie trop de me penser, que je suis mal doué pour, que je serais mieux de mettre toute mon attention à exécuter les petits contrats qu'il me donne: par exemple, aller de la cuisine à la buanderie, tendre les bras par devant pour qu'on y mette dessus une pile de caleçons propres puis, chargé comme la mule d'Émile Nelligan, m'en revenir en mon quartier en suivant les flèches rouges qu'on a peintes sur les murs juste pour moi. Des fois, j'en profite tout simplement pour fuir, m'éfuir, m'enfuir. J'aime bien tout ce qui fugue, que ce soit avec ou sans musique, avec ou sans strette. Je chevauche toujours quand je fugue, au pas, au trot, au galop, tous les rythmes me sont possibles et c'est encore mieux quand il vente fort, qu'il fait froid

à geler un ours polaire sur sa banquise en terre de Baffin : le vent fort et froid éteint le feu qu'il y a dans ma tête. Il éteint aussi l'envie que j'ai toujours d'incendier tout ce qui se trouve à ma portée, une corbeille pleine de papiers froissés, une pile de livres, un grand sac de pelotes de laine, une armoire remplie de caleçons, de jaquettes blanches et de camisoles de force. Quand souffle le feu par le trou que j'ai dans le crâne, ce n'est pas beau ce que je laisse derrière moi, c'est pire que le mercredi des cendres, c'est table rase partout, c'est post-apocalyptique.

Si tout s'en va à vau-l'eau

C'est la faute à Papineau

C'est la faute, faute, faute

C'est la faute à Papineau !

– Cesse de chanter, me dit le docteur Avincenne. En plus de chanter faux, tu ne sais pas ce que tu chantes. Le comprends-tu au moins ?

Je n'ai pas rétorqué au docteur Avincenne. J'ai pensé à l'armoire remplie de caleçons, de jaquettes blanches, de camisoles de force, puis je me suis dit que pour me rebeller je choisirais mal si je le faisais pendant une visite du docteur Avincenne. La journée est encore jeune et le temps, fort beau, ne risque pas de médire de lui-même avant l'établissement de la brunante, quand le chien et le loup feront pattes grises pour mieux hurler au fond des bois. Assis sur mon banc, je joue à l'innocent, grosse tête et petit corps sans attraits ni méfaits, tandis que le docteur Avincenne fait semblant de m'examiner. Même si mes jambes sont des prothèses, je sens pareil sa grosse main moite qui glisse dessus, puis tapote celle de gauche, puis tapote celle de droite. Quand j'ai perdu mes jambes à cause de la bactérie mangeuse de chair, c'est le docteur Avincenne qui m'a opéré. Quand la mort de Moman m'a laissé orphelin et que c'est devenu une tumeur dans mon cerveau, c'est encore le docteur Avincenne qui m'a opéré. Depuis, j'ai ce trou dans le crâne, qui ne veut pas se refermer, ce qui est une cause de grands tracas scientifiques pour le docteur Avincenne. Il ne veut pas se faire à l'idée qu'avec ou sans trou dans le crâne, je resterai toujours tel que je suis, m'éfuis, m'enfuis, peu fiable et peu fier, angoissé et languissable, mais néanmoins patriote et rebelle.

Avec de l'huile de Saint-Joseph, le docteur Avincenne me frotte les oreilles. Il est sur son départ et tient à ce que j'entende comme il faut ce qu'il a à me dire :

– Tant que je ne reviendrai pas, occupe-toi à ne pas penser. Regarde les arbres et les oiseaux qui nichent dedans. Si tu t'y exerces comme du monde, tu verras vite que la beauté est simple,

qu'elle ne se pose pas de questions filousophiques parce qu'elle se contente d'être ce qu'elle fut toujours, offrante et offerte. Mange bien, digère bien, dors bien. Quand on mange bien, digère bien et dort bien, le cauchemar est une queue de poêlonne inoffensive : même le feu de l'enfer ne pourrait pas prendre dedans.

J'ai fait un hochet de ma tête en guise d'assentiment, puis j'ai fermé les yeux pour ne pas voir le docteur Avincenne monter sur son grand chien-bicyclette et disparaître, ni vu ni reconnu, derrière le rideau d'épinettes à corneilles qui cache à tout regard inquisiteur, même le folliculaire, ce château, ce manoir, cet asile ou cette simple maison qu'on me détient et me retient dedans parce que je suis pour la science des particules ce qui lui est arrivé de plus excitant depuis l'invention du pâté chinois, de la ceinture fléchie et du grand-père noyé dans le sirop d'érable. J'ai la grosse tête à Papineau et ça fait plusieurs générations déjà qu'on n'en a pas vu de semblables de Hull à Blanc-Sablon, de Sainte-Rose-du-Dégel à Kangiksujuaq. 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. Mais la journée, je l'ai déjà dit, est encore bien jeune et tout, même l'impensé et l'impensable, peut s'y advenir, au-delà ou de ce bord-ci de la mer Océane, des Grands Lacs ou de la rivière des Outaouais.

À part la cuisine dont on ne m'interdit pas l'accès tout le temps que dure le jour, je n'ai aucune place où déambuler dans ce château, ce manoir, cet asile ou cette maison : les portes qui mènent vers l'ailleurs sont toutes fermées à clé, sinon cadenassées, et les nombreux corridors y conduisant forment un labyrinthe si complexe que même Pénélope en perdrait sa quenouille si elle s'y aventurerait. En fait, il n'y a que le couloir entre la cuisine et la buanderie qui soit praticable, à cause des grosses flèches rouges peintes sur les murs. Les flèches sont phosphorescentes et c'est heureux qu'elles le soient : les fenêtres du couloir sont grillagées et munies de volets qu'on tient presque tout le temps fermés. S'engager dans le couloir, c'est donc se jeter dans la gueule du loup et courir le risque de s'y faire déchiqueter sans équipollent avec rien. Pour que je m'y résolve, il faut donc que je sois bien vivant et que j'aie bien hâte. Il y a des jours comme ça, qu'on se sent fendant à faire chier, vaniteux comme un grand seigneur et la tête pleine de mécréance, à déjecter de soi aussi violemment que possible parce que sinon, on brûlerait trop par l'intérieur, on se consumerait comme autant de flammèches quand un feu de paille prend dedans.

Moi, je ne veux pas finir comme l'original épormyable qui dirige la buanderie en ne cessant pas de tonitruer des insanités, et je

ne veux pas finir non plus comme celui dont le docteur Avincenne voudrait que je prenne la relève pour le transport des caleçons, des jaquettes et des camisoles de force entre la buanderie et la cuisine. Ce transporteur-là s'appelle Émile Nelligan, fut longtemps considéré dans la Cité et Ville comme le plus grand des poètes kebekois. Quand il y avait des nuits de la poésie, on le portait partout en triomphe, on mêlait l'absinthe à son abstinence, et c'est ainsi que tout s'est mis à chavirer, dans la tête de Nelligan comme en tous ses environs. Aujourd'hui, le plus grand des poètes kebekois copie dans de petits carnets les poèmes de Verlaine qu'il n'a pas encore oubliés et essaie de faire accroire au monde qu'ils sont de son invention. Si le docteur Avincenne laisse faire, c'est que Nelligan n'est pas la tête à Papineau. Quand on n'est pas la tête à Papineau, on ne représente pas beaucoup de danger pour la société, on est pour ainsi dire irréal, on se meut dans la poussière sans soulever, on meurt dans l'indifférence, sinon dans l'oubli, on ne laisse même pas de souvenirs. Que des caleçons, des jaquettes et des camisoles de force tout au long de ce couloir qui va de la buanderie à la cuisine, et de la cuisine à la buanderie, dans ce château, ce manoir, cet asile ou cette maison qu'on me force à rester dedans même si maintenant je suis pourvu de solides prothèses qui me rendent aptes à marcher aussi bien que si j'avais des jambes de marathonnier.

Toutes les fois que j'entre dans la buanderie, je ne suis pas fou de m'y voir. Ça sent trop le linge sale mouillé, c'est si humide et si chaud que j'y respire mal, je m'y détrempe, ce qui est toujours catastrophique pour le trou que j'ai dans le crâne, car il a la fâcheuse tendance à se dessécher quand c'est trop humide et trop chaud à l'extérieur. Un petit quart d'heure dans la buanderie et le mal de tête me poigne, lancinant et lacérant. Je deviens rouge tout partout, mes yeux s'exorbitent, mes mâchoires se contractent et j'ai la langue si épaisse que je n'arriverais pas à la trancher avec mes dents même si je mettais dessus toute la pression dont je suis capable.

Quand j'en suis là avec le trou que j'ai dans le crâne, la peur me prend à brasse-corps et qui trop embrasse ne s'éteint plus aisément. Le docteur Avincenne dit que l'assèchement momentané du trou que j'ai dans le crâne n'a rien à voir avec la peur qui se jette sur moi dès que je passe plus de quinze minutes dans la buanderie. Il dit que c'est ma culpabilité qui en est responsable. Quand je demande au docteur Avincenne de quoi je pourrais être à ce point coupable, il hausse les épaules et me rétorque : « Tu ne peux pas comprendre ce que c'est que l'hystérie historique. Tu en vis et c'est déjà au-dessus de tes forces. Ne cherche pas plus loin si tu ne veux pas passer une autre fois par l'électrochoc, la lobotomie, voire l'éviration ou l'insu-

linothérapie. Quand on se prend trop pour la tête à Papineau, on ne finit même pas bedeau.»

Heureusement que l'original épormyable qui est en charge de la buanderie n'est pas très porté sur la surveillance, car autrement je ne serais pas mieux que mort. Comme Émile Nelligan, l'original épormyable a déjà été 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 une ville aussi pacifique que l'est le Grand Morial depuis que le vieux brûlot Colborne a écrasé les rébellions de 1837-1838 et que les Anglais ont mis le feu au Parlement fédéral parce qu'ils ne voulaient pas qu'on dédommage tous ceux-là par-devers lesquels le vieux brûlot Colborne avait perpétré ses crimes de guerre. Un poète rebelle, passe encore. Mais un poète révolutionnaire, qu'en faire quand ça ne cesse pas de hurler comme les mille et un gueulards du Saint-Maurice, et dans une langue autre que celle de la sagesse des nations ?

Le docteur Avincenne s'est donc occupé de l'original épormyable. Une série d'électrochocs, puis la lobotomie, peut-être même la découpe des nerfs : le coffre kebekois à outils du docteur Avincenne est pour ainsi dire inépuisable, plein de lendemains mal chantés pour ceux-là qui se laissent charcuter par lui. Aussi je ne m'approche jamais de l'original épormyable, car il n'est pas fiable dans l'ordre de ses émotions : s'il est assis, ce n'est jamais pour longtemps. Et s'il paraît être alors d'un calme olympien, ce n'est jamais pour longtemps non plus. Un moment donné, la formidable masse s'ébranle et charge à l'aveugle, avec tant de férocité que rien ne lui résiste. Les murs de la buanderie sont pleins de brèches, les madriers fendus, les pierres décimentées, les barreaux aux fenêtres tordus. Ça contribuerait à me rendre plus angoissé et peureux que je le suis si je ne trouvais pas un bon côté à la furiosité de l'original épormyable. Des brèches dans les murs, des madriers fendus, des pierres décimentées et des barreaux tordus aux fenêtres, ça prend parfois pas grand-chose pour que ça s'écroule par panneaux et par pans. C'est déjà arrivé trois fois depuis que je suis dans ce château, ce manoir, cet asile ou cette maison ; et les trois fois, j'en ai profité pour fuir, m'écouler, m'enfuir, si loin que l'ici s'y perd pour ainsi dire à perte de vue. Bien sûr, le docteur Avincenne m'a chaque fois rattrapé et m'a chaque fois réprimé sauvagement, mais qu'importe ! Même quand je reste assis à la grande table de la cuisine, à coudre patiemment à

la machine de petites robes pour enfants, le docteur Avincenne ne cesse pas de m'engueuler, de me fustiger et de me fouetter: je ne couds jamais assez vite pour lui, je gaspille trop de fil et de tissus, je salis les étoffes parce que je suis allergique au tweed anglais et qu'en éternuant dessus, je le morve désastreusement.

Terré derrière un gros ballot de linge sale, j'attends que l'original épormyable sorte de sa torpeur, piaffe, renâcle puis, prenant l'un des murs de la buanderie pour un ennemi de la poésie mal déguisé, se jette dessus avec frénésie et fracas. Des fois, c'est long avant que le premier coup de tête ne frappe le mur. Ça dépend du temps qu'a duré la séance d'électrochocs de la veille, ça dépend du temps que l'original épormyable a passé sur la sainte table d'opération à s'y faire lobotomiser par le docteur Avincenne, ça dépend de n'importe quoi en son n'importe comment: quand tu es patient, tu n'es pas grand seigneur, tu n'as pas la tête à Papineau et tu ne vaux pas grand-chose dans l'ordre de la résistance.

Par trois fois, l'original épormyable bâille à s'en décrocher les mâchoires et à en avaler l'énorme moustache qui se tient debout toute seule sous son nez, prodigieux aussi. Par trois fois, ça brame puissamment à en faire revoler partout les caleçons, jaquettes et camisoles de force qui sèchent sur les nombreuses cordes à linge installées partout dans la buanderie:

Marches de crème

Support de gaine

À l'Épi à l'Épi chédor cher darmitor

Soutiens-nous

Soutenons-nous

Soutenons-le

Échelle farcie

Dans le temps embrumé

Empruné anglaisé

Par la barbe des femmes désossées

Sé sé

È è è!

Cette voix vociférante que l'enragement dedans est comme pour ainsi dire à marge éperdue, quel retentissement elle fait dans le trou que j'ai dans le crâne! J'en vibre et vribre comme si je me préparais à tomber au beau mitan de la danse de Saint-Guy, dans ce temps embrumé, empruné et englaisé que pourfend l'original épormyable. On a tous tant besoin de vivre à la barbe des femmes désossées! Si je ne me détenais pas si mal en mon moi-même à

cause du trou de plus en plus asséchant que j'ai dans le crâne, je ferais d'une pierre deux corps, je me précipiterais vers l'original épormyable, je me laisserais prendre dans ses bras, il se laisserait prendre dans les miens, et ça serait l'égalité, la fraternité et la liberté pour toujours et à jamais.

J'en suis là, à me réfléchir ainsi, quand l'original épormyable se jette tout par devant, tête baissée, ses hauts bois dressés, son cou rendu monstrueux par les énormes veines pourpres qui y saillent. Le bruit que ça fait lorsque les hauts bois donnent contre le mur, ça ne peut pas se dire tellement c'est fracassant. De la pierre déboule, du plâtre s'émiette, en incandescents bouquets de poussière, le torchis se délatte, les clous pètent dans les murs, leurs têtes carrées se projetant jusqu'au fond de la buanderie. Assommé, l'original épormyable n'a plus de jambes : affalé de tout son long sur une pile de camisoles de force, il brame, mais c'est presque inaudible à cause du sang qui lui coule de la bouche :

Je n'aurai plus mal aux dents.

Pourquoi voulez-vous que je revive ?

Mais quoi ? Mais quoi ?

On me réveille par la torture.

Je dors. Je dors. Je veux dormir.

Où est la vie ?

Si j'étais fin, il y aurait plein de commisération en moi, j'en oublierais que je veux fuir, m'écarter, m'enfuir de ce bord-ci ou de l'autre de la mer Océane, des Grands Lacs ou de la rivière des Outaouais, et je me jetterais sur les formes inanimées de l'original épormyable, je presserais ses désembrements contre mon maigre corps, je boirais le sang par lequel sa vie s'écoule et, en le mordant à la base du cou, je lui donnerais de ma vitalité, de mes humeurs et de mes émois, j'en referais une bête implacable, mille fois plus rebelle qu'elle ne l'a jamais été, aussi bien dans son corps que dans sa poésie. Mais je ne suis pas fin, pas plus avec mon moi-même qu'avec le moi-même des autres. C'est rare quand je ne pense pas qu'à moi. Je suis égoïste de la première à la dernière ligne comme tous ceux dont la simple survie est l'affaire de chacun des moments qu'ils subissent et qui les dominent comme autant de tortures qu'on leur imposerait, supplice de Tantale, peine du Pal, écartèlement des membres inférieurs, coupe des oreilles et du nez, crevage d'yeux et enterrement vivant. Que j'en connais long sur le sujet, d'Angleterre et d'ailleurs !

Tableau encadré de terreur et d'ignominie.

Cette goutte de sang sur mon crâne.

Furtivement, je passe le bout des doigts dessus pour que la goutte de sang ne parvienne pas jusqu'au trou que j'ai dans le crâne, du côté de mon oreille gauche, entre son marteau et l'enclume. Le trou que j'ai dans le crâne est allergique à la couleur du sang, à l'odeur du sang, au cœur du sang. Si la goutte tombait dedans, je revivrais l'an premier de la Grande Catastrophe, quand du ventre de ma Moman ça s'est mal naissu et que ça a rendu nécessaire la répression par forceps forcenés, si mal pris en mains par le docteur Avincenne que mes tempes si chaudes en furent écrasées, mes jambes paralysées, mon ventre encoliqué pour ainsi dire à demeure malgré l'emploi à répétition des cataplasmes de moutarde forte et l'ingurgitation abusive de verte et sûrette rhu-barbe.

Je souffre !

Je souffre !

Pipine l'a dit !

La fin recommence !

La fin recommence !

Ainsi maugrée l'original épormyable affalé de tout son long sur la pile de camisoles de force, sa grosse tête fendue à moitié, son front aussi pâle que l'est l'éternité au royaume des limbes. Pour atteindre le bleu du ciel qui cligne de l'œil au travers de la brèche qu'il y a dans le mur, je ne peux pas faire autrement que de passer sur le corps presque mort de l'original épormyable : sa masse est trop lourde pour que je puisse la bouger, ne serait-ce que de quelques pieds vers la gauche, ce qui serait suffisant pour me libérer parfaitement le passage menant tout droit vers le bleu du ciel, la mer Océane, les Grands Lacs ou la rivière des Outaouais. Je n'aime pas piétiner, ça me rend instable sur mes prothèses, ça me donne le mal dwe mer, le cœur se met à me cogner tout de travers dans la poitrine, je sombrerais dans l'hystérie historique si je me laissais aller au mauvais penchant que j'ai de croire que tout est toujours au-dessus de mes forces et de ma volonté. Voilà qui explique sans doute que s'il y a référendum, je ne m'exprime jamais que par la négation : j'ai tellement peur que je fasse peur que ça fait peur !

Il pouvait passer.

Rien ne l'empêchait de passer.

Baiser.

Baiser sur les lèvres roses

De l'évasion.

UN GOMBO DE ROCHE GONZO

(STRATÉGIES LANGAGIÈRES CHEZ

JOYCE ET CHEZ VLB...)

Dans mon rêve, je visitais une exposition sur Victor-Lévy Beaulieu. Il y avait une photo d'un des endroits où il avait vécu. Dans le rêve, je ne vois pas ce qu'il y a sur la photo. Ce sont des mots qui prennent toute la place. Et ces mots me disent que VLB vivait près d'un *gombo de roche gonzo*. Je me réveille donc avec cette expression sonore et énigmatique qui me squatte les cellules grises. Je suis devant une autre journée d'écriture et de marche par monts et vaux à travers la forêt de la Mattavinie. Là où, sous le couvert ombreux des épinettes blanches et des pruches, je croise la piste sauteuse de la martre du Nord dans la neige moelleuse, où je vois lever, au-dessus du tas de plumes éparpillé au pied d'un arbre et de restes de tripes qui fut une perdrix, l'autour des palombes lourd et repu. Une heure plus tard, revenant par un autre sentier, je baisse les yeux et aperçois une plume de duvet à mes pieds, puis une autre un peu plus loin, et encore là-bas, dans l'axe du sentier, et après quelques pas, en voici une de plus et ensuite plus rien. Aucune trace de lutte en vue. Le sous-bois est vierge alentour. Je lève les yeux. À partir de ces quatre fragments arrachés à l'existence et sans poids, je reconstitue la scène. L'épervier fondant du ciel gris sur la poule sauvage en train de grignoter un bourgeon à la fourche d'un merisier. La

* Romancier, critique littéraire au Devoir; dernier titre paru : *Sauvages, nouvelles*, 2006.

force de l'impact. Les serres refermées s'enfonçant dans la chair et culbutant-soulevant la chose encore vivante et chaude. J'entends, comme s'il continuait à retentir au coeur du silence de l'hiver le tambourinement d'agonie de l'oiseau contre les flancs de l'autour d'abord déstabilisé, entraîné vers le sol par sa charge trépidante et qui se raplombe ensuite et au milieu d'un nuage de plumes de duvet redresse la trajectoire et poursuit sa course inexorablement. Tout est là, dans ces délicates plumules qu'une piste à l'intérieur de mon cerveau relie maintenant à la scène de carnage et de festin quelques centaines de mètres plus loin. La chose a eu lieu. C'est comme un rêve. Tout est écrit.

Gombo de roche gonzo. Je redescends le sentier vers ma petite maison des collines de la Mattavinie. Je me répète: gombo de roche gonzo. Tous les mots sont des traces dont le sens est aussi multiple et inévitable que le témoignage dans la neige de l'empreinte de la martre, dont découle la certitude du passage de l'animal et toutes les possibilités de la martre. Je sais que le rêve était destiné à me rappeler un devoir auquel je me dérobaï depuis plusieurs jours, ayant fini par devenir des semaines: cette promesse de me pencher sur le jeu du langage et l'utilisation différente qu'ont fait, de leurs langues respectives, l'Irlandais James Joyce et le Québécois Victor-Lévy Beaulieu. Je sais aussi que le rêve est un texte, une matière verbale pure qui s'écoule de la conscience comme de la pâte à modeler fuyant d'un robinet et que ses images sont des mots déguisés qui s'écrivent exactement comme le fait un livre, mais en beaucoup plus secret et codé dans l'épaisseur de la nuit. *Gombo de roche gonzo.* Qu'est-ce que ça pouvait bien vouloir dire?

«Gombo» me ramena d'abord à la chanson de Stephen Faulkner intitulée *Cajuns de l'an 2000*: «Irons-nous manger du gumbo/le samedi avec les Thibodeau?». Ce Stephen-là,

qui n'était ni celui de Joyce, ni celui de Beaulieu, était tout de même, comme eux, un poète, en plus d'être un héraut annonçant rien de moins que la louisianisation du Québec. Une brève recherche m'apprit que le mot *gombo* (*gumbo* en cajun) servait à désigner à la fois une plante potagère tropicale originaire de l'Afrique et la fève produite par cette plante, aussi appelée *okra* et qu'on retrouve à la base de nombreux mets créoles (exemples: un gombo au poulet et au riz; un gombo de crevettes, etc.). Créole: système linguistique mixte. Ah.

Le mot *gonzo* ne m'était pas non plus totalement inconnu. On l'associait généralement au travail de l'écrivain-reporter Hunter S. Thompson, auteur entre autres de *Hell's Angels* et de *Rhum Express*. Laissez-moi cliquer sur l'icône de mon navigateur Internet et je vous reviens dans trente secondes. Voilà. *Le journalisme gonzo est une méthode d'investigation axée sur l'ultra-subjectivité. Le journaliste gonzo est partie prenante du sujet qu'il couvre et s'implique dans ce sujet aussi longtemps et profondément que possible, mais traite surtout au final de sa propre personne et de ce qui lui arrive pendant la couverture d'un événement.* J'ajoute que l'attitude gonzo ne relève pas toujours d'un choix esthétique préalable. Wikipedia: *Gonzo also occurs when an author cannot (c'est moi qui souligne) remove himself from the subject he investigates (c'est moi qui traduit).* Est donc gonzo l'écrivain (le cinéaste, le peintre...) qui se révèle absolument incapable de tracer une ligne nette entre son sujet et lui. Francis Ford Coppola à l'assistant qui lui conseille de prendre des vacances pendant le tournage d'*Apocalypse Now*: «Comment puis-je prendre des vacances de moi-même?» On voit un peu l'idée... L'encyclopédie en ligne propose de son côté l'exemple très éclairant du chasseur de tornades. Quant à Hunter Thompson, la nécessité de vivre à la hauteur de son invention allait lui valoir une sérieuse et célèbre raclée aux mains des premiers Hell's.

Victor-Lévy Beaulieu, biographe gonzo. Et pour apprécier toute la pertinence du concept *gonzo* appliqué à son projet Joyce, il faut encore savoir que ce mot dont la paternité fut faussement attribuée à Hunter lui-même dérive en fait du parler populaire des quartiers du sud de Boston et sert à désigner celui qui tient encore debout au terme d'un marathon d'absorption d'alcool. Eh oui: du slang irlandais, langue verte s'il en fut!

Restait cette roche... Procédant par association d'idées comme le recommandait monsieur Freud, j'ai tout de suite pensé à une photo des grands-parents de Gaston Miron qui se trouve en ce moment (21 mars 2007) exposée à Montréal au premier étage de la Grande Bibliothèque, rue Berri. Cette incroyable raideur, cette austérité faite homme et femme qui ne peut pas résulter seulement d'une méfiance ombreuse que titille la sortie imminente du petit oiseau, qui vient aussi, il suffit de les regarder, de toute une vie passée à s'escrimer sur une «terre de roche», les deux pieds sur le pauvre vieux granit laurentien que célébrera plus tard le petit-fils. Ces crans de roche polis par les millénaires et couverts de lichens, survolés par l'autour en chasse, franchis en quelques bonds par la martre d'Amérique et que la forêt n'a jamais pu ensevelir tout à fait, qui loin de la plaine féconde continuent d'affleurer et de corseter la terre pour donner un foin rare et deux cailloux pour chaque patate. Une même roche de la Mattavinie à la Laurentie. Et de l'intérieur des terres du Bas-du-Fleuve jusqu'à la pointe de Gaspé, encore et toujours de la roche. *Crans de tuf*, écrit Beaulieu dès la première page de son *Joyce*. Au mieux du pacage à moutons. Sur la «ferme pierreuse» de la famille Dentifrice Beauchemin en «Gazpésie», «cultiver est à la vérité un bien grand mot», les veaux sont morts-nés et les vaches finissent au fond de la panse des renards et il n'y a pas d'autre explication au fait que la grande trâlée de VLB, tout comme celle

de Kerouac avant lui, se soit vu arracher à la glèbe ingrate un beau matin pour donner au monde un autre écrivain.

Dans le bureau de la petite maison mattavine où je travaille, je regarde autour de moi et ne vois de roche nulle part. Mais mes yeux s'arrêtent soudain sur un pavé, dont je m'empare. J'ai à peine parcouru le premier paragraphe et entamé le second que je tombe sur le nom de Miron. Pas de hasard. Je tourne la page. Alors elle me saute aux yeux, emplissant toute la page, puis toute la pièce, la roche de mon rêve. Un dolmen. La légende dit : *monument à Louth*. Cet énorme rocher ventru, étendu sur deux menhirs dressés pour former une table monstrueuse, un défi au temps en emporte le ventre, aux lois de la gravité, roche-mère tuf touffe à se remplir la phalle phallique. À grands coups de langue.

Dans ce texte encore à écrire sur les jeux du langage et l'utilisation différente qu'ont fait, des mécanismes de la création verbale, l'Irlandais James Joyce et le Québécois Beaulieu, j'avais l'intention d'émettre l'hypothèse suivante : les deux oeuvres, si différentes dans leur forme comme dans leur déploiement temporel, témoignent d'une même tentation et d'un même idéal de dépassement de la langue commune, soit qu'elles visent un au-delà du langage impossible à rejoindre dans le cadre de la page écrite, soit qu'elles s'efforcent d'atteindre à une expression d'une originalité si radicale que la fonction naturelle de l'idiome comme instrument de communication s'en trouve ébranlée. Marquer son propre territoire à l'intérieur de la langue tout en demeurant dans les limites de la communicabilité : rien d'autre que l'essence même du métier des lettres. Et chacun à sa manière, Joyce et VLB, comme tant d'autres avant eux, vont se donner pour mission esthétique d'étirer l'élastique de cette prémisse jusqu'à investir le *génie de la langue* de

manière à le transformer en profondeur (matériaux, structures, sémantique) dans le sens d'une totale appropriation aux confins de la lisibilité. Mais les stratégies qu'ils vont mettre en oeuvre pour y arriver s'avèrent diamétralement opposées. Joyce : six livres, incluant un recueil de poèmes et une pièce de théâtre. Beaulieu : soixante-six livres, dont des essais, romans, recueils de chroniques, entretiens, récits, contes, pièces de théâtre et poèmes, entre autres. Mais la différence essentielle, on s'en doute, n'appartient pas au domaine quantifiable (l'abondance hugolienne de VLB, la minutie flaubertienne de Joyce). Elle réside plutôt dans les techniques même de la création langagière, laquelle, dès leurs premiers livres, va s'aventurer sur des chemins situés aux antipodes.

Reportons-nous au début de *Dedalus*, premier roman de James Joyce. « Il y avait une fois, dans le bon vieux temps, une vache (meûh!) qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra un mignon petit garçon qu'on appelait tout-ti-bébé. » Je me revois, lecteur tout juste extirpé des étourdissantes constructions d'*Ulysse*, froncer les sourcils devant ce *meûh!*, comme si le recours à un langage puéril, de la part d'un des plus brillants prosateurs de la langue anglaise, avait quelque chose de choquant. Récemment, j'ai eu la curiosité d'aller jeter un coup d'oeil à la version originale de cet incipit, qui arrive à nous donner un tout petit aperçu des difficultés rencontrées par les traducteurs de Joyce : « *Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby Tuckoo.* »

La vache faisant littéralement corps avec l'onomatopée de son cri traduit une vision enfantine qui correspond au seuil du langage articulé, en même temps qu'elle annonce le type

de construction verbale (mots-valises, jeux de mots translinguistiques et associations sonores en tous genres) dont les grands ouvrages à venir seront farcis.

Dans l'univers de ce tout-ti-bébé, la musique occupe dès le début une grande place: «O les fleurs des roses sauvages / Sur la petite place verte...» Mais aussi: «Tralala lala / Tralala lalaire, / Tralala lala / Tralala lala.» Mais à cette petite enfance, Joyce va régler son cas en un peu plus de deux pages. Au quart de la troisième, on se réveille dans la cours de récréation et le processus de socialisation peut commencer. Et le style de Joyce va suivre un progrès similaire, quittant tout aussi rapidement le monde des lallations et des onomatopées pour tracer son *Portrait de l'artiste en jeune homme* dans un anglais des plus classiques.

Sachant ce que nous savons aujourd'hui (cette quête totalisante qui consistera à faire le tour de l'anglais dans *Ulysse*, puis à le dépasser dans *Finnegans Wake*), il est tentant de chercher les traces d'une telle ambition à l'aube de l'oeuvre romanesque, c'est-à-dire dans ce *Dedalus* où un tout-ti-bébé se mue en un arrogant jeune homme rêvant déjà d'épuiser les ressources de l'anglais: «Je veux essayer de m'exprimer [...] aussi librement et aussi complètement que possible», annonce Dedalus à son ami Cranly. Or, j'ai l'impression que ce *complètement* demande à être pris au pied de la lettre... Et ici surgit, après ma surprise agacée devant le *meûh!* poussé par un ruminant gavé de trèfle irlandais, mon second souvenir de lecture de *Dedalus*: la description des tourments de l'enfer par le père Arnall dans la chapelle du collège de Clongowes. Ma fascination est encore là, intacte après tout ce temps: «Essayons pendant quelques minutes, commence le prédicateur, de nous représenter dans la mesure du possible la nature de ce séjour chez les damnés...» Suit, pendant des pages et des pages (vingt bien comptées dans le format

poche de la collection Folio), un morceau de rhétorique qui constitue un des grands moments de littérature dont je me souviens. L'auteur qui se cache derrière les sparages du révérend Arnall semble déjà s'y égarer en pensée à cette éternité dont il arrive à nous donner une idée aussi brûlante que vertigineuse et juste. Avec le recul, impossible de ne pas voir la volonté totalisante du romancier transpirer à travers les pages de feu de cette espèce de tour du propriétaire boschien de la bonne vieille Maison d'Hadès. L'extensivité et l'intensité des tortures qui y attendent les damnés n'ont d'égal que le souci d'exhaustivité dont fait preuve Joyce dans le déploiement de la narration. Et ce *all* (tout) dans le patronyme du bon père... Le fait que bébé Tuckoo sera quant à lui rebaptisé *tout-ti-bébé* en français n'est peut-être pas un hasard non plus: Joyce s'intéressait de près au travail de ses traducteurs. Bref, c'est l'idée d'une rhétorique *totalisante* qu'on sent déjà à l'oeuvre sous les foudres du pasteur.

De son propre aveu, Victor-Lévy Beaulieu a d'abord écrit *Race de monde!* avant de le remiser sous l'influence d'une «comète scintillante» appelée Réjean Ducharme et de donner d'abord à publier *Mémoires d'outre-tonneau*, qu'il renierait ensuite à moitié (préface à *Satan Belhumeur*). De fait, Abel Beauchemin dit Bibi Gomm a beau, à 20 ans, être un homme, il n'est pas vraiment de taille à rivaliser, sur le plan verbal, avec les Bérénice et Iode Ssouvie et ce génial pré-ado attardé de Mille-Mille. En ce sens, VLB avait raison. Ce qui rend peut-être encore plus déconcertante la langue infantile, régressive et dérisoire dans laquelle le premier tome de *La vraie saga des Beauchemin* a été écrit. L'ayant moi-même abordé dans la mouvance de ma découverte de Ducharme, j'y cherchais des envolées des envolées, quelque chose de l'esprit tordu et érudit de monsieur Mille-Mille et dus reconnaître ma déception devant cette accumulation de calembours qui semblaient tous vouloir

plus ou moins donner raison à Hugo (déjà dans la mire du biographe gonzo), *le lard d'écrire* d'Abel ressemblant à autant de fientes lâchées par un drôle de moineau ! Dans le meilleur des cas, il arrivait que le (du)charme opère : *Au nord, ton père et ta mère !* Mais ça volait le plus souvent en rase-mottes et tombait bien à court des *Méat coule pas, Quel coin si dense !* et autres futurs *Oh et bah* du petit gars de Saint-Félix-de-Valois. Et il en était conscient ! Abel : « Je dis à Papa Festa que son jeu de mots était digne de Gamache, mais inférieur à Ducharme. » Bref, Lévy Beaulieu était vraiment un « hostie de comique ».

Au début de *Race de monde !*, comme dans *Dedalus*, il y a une vache. Mais elle ne fait pas *meûh !* et ne rencontre aucun tout-ti-bébé. Elle met plutôt bas elle-même un veau qui reste coincé entre elle et la terre et tous les deux, mère et petit, en meurent. Et me vient l'envie de voir dans cette naissance difficile, dans ce veau resté coincé et cet avortement marricide survenu dès la page 20 la métaphore fondatrice du roman de VLB, car c'est dans une langue *troublée*, bien plus infantilisée que maternelle qu'il nous livre ensuite cette première version de l'histoire de sa petite tribu. Zézaïement (*Ses beaux zieux, Zelle était nue, zé moi zaussi, Zon s'amusait za mort, Zé le silence zenvahit la maison*), lallation (*Ba be bi bo bu. La ba na ra sa. Lo bo no ro so.*), vices de prononciation (*talévision, keullotte*), bégaiement¹ (*rorobe, papattes, graigraine, paupaule* (pour épaule), *sein sein, vavache, piépié* (comme dans : « un bon coup de piépié au cul »), *gugueule, papapouilles, plui plui* (pour pluie...)) : par moments, *Race de monde !* ressemble autant à un catalogue des pathologies du langage qu'à l'antiroman du terroir – de la terre de roche à la chambre à louer six piastres par semaine – qu'il prétend être.

¹ Bégaiement : le mot est employé ici au sens de « langage mal articulé de l'enfant qui commence à parler » (Petit Robert)

Quelques-uns des mécanismes de création verbale à l'oeuvre dans *Race de monde!* se sont retrouvés un jour ou l'autre sous la plume de collègues de VLB. L'écriture au son (*un paquet do*) rappelle le Ducharme de *L'hiver de force (on est au dsu dsa)* et des *Enfantômes (krémaglasse, stadir)*. Appliquée systématiquement aux mots empruntés à l'anglais et francisés par l'usage (*ouesterne, K-boille, oldoppeurs, baisebâlle, drimmouipe*), elle constitue aussi un probable coup de chapeau à une des rares fantaisies langagières à être apparues sous la plume de Jacques Ferron. Dans un des chapitres de son *Joyce* qui suivent la genèse de *Finnegans Wake*, Beaulieu mentionne Ferron parmi les quatre écrivains québécois (avec Aquin, Ducharme et Gauvreau) qui se sont approchés, par des chemins différents, de l'idée d'un Grand Livre Québécois. Ce maître ouvrage, croit VLB, aurait dû être *La vie et la mort de Rédempteur Fauché*, cette suite au *Ciel de Québec* que Ferron n'a jamais écrite. D'autre part, la préférence de Ferron pour la langue commune (*ouverte*, comme il disait) est vue par l'épigone comme un manque, une insuffisance, tout comme, à l'autre extrémité du spectre, la préférence d'un Aquin pour une langue française pas assez enquébécoisée à son goût. Beaulieu cite Ferron : « Je suis un écrivain conservateur, sans aucun goût pour les innovations quelque peu enfantines de mes confrères. [...] l'imitation y prévaut rapidement et l'on ne sait jamais qui est le véritable innovateur. »

S'agissant de littérature, être ou pas le véritable innovateur semble d'un intérêt relativement mineur. Le système des brevets y est inconnu et VLB, dans ces mêmes pages, illustre d'ailleurs magistralement tout ce que les triturations verbales de Joyce doivent aux Rabelais, Swift, Lewis Carrol et Tristram Shandy. Quant au fameux *stream of consciousness*, d'autres avant lui ont montré la dette du dublois envers quelque obscurissime prédécesseur français. Mais la phrase

de Ferron et son amicale condamnation font mouche autrement: *Innovations quelques peu enfantines...* Dans le cas du *Race de monde!* de Victor-Lévy Beaulieu, l'expression est à prendre au pied de la lettre.

Il y eut, à la suite du *Cassé* de Jacques Renaud, la vague des romans écrits en joual. Et celle, de Gérard Bessette à Jean Basile à Gilbert Laroque, des histoires racontées sans majuscules ni ponctuation, dérivés lointains du *stream of consciousness* de Joyce. Le joual en littérature, c'est écrire en gros comme on parle. Le *stream of consciousness*, c'est écrire comme on pense. *Race de monde!* est le seul roman que je connaisse qui est écrit en bébé. C'est-à-dire: en bégayant. En vavache, plutôt qu'en joual.

Entreprendre ainsi un vaste cycle romanesque sur le mode de la régression infantile pouvait sembler logique à condition d'en sortir rapidement. Le vavache, c'est bien beau, mais si le but est de rendre l'oeuvre dans ses grosseurs, cette langue de bègue doit être abandonnée. Victor-Lévy Beaulieu va donc se mettre en quête d'un style. Dans *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969), il sacrifie à la mode du texte *imponctué* lancée par le Bessette de *L'incubation*, qui l'avait lui-même repiquée quatre ans plus tôt à Claude Simon. Avec *Les grands-pères* (1971), il s'essaie au roman naturaliste narré à la troisième personne, avant de tâter, dans *Un rêve québécois* (1972), du joual à son tour («Hé, j'agousse-tu les popailles à ton goût, mon grand sacraman? Pis y en a-t-y de la fesse à Matin?»).

Peu à peu, au fil de livres tels que *Jos Connaisseur*, *Jack Kérouac*, *Oh Miami Miami Miami* et *Don Quichotte de la Démanche*, un style proprement véelbien va se mettre en place. J'ouvre *Blanche forcée* (1976), ce livre que j'ai lu alors que j'arrivais en vue de la découpe de la côte nord du Saint-Laurent, de retour des vieux pays dans un avion survolant la

vaste évasure de l'estuaire. Première phrase: «Comment je m'appelle, ça a pas si tellement d'importance.» Je me livre au même exercice avec *Satan Belhumeur* (1981): «Continuer à le dire jusqu'à la fin de tous les temps s'il le faut: ce que je porte en moi, rien de plus qu'un monde étrange, silencieux et impersonnel.» Je n'aurais jamais posé les yeux sur aucun de ces ouvrages que je reconnaîtrais tout de même les incipits entre cent mille autres exactement pour ce qu'ils sont: du Beaulieu pur jus. *Pas si tellement...* Le son VLB. *Ce que je porte en moi, rien de plus qu'un monde...* La syntaxe VLB.

Il a marqué son territoire à l'intérieur de la langue, habite désormais la phrase comme il l'entend. Se créer cette voix reconnaissable entre toutes, un outil taillé sur mesure, fait partie du plan de carrière normal d'un homme de lettres. On ne peut pas penser à Proust sans avoir l'impression d'arriver à bout de souffle, à Céline sans son triolet de petits points, à Borgès sans entendre résonner d'étranges choix d'adverbes et d'adjectifs. Les grands écrivains creusent, déforment et renouvellent la langue où ils inscrivent leur être comme ces champions capables de changer la nature même du jeu, du sport: Orr, Lafleur. Gretzky embusqué derrière le filet de l'équipe adverse. Le *rope-a-dope* de Mohammed Ali. Mais tous n'occupent pas l'espace avec la même intensité. Le style de VLB est absolument distinct. Un idiolecte: *utilisation personnelle d'une langue par un sujet parlant.*

Que 38 ans d'écriture pour 67 livres en comptant le *Joyce*. Serait-ce donc enfin le Grand Livre Québécois? Sans doute que non, puisque l'auteur, vers la fin de son monstre vert (de son boeuf masqué, de sa brique-fanal, de son ours épormyable, bref, page 979), continue d'appeler ce dernier à grands renforts de lubies politiques, de «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.» Et Joyce, lui ? Joyce, c'est évidemment une autre histoire...

Une autre histoire : l'Irlande arriérée, oui. Mais ensuite l'Europe. Trieste, ville internationale. La Suisse, Paris. Gruyères d'influences. La postérité au coin de la rue. Les langues.

Dans son maître ouvrage, Beaulieu rappelle la fameuse boutade de Borgès selon laquelle il est facile d'écrire le *Quichotte*. Il suffit de «connaître à fond l'Espagne, [d']avoir lu tous les romans de chevalerie et s'appeler Cervantès.» Il doit bien se douter que la formule peut être retournée contre lui : C'est facile d'écrire *Finnegans Wake*. Il suffit d'avoir l'oreille musicale, d'avoir appris le grec et le latin sous la férule des jésuites, d'avoir quitté le sol natal avec la ferme intention de ne plus jamais y remettre les pieds et d'avoir vécu à l'étranger, en contact avec les grandes langues de culture du monde, dont le français, l'allemand et l'italien. C'est un peu plus difficile quand le seul terrain propice à l'hybridation est celui d'un bilinguisme en forme d'état de siège. Mais cette différence de naissance ne suffit pas à expliquer à elle seule qu'un Irlandais réussisse le Livre après lequel le romancier québécois, Beaulieu ne s'en cache guère, ne peut que continuer de courir et soupirer. Il y a la concentration de l'oeuvre de Joyce. Lorsqu'il termine son *Portrait de l'artiste...* à Trieste en 1914, il a encore devant lui deux livres couvrant un quart de siècle. VLB, lui, c'est deux par année. D'un point de vue éditorial, *La vraie saga des Beauchemin*, c'est un peu beaucoup la grande dispersion. L'effet de dilution et de répétition semble inévitable. L'oeuvre est bavarde à un point remarquable, et en cela fidèle à elle-même d'une certaine manière, au livre bègue des débuts, car si *bavard* vient de bave, du latin populaire «baba» : onomatopée exprimant le babil des enfants, *bègue* est, lui, issu du moyen néerlandais *beggen* qui signifie «bavarder». Les deux vont ensemble, comme les crocs et la queue du serpent.

Joyce, lui, s'attaque à son *Ulysse* d'une manière programmatique, avec, en tête, un plan où se superposent la ville de Dublin, la Méditerranée homérique et une série de niveaux de langue allant de l'argot de la rue au dictionnaire d'Oxford. Il va recenser les possibilités stylistiques de l'anglais avec le même souci d'exhaustivité manifesté, un livre plus tôt, par le révérend Arnall dans son énumération des tourments de l'enfer. Une obsession d'insulaire : faire le tour de ce qui se trouve devant lui. Lorsque, par exemple, il veut remonter jusqu'à l'origine de la langue anglaise dans l'épisode célèbre de la parturition de Miss Purefoy, c'est tout le catalogue de son évolution linguistique depuis les invocations druidiques primitives jusqu'aux formes plus modernes qu'il fait défiler sous nos yeux. Dans l'épisode des Sirènes, les didascalies se proposent, c'est clair, d'épuiser toutes les combinaisons vestimentaires imaginables. Et puis, ceci :

« De penser que toujours celui qui entre s'imagine entrer le premier alors qu'il n'est jamais que le dernier numéro de la série précédente même s'il est le premier de la suivante, chacun s'imaginant être le premier, le dernier, le seul et unique, alors qu'il n'est ni premier ni dernier, si seul ni unique, dans une série qui procède d'une infinité d'autres et se reproduit à l'infini. »

Et de fournir, à la réponse suivante, les noms des 25 amants supposés de miss Molly Bloom, allant du tout premier à celui dont la place est encore chaude dans son lit « et ainsi de suite sans jamais en voir la fin ». Aux yeux d'un homme à ce point hanté par l'infini, l'exhaustivité pourrait bien représenter, en même temps qu'une technique littéraire de pointe, une sorte de prix de consolation métaphysique.

Et donc, miss Purefoy peut accoucher de toute la langue anglaise pendant que la vavache des Beauchemin, elle, en arrache.

L'écriture du *Joyce* de Beaulieu débute en 1973 et se termine, 32 ans plus tard, en l'An de Grâce 2005. Ils ont tous les deux tenté de court-circuiter les codes de langues héritées d'une métropole problématique. Ils allaient mettre en oeuvre, pour ce faire, deux stratégies très différentes, peut-être opposées : l'idiolecte et l'exhaustivité. C'est par cette dernière que Joyce, après en avoir circonscrit les capacités, entend désormais dépasser la langue comme outil de communication et en pétrir la matière sonore pour l'élever, comme personne avant lui, jusqu'à la complexe orchestration des grandes compositions musicales. Joyce, écrit Ludmila Savitzky, « a fini par puiser au hasard des pays et des époques les mots nécessaires à la totalité de son expression. » Tandis que Beaulieu, dans ses ouvrages ultérieurs (*Steven le hérault*, 1985 ; *La jument de la nuit*, 1995), délaisse à peu près complètement l'altération langagière à des fins ludiques, l'Irlandais, au contraire, va faire de la création verbale le principe même de son « histoire du monde » : *Finnegans Wake*.

Dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, VLB pose la question qu'il voit au centre du travail de Joyce : « Est-il encore possible pour l'humanité de créer du sens. » Au-delà du langage articulé, au-delà même de la nostalgie de la Tour de Babel et d'une supra-langue, se trouve la musique. Et ce n'est pas pour rien que Victor-Lévy Beaulieu, racontant ses premières lectures du *Wake*, peut confier sans honte n'y avoir strictement rien compris, si comprendre veut dire déchiffrer. « C'était comme des morceaux de musique [...]. Je n'avais pas besoin de saisir le sens parce que c'est lui qui me saisissait. » On peut, de la même manière, savourer une symphonie sans jamais avoir appris à lire la musique et c'est peut-être même la seule manière de lire *Finnegans Wake*.

L'année même de la parution de son *Joyce* (2006), VLB fait aussi paraître un roman : *aBsalon-mOn-gArçon*. Intéressant

d'aller y jeter un coup d'oeil. Dès le début, on rencontre un *titenfant*. Et dès la première page, ce *titenfant* possède des *piépiés*. Une *bebouche* en page 56. Et plus loin, est-ce que ce n'est pas de la *pleupluie* que je vois tomber sur les *pau-paulettes* d'aBsalon-mOn-gArçon? Et ces *tipoulets* sur leurs *papattes*? J'ai mon voyage... Si on ne dirait pas un retour du refoulé vavache!

Au total, *aBsalon-mOn-gArçon* est un roman qui n'est pas loin d'être aussi illisible que *Finnegans Wake*, et sensiblement pour les mêmes raisons, comme si tout l'oeuvre antérieur de l'auteur de *Race de monde!* constituait un long détour au terme duquel le lièvre Beaulieu finissait par rattraper, ou presque, la tortue Joyce. Mais avec le remixage de son bagage polyglotte, le second pouvait du moins prétendre à une certaine universalité. Ne disposant pas des mêmes ressources linguistiques, VLB en est réduit à ruser tel un renard qui aurait mangé de la vache enragée. Tant qu'on ne leur demande pas de servir à la construction d'une cathédrale, les savoureux accents du terroir et de l'idiolecte peuvent faire le travail. Mais comme matériau d'expériences linguistiques, on voit vite venir le fond. Autrement dit, VLB est encore pris avec une langue du manque. D'où ces jeux avec les majuscules, leur systématique tape-à-l'oeil. D'où, aussi, ce retour comme *in extremis* de l'idiolecte bobovin. Remarquez que je n'ai pas lu le *Wake* et suis en train de comparer un bloc de matière verbale à un autre. Établir des correspondances, dans ces conditions, n'a pas beaucoup de sens. *aBsalon-mOn-gArçon* ressemble au Joyce de *Finnegans Wake* comme un coup d'archet ressemble à la Cinquième Symphonie. L'effet stimulant de la fréquentation de Joyce ne suffit pas à dissimuler complètement la petite gêne, la présence de ce parent pauvre invité à la table des mots, comme un écho au bégaiement primordial. Mais il pourrait aussi bien s'agir là d'une forme d'achèvement, car par ce

retour subreptice au vavache, à cette langue inventée pour exprimer le coincement du monde à dire – langue pour ainsi dire handicapée de naissance –, VLB ne fait pas tant du re-Joyce qu'il donne l'impression de boucler la boucle de son oeuvre propre.

D'un point de vue purement quantitatif, l'oeuvre de VLB pouvait jusqu'ici être envisagée de la manière suivante : il a préféré faire beaucoup de livres courts plutôt que de concentrer une matière équivalente et le travail de plusieurs années dans un seul mastodonte. On ne retrouve pas, chez lui, cette fascination toute physique du lecteur *made in USA* pour le gros volume, l'équivalent littéraire du monument de Louth. *Monsieur Melville* possédait au départ l'ampleur voulue, mais Beaulieu préféra trancher en trois dans le gras de son cachalot gonzo. Au fil des ans, il a réussi à nous parler de Hugo et de Tolstoï dans des livres d'une taille relativement modeste. Mais devant Joyce, l'écueil de la démesure ne pouvait être évité, alors il mit le cap droit dessus. Comment commenter une oeuvre aussi insensée que le *Wake* sans verser dans la surenchère ? C'est que, ici, justement, l'idée même de surenchère semblait disqualifiée au départ. Joyce était allé trop loin. Son travail de super-créolisation de l'anglais défiait les autres langues. *Qui m'aime s'abstienne de me suivre* était sa dédicace à l'humanité. Mais à ce Joyce posthume, il manquait encore de rencontrer son biographe gonzo.

Qu'est-ce que c'est, une planète ? Un vaisseau spatial ? Une Bible ? La nouvelle Dublin ? Pas du tout. C'est un gombo de roche gonzo. C'est *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Comme si le lièvre, en sautant sur le dos de la tortue-histoire-du-monde, pouvait encore arriver ex aequo ! Plus haut, j'ai comparé VLB à un renard mangeur de vache enragée. Il en possède la ruse. Il ne pouvait ni contourner Joyce, ni l'écarter. Il ne lui restait donc qu'à devenir Joyce. Qu'à se

faire un peu plus gros pour, comme l'estomac dilaté du boa lové dans aBsalon-mOn-gArçon, le contenir. Pas pour rien que notre Abel raconte la genèse de *Finnegans Wake* au Je. Il s'est mis dans la peau et approprié la conscience de J. J. lui-même. *On est ce qu'on mange*, et la métaphore fondatrice de ce *Joyce* nous montre son narrateur assis sur le cercueil du Père au début du dix-huitième et dernier chapitre, après en avoir «(mangé) sâfrement le corps.» Comme si, à la vache natale bouffée par les renards de Saint-Jean-de-Dieu répondait, par-dessus tout l'oeuvre, ce géniteur victime d'un fils nécrophage et vorace. Je vois Victor-Lévy Beaulieu assis (enfin repu?) sur l'oeuvre de Joyce, après l'avoir, du verbe à l'eucharistie, sâfrement assimilée. C'est prodigieux. C'est monstrueux. *If you can't beat him, eat him!* La table de l'ogre forme au total un impressionnant dolmen destiné à défier le temps, y compris celui de la lecture. Il y a dans ce combo Joyce-VLB à boire et à manger. De la tirasse, une substantifique moelle. La bouchée est un peu grosse. On en dévore des bouts. Ailleurs, on rumine. On ruine-babine. On marine mironne bande dans notre jus... Musique! Partitions d'Irlande! Nous sommes comme Victor-Lévy Beaulieu, comme la terre, comme les vers, impuissants à entamer les os du bonhomme *Finnegans*, qui continueront de reposer, pour les siècles. □

Bruno Roy*

DES MOTS POUR VENIR AU MONDE

*Ce livre, je le voulais, c'était mon droit de me l'approprier, il ne pouvait que m'appartenir, j'en avais besoin, moi jeune écrivain qui ne comprenait encore rien aux mystères de l'écriture, sauf peut-être que par elle, comme Joyce l'a écrit dans *Dedalus*, je pourrais façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race. J'avais vingt-deux ans, j'étais un simple journaliste à la pige, je gagnais juste de quoi subsister, je pratiquais la simplicité volontaire, je lisais, je m'interrogeais sur ma famille en forme de tribu et en forme de pays qui tardait à venir au monde.*

– Victor-Lévy Beaulieu

En disant que Victor-Lévy Beaulieu pense ceci ou cela, j'affirme, du même coup, que James Joyce le pense tout autant, puisque c'est de lui que l'écrivain québécois s'inspire fortement. Depuis trente-cinq ans, les mots de Joyce lui brûlent les lèvres. Comme lecteur d'abord, puis comme

* Poète, romancier et essayiste; dernier titre paru : *Tellurique d'amour, poèmes*.
Écrits des forges, 2006

lecteur québécois ensuite. *Ultime et sublime affaire de sa vie*.¹ Même, si à ses débuts, VLB ne connaissait pas grand-chose du monde et de la vie. Sans cesse, il a comparé ses interrogations à celles des grands. Son imaginaire a trouvé des frères littéraires, les meilleurs: Virgile, Cervantès, Hugo, Balzac, Zola, Flaubert, Faulkner, Joyce, Kérouac, Kafka, Beckett, Carrol, Melville, Marquez, Lima, Lowry, Ferron, Thériault, Ducharme. Les plus universels aussi, dont il a fait le tour en fonction de ses propres besoins. Dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots*, à jamais fragmentaire malgré ses 1040 pages, a-t-il écrit, VLB tente de dégager, entre autres, une pensée qui concerne l'écriture et ses procédés à même la matière qu'offrent l'oeuvre et le langage de Joyce. Le lecteur serait même porté à croire qu'*Ulysse et Finnegans Wake* ont été écrits pour l'écrivain québécois, ce qui, en retour, lui a aussi fabriqué une mauvaise réputation.

Certes, à plusieurs égards, la filiation de ses romans avec ceux du grand écrivain irlandais est naturelle. Leurs deux oeuvres partagent les mêmes thèmes: le nationalisme, la religion, l'exil, la pauvreté intellectuelle, la sexualité violente, la folie, la violence, l'inceste, la tribu familiale, les excès langagiers, etc. Que VLB, précisons-le d'emblée, soit identifié comme un écrivain de la scatologie importe peu. Dans son *essai hilare*, et cela vaut pour toute son oeuvre, VLB a investi sa part autobiographique en rejoignant les tréfonds de l'âme humaine qui est aussi, ne l'oublions pas, la nôtre.

Chez VLB, la démesure est une dimension inhérente à la création. C'est avec la nuit que l'écrivain de Trois-Pistoles inspecte son territoire intérieur. Sans la démesure, on ne peut pas changer la vie. Son *Monsieur Melville*, par exemple,

¹ Tout ce qui est en italique est directement extrait de *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots* de Victor-Lévy Beaulieu que je nommerai, désormais, VLB.

soutient cette vision que poursuit son tout dernier livre qui lui donne tous son sens. Dans une *fureur totalitaire*, ce *Tout est toujours à dire* peut paraître excessif. VLB sait très bien, cependant, qu'il y a un prix à son écriture, surtout lorsque celle-ci se situe entre la fureur et l'hallucination. Un langage qui fait sauter les digues de la norme, une œuvre dans laquelle les fous se multiplient, le chaos monde dont ses romans sont habités, voilà des éléments qui, pour certains lecteurs, peuvent compromettre, au niveau de sa réputation, la santé d'esprit de son auteur. Face à de tels préjugés, l'œuvre de VLB est moins importante qu'on ne le prétend. Ainsi pense-t-on parfois de VLB comme on a pensé en France d'Antonin Artaud enfermé à l'asile de Rodez, de Nelligan ou de Claude Gauvreau, de Lucia la fille de Joyce. *Fuir Montréal*, se dit VLB, *pour ne pas devenir comme eux*.

Sa merde ou sa morale, la marginalité ou non de ses personnages, l'inceste ou l'homosexualité, tout cela ne change rien à son œuvre. Parce que nous sommes dans la littérature, non dans le témoignage exemplaire d'une vie dont VLB n'a que faire d'ailleurs. Si nous faisons de la morale, nous passons à côté d'une œuvre majeure. D'autant que cette œuvre est à la fois québécoise et universelle. Chez VLB, je m'en tiendrai à cela : la fonction des mots me semble circonscrite par une intention de représentation du monde qui cherche à dévoiler ce qui est sous-entendu, peut-être même caché et dont le moteur identitaire est le désir fonctionnant à plein régime, en tout et tout le temps. Écrire de cette manière, en arrimant des mots et des mondes, à la manière de Joyce et de la sienne, doit être épuisant d'autant que le Québec a de commun avec l'Irlande d'être devenu une province anglaise, cessant, comme elle, d'exister comme nation. Québécois dans un pays anglophone qui n'est pas le sien, qu'est-ce qu'être bilingue si on ne peut assurer le sens exact des mots ? On aura beau multiplier les

traductions, *la bouche n'est pas en pouvoir de fixer une limite à la marche d'une langue nationale.*

En ce sens, la propre histoire de VLB est à la fois suffisante et insuffisante pour faire advenir l'aventure québécoise à travers celle de l'Irlande. Deux sociétés, croit-il cependant, qui restent toujours en deçà d'elles-mêmes, incapables, faute d'espace intérieur, de donner corps à leur destin, sauf peut-être de créer cet espace avec les mots de la littérature. Les mots ne seraient donc pas que du vent. Attention ! Oui, si le langage est sans émotion. La leçon lui vient du jeune Joyce, cet *étrange garçon impuissant à vivre l'émotion autrement que par l'écriture*. Le sentiment ne peut venir que du corps. Écrire, c'est déployer une vision, l'incarner ; si c'est un roman, dans des personnages vivants, ceux-ci doivent posséder un ensemble d'émotions liées à leurs propres expériences de vie. Ici venir au monde à l'écriture suppose l'émotion, ce sentiment qui habite le corps tel que VLB, même dans toute sa démesure, le conçoit.

Ce fut le génie de Joyce d'y être parvenu, même si le grand écrivain, contrairement à VLB, ne croyait pas aux mythes fondateurs irlandais, même s'il n'était pas favorable à l'édification d'une littérature nationale, et encore moins à l'émancipation politique de son pays. À l'inverse de Joyce qui était contre l'emploi de la langue gaélique, VLB ferraille avec la *langue québécoise*, avec sa langue, non pas hors de chez lui, mais chez lui, dans son patelin. Son parti pris pour la langue, c'est le parti pris pour toute la vie où se trouve son engagement. VLB, le romancier, demeure certes fasciné par ceux qui comme Joyce ont *envoyé coucher la langue anglaise* par l'invention d'un langage, mais cette fascination ne se détache pas de la force de représentation identitaire que la langue constitue. VLB ne rêve-t-il pas d'une phrase qui mettrait le Québec là où Joyce a mis l'Irlande ? Maîtresse de

ses mots, écrit VLB, parce la nation se trouve rassurée sur la faisabilité de son destin. Toutefois, la question du professeur Jacques Pelletier demeure pertinente: y a-t-il, faute d'un mythe fondateur qui pourrait lui servir d'inspiration, une impossibilité d'écrire au Québec? Comment se fait-il, s'était déjà demandé VLB en 1979, qu'on n'ait pas encore écrit des livres semblables à *l'Odyssée* ou à *Moby Dick*? Nous avons besoin des universaux dans notre propre combat pour la liberté. Vingt-cinq ans plus tard, voilà ce qui nous manque encore: des gens à qui la parole a permis de déployer leur pensée. Dans ce pays sans philosophes, *nous aurions besoin d'Emmanuel Kant, de Friedrich Engels, de Karl Marx et de Sigmund Freud pour faire enfin formance d'hommes libres*. Les choses, donc, n'auraient jamais changé?

Interroger le langage

À l'origine autant qu'aujourd'hui, telle une obsession, l'acte d'écrire de VLB cherche à rendre réel ce qui est nié. Cette langue et cette identité d'ici, aussi foutues d'un déni, il n'en avait que faire. S'inspirant de Tolstoï, écrire contre *les dinosaures de la pensée et de la langue* est sa manière de résister à toutes les indifférences. *Je ne veux pas mourir ici dans ce dépotoir du mal-aimé et du mal-vécu, en liasses de billets de souffrance, en miasme de phrases incohérentes, surgelés jusqu'en leur mouelle d'os*. Pour VLB, la chose est claire, il faut sortir la littérature d'une certaine idée de la littérature. Le combat de Jos Beauchemin, le frère d'Abel (*Race de monde!*) et l'alter ego de VLB, *ambassadeur de la pouasie québécoise* est nul car il constitue *une fuite élocutoire dans l'entonnoir de la pensée magique*. VLB cherche à installer une pensée qui tire de tous les côtés et qui maintient l'écriture d'un véritable écrivain. La littérature n'est pas qu'amusement. Il faut combattre l'utopie de la simplicité qui rend acceptable la médiocrité sociale. *Ne savent même plus c'est quoi penser. S'imaginent que*

*parce que tout le monde en parle, ça parle de quelque chose. À la manière de son personnage romanesque, Satan Belhumeur (Satan Belhumeur), VLB veut s'approprier les mots pour être plus fort que le politique. Pour contrer la langue de bois qu'il honnit. Pour ne pas que, fréquentant les mots, seuls les initiés y trouvent leur compte. Et aussi pour ne pas dépayser le lecteur. La parole de l'écrivain est toujours la première à reprendre la liberté, à reconnaître le rythme du sujet et à défendre la sonorité d'un peuple. Ne plus louer la pauvreté d'esprit et de pensée comme si elle était un don du pouvoir. Pour ne plus qu'un oui devienne un non. Attention à la tour de Babel. Même la Genèse ne cache pas les intentions de Yahvé, nous rappelle VLB: *Maintenant aucun dessein ne sera réalisable pour eux. Allons! Descendons! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres.**

Notons qu'il y a chez VLB une conception biblique du pouvoir de la parole. *Au commencement était le verbe*, rappelle-t-il. Remontant à la verte Érin qui n'était pas encore l'Irlande, remontant donc au Grand Recommencement, il suffit au dieu Amon-Rà de parler pour que vienne le monde. Il n'a qu'à dire: «Je veux que...» et les choses apparaissent, elles adviennent par le seul effet de la parole. Mais ce monde, ainsi créé, a besoin de mémoire pour signifier, car la création ludique ne suffit pas. Il s'ensuit que le langage créateur s'inscrit obligatoirement dans la mémoire qui est la condition du sens. C'est le rôle du fils aîné d'Amon-Râ, Thoth, rappelle VLB, de rendre compte du monde créé par son père. Il peut aussi s'agir du contraire: tuer ce monde par la parole: *Ainsi le langage ne sera jamais plus qu'approximatif, il dira vrai, mais en même temps pourra exprimer tout le contraire du vrai.* Chaque mot contient alors sa propre relativité. L'incertitude, comme concept, règnera désormais.

Mais voilà, l'écrivain ne naît pas pour le pouvoir, il naît pour la liberté, pour faire disparaître l'ambiguïté et la confusion. Pour sortir de toute tour de *B'Abel*, afin que langue et écriture puissent faire avancer la société. Car, pour VLB, les mots donnent accès à une grande part du réel, part plus grande que la réalité. Les mots nous aident à nous comprendre, puis à nous dominer. C'est l'expérience de Dedalus dans *Stephen le héros* qui s'interroge sur le monde, mais d'abord sur le langage dont *la première fonction n'est pas de dire, mais de s'y dire*. Le langage nous signifie à nous-mêmes. La présence des mots nous réconcilie avec nos peurs et nos terreurs. Avec les mots – c'est l'attitude de VLB – on peut affronter la vie. L'apprentissage du langage doit y être sans compromis. Ce n'est pas innocent de rappeler que c'est par les mots français, trouvés dans *Finnegans Wake*, que VLB se reconnut tel qu'en lui-même. C'est ainsi que le syntagme de Joyce, *Le tout est sacré pour un sacreur* le fit rêver – il en rêve encore – d'écrire *le Livre d'entre tous les livres*, car *Le tout est sacré pour un sacreur*, écrit-il, *me semblait être une phrase absolument québécoise : dans ma famille, le sacreur est un blasphémateur qui prend en vain le nom de Dieu et ceux de ses saintes et de ses saints en en déformant la représentation*.

La grande question de VLB devient rapidement celle-ci : ce monde plein de mots de toutes les langues, comprenant des noms bizarres, des réalités diverses ou connexes, est-ce l'ensemble du sens ? En art, tout signe, tout langage est nécessairement marqué du seau de la surréalité, c'est-à-dire d'un supplément de sens investi par une symbolique. Comme lecteur VLB ne s'attarde pas vraiment au sens des mots qu'il lit, *j'essaie simplement de remonter d'Ulysse. Si plein encore de lui, mon esprit et mon corps, comme dans l'an premier de ma découverte de Joyce*. Ne cherchant pas à comprendre d'emblée ce qu'il lit, même entre les lignes, VLB sait d'instinct que les mots ne disent pas tout. En ce sens, c'est moins à la lettre

qu'il faut le prendre qu'à sa quête du langage qui donne corps et esprit au sens. Le sens passe par la métaphore, par la symbolique, par la construction/déconstruction des mots comme on le verra plus loin, moins par l'organisation de la phrase elle-même. La fonction de l'écrivain est de remplir les trous de nos mémoires, de dire ce qui se perd, ce qui n'arrive pas, ce qui ne veut plus rien dire, ce qui est dérisoire. À la manière de Don Quichotte, mais aussi à la manière de VLB : tout croche comme un délinquant mais volontaire comme un militant, tout en restant vrai, *en-deçà ou au-delà de toute théorie, dans la profondeur de l'en-soi, là où prend forme l'émotion en beauté originelle*. Ce qui n'a jamais empêché VLB de prendre plaisir au livre. Pour écrire, il faut lire. Le travail de l'écrivain, c'est de pousser la langue à sa limite. Cela ne peut se faire sans des lectures, celles surtout qui ont été écrites ailleurs. VLB le sait bien qui suppose qu'écrire est une dérive pour ensuite retrouver le centre du sens, celui du voyage qui ne se termine jamais. Il en est bien conscient. Il faut une forme au sens : *c'est par la lumière qui entre au travers que prend figure le monde, et nous de même*. Les mots changent parce que les temps changent, avait dit Joyce. Voilà pourquoi il est encore possible de créer du sens. Parce qu'il faut reconnaître la langue et la culture là où elles sont.

Chez VLB, pouvoir des mots et valeur symbolique participent au déploiement de ses premières réflexions sur l'écriture ; réflexion amorcée, faut-il rappeler, dès son roman *Don Quichotte de la Démanche*. Conscient que ses personnages ne sont jamais loin de l'auteur, VLB, très souvent, est simultanément lui-même, Joyce et Abel, et tous les autres. *Ne s'expliquent pas les courants discontinus de la pensée, ni ceux des désirs, ni ceux du rêve*. Entre la réalité et la fiction, VLB intègre tel écrivain dans son quotidien, suggérant que la réalité est telle qu'il la décrit : *Quand les deux petites filles suivent les chiens et le petit mouton noir à l'extérieur, ma mère et Colette sortent aussi*.

Antonin Artaud s'est assis dans la berceuse près du gros poêle à bois et regarde devant lui, son poing fermé sous le menton. Je fais semblant de ne pas le voir, je ne veux pas lui parler, je ne suis pas intéressé par les jérémiades que je pourrais entendre, je veux juste retrouver l'histoire que j'écris. Ailleurs et souvent, dans son essai hilare, VLB parle comme s'il était lui-même Joyce. Sa tête d'écrivain est embourbée car elle ignore de quoi est faite la réalité. Cela dit, l'univers romanesque de VLB ne se départage pas aussi facilement entre le vrai et le faux, entre la réalité et l'imaginaire. L'auteur s'appuie sur une ambition qui vise le langage souverain dans une vision globale dont son œuvre doit rendre compte. Très certainement influencé par Joyce et son monde de la mécanique quantique, VLB tend à penser que l'espace-temps n'a pas de réalité. En fait, il n'y a ni passé ni futur. D'une certaine manière, dans son bouquin de plus de mille pages, tous les personnages, antiques ou modernes, réels ou fictifs, existent simultanément. Joyce (son modèle), Abel (son alter ego) et VLB (lui-même), par exemple, sont l'un et l'autre, en un même lieu, en un même temps, souvent à la même table de pommier. Entre le familial et le fantasmagorique, lequel est irréel, lequel est représentatif? Le langage est plus vrai que certaines situations de la tribu familiale que décrit ou imagine VLB. Ce langage porte un territoire imaginaire où le vrai et le faux n'ont rien à voir avec la vérité du récit. Je n'avais pas besoin de saisir le sens parce que c'est lui qui me saisissait. À partir d'un mot, d'un fragment de phrase et, parfois, de la phrase entière, je me constituais moi-même histoire de Wake, je m'inventais.

Se rappeler que le projet d'écriture de VLB, à la manière de Joyce, c'est toujours l'œuvre totale en chantier dont chaque livre est une étape, voire un avancement. La biographie totalisante, chez Joyce, c'est l'idée que l'écrivain entretient de pouvoir tout dire. Et c'est bien ce que souhaite pour lui-même VLB: *Il faudrait bien pouvoir tout dire. James Joyce,*

l'Irlande, le Québec et les mots a un peu beaucoup cette allure totalisante. VLB ne veut pas minimiser les détails mais il veut tout voir. Il sait que *le défi, pour les scientifiques comme pour Joyce, est le suivant : comment passer du simple langage à ce métalangage qui permettrait d'appréhender le monde dans son extrême luxuriance, et de manière à dégager de sa complexité une loi générale.*

La naissance des mots ou l'acte de création

Rappelons que c'est après avoir compris à l'école que les mots n'avaient pas le même sens pour tout le monde que VLB a commencé à écrire. Après avoir beaucoup lu, bien sûr. Aussi s'est-il mis à écrire comme Joyce avec ses papiers étalés sur la grande table de pommier. *Écrire fait de mon corps un marais salant.* Son besoin, c'est les mots du corps qui donne son rythme à l'écriture. *Sans chercher à savoir si elles font sens ou pas. Tout est tellement approximatif quand le corps et l'esprit flottent dans le sommeil.* Comment expliquer qu'à part l'écriture, tout lui semble de trop ? À la manière de Joyce, les mots débordent : des mots carnavalesques, baroques, écriture fantasmagorique, mélange des genres, néologismes, archaïsmes, calembours, contrepèteries, mots-valises, etc. Le mot ne fait pas que désigner, il signifie. Si, chez VLB, les structures qui gouvernent la grammaire et la syntaxe ne sont généralement pas compromises, on y repère assez rapidement leur originalité sonore : *Ah ! Ne bourniflent plus les vercochons fourgus ! Oh oui ! Ai maintenant fini de manger le corps mort de mon père au fond de la fosse boueuse et me suis assis sur ce qui reste du cercueil.* La première phrase : presque du Gauvreau ? Pas tout à fait. VLB use d'un procédé connu, la paréchèse, que lui-même définit comme étant *la recherche de sons analogues ou de lettres semblables au début ou dans le corps des mots.* Hélas ! Cette recherche ne favorise pas toujours, au niveau du texte, une totale transparence

du sens. Que doit entendre et comprendre le lecteur ? Ceci que l'on pourrait contester : « Ah ! Ne sniffent plus les vers et les cochons fourbus. » La phrase qui suit nous parle de la mort du père et suggère qu'il ne sert à rien de fréquenter ce fourgu/fourbu de cochon. Charabia volontaire de la part de l'auteur ou incompetence du lecteur ? VLB nous répond : *Par la grammaire, on comprend ce qui ordonne entre elles les règles phonétiques, morphologiques et syntaxiques, on maîtrise le langage, on vainc cette bête qu'est le monde, on triomphe du meuglement du Minotaure, on devient un homme libre et glorieux.*

En soi, l'écriture de VLB n'est pas ambivalente, elle plonge dans l'entre-deux d'un monde si profond qu'il ne peut être saisi du premier coup. Lettres, syllabes, permutation de mots, périphrases ré-aménagent le sens du côté de l'expression, beaucoup moins du côté de l'information. Être de mémoire vivant dans l'invention du sens, l'écrivain veut porter le langage à sa pleine mesure : *Il est reveneure. Encore ! Ah ! Toujours ces slictueux toves sur l'allouinde. [...] Qui gyrent et qui vriblent !* Par ces sonorités (onomatopées ?), cette langue d'écrivain n'est pas étrangère au lecteur québécois qui entend des éléments consonantiques familiers. Peut-elle être généralisée à l'ensemble d'une pratique d'écriture propre à VLB. Oui et non. Oui, si VLB est sous la gouverne de Joyce qui *brille de tous les feux de sa virtuosité langagière, fulgurante de calembours, de contrepèteries et d'absurdités, mais, me semble-t-il, il ne délace plus rien.* Non, pourrait-on dire aussi. VLB lui-même sait qu'un coup de calembour n'abolit pas la facilité : *les perles du Rhien, l'an pire de la désolation, renérendum, il troubadoure, etc.* Il y a une banalisation de la forme, et donc du mot, qui n'ajoute rien au sens. Ces mots-valises témoignent-ils de l'apprentissage de la langue ? Ça ne me semble pas toujours le cas. VLB joue sur la sonorité d'un sujet sans langage, il parodie

gratuitement une sonorité qui peut paraître infantilisante. Ou alors, ses mots-valises créent-ils du sens nouveau, plus près du langage enfant? Certes, en jumelant deux ou trois mots en un, il souhaite ouvrir le sens au maximum: *Monrial-Mord*, *humainuité*, *gallophant*, *vaudécampagnes*, *hibernie*, *hivernie*, *vermeillonne homacieux*, *ghandir*, *oelstant*, *galophant*, *tutubégais*, *suffphoclant*, *judodantant*, *m'ėjouissais*, *existenciel*, *Irlangue*, etc.

Mot-valise, écrit VLB, procédé identifié à celui de la marqueterie: coller des mots découpés dans des mots plurisyllabiques. [...] En le surchargeant comme on le fait d'une valise, le sens ne s'annihile pas, bien au contraire: il se multiplie, et le rêve de Joyce aurait été que ça puisse se faire à l'infini. Le rêve de Joyce, et peut-être, les limites de VLB. Il arrive parfois que VLB nous amène dans une écriture fabriquée qui perd sa propre logique. Comme certains mots qu'on trouve dans certains de ses romans dont *Blanche forcée*, par exemple: *Gespeg* pour Gaspé, *fesait* pour faisait, *matemels* pour maternels. Dans d'autres livres comme dans son tout dernier, le lecteur fait la rencontre de *monrial* pour Montréal, *deviendu* pour devenu, *monstresses* pour monstrueuses, *débrisaille* pour débris/écaillé, etc. Qu'est-ce à dire? Cabotinage, prétention et extravagances typographiques dont le sens n'appartiendrait qu'à VLB lui-même? À moins d'admettre, dès le départ, une originalité de la forme, cette mécanique langagière conduit parfois à une déformation insignifiante du mot. Pourrait-on penser. Y a-t-il alors autre chose à voir à entendre ou à comprendre? En réalité, tout se joue dans une certaine oralité du mot qui renvoie à la médiocrité du locuteur: *deviendu*, *monrial*, *églifis*, *reveneur*, *rédempter*, *s'enmuette*, *sexpirant*, etc. Et si la banalisation servait à cacher une déception, une régression au monde d'un passé médiocre, si cette mécanique langagière ne rendait compte que de la désolation ultime de l'homme assujetti à la loi générale de la nature? Cela amenuiserait-il la sévérité de notre jugement?

Notre évaluation n'est pas si *noireusement stérile*. Certes, l'humour langagier de VLB n'a pas la force, par exemple, du langage ducharmien dont les énoncés polysémiques lui sont généralement et objectivement supérieurs. Réjean Ducharme, *ce génie de la langue québécoise*, reconnaît, par ailleurs, VLB, *a mis fin à la nuit canadienne-française et à ses deux siècles d'écriture en ternes couleurs pastichantes. Cette prose aussi enjouée que celle de Finnegans Wake, comme un formidable coup de tonnerre. Une libération, une révolution. Notre naissance au monde du métalangage. Notre appropriation du dieu Toth. Foisonnement de toutes les métaphores, enfin nôtres, suprêmement souveraines*. À sa manière, VLB y est aussi pour quelque chose dans cette aventure langagière. Archaismes (*radouber*: arranger, *m'endêver*: faire enrager), et néologismes (*golurures*: ce qui reste, ce qui s'écoule (?), *enlarmer*: s'écouler en larmes, *racotille*: rapetisser, *mollit*: ramollit) circulent joliment dans sa langue d'écrivain. Son bagage linguistique tire ses mots de diverses origines: latin, français, anglais, et naturellement autochtone: tobogan, igloo, tomahak, skidou, etc. Même que certains néologismes juxtaposent la forme française et la forme anglaise: *rememberer*: remémorer/remember, *hommeronneur*: home run/road runner. Ce qui n'est pas sans rappeler une pratique que Jacques Ferron, il est vrai, n'a pas poursuivie, n'ayant disoit-il, aucune ferveur pour la langue de Gauvreau: *ouhandeurfouille pour Wonderful, Nouillorque pour New York. Je n'ai jamais inventé de mots, affirme Ferron que cite VLB. Je suis un écrivain conservateur sans aucun goût pour les innovations quelque peu enfantines de mes confrères. Par ces innovations, on peut échapper aux vices de l'habitude et disposer d'une rigueur nouvelle, mais l'imitation y prévaut rapidement et l'on ne sait jamais qui est le véritable innovateur*. On peut penser que c'est par amusement que Ferron se prêtait à l'occasion au jeu de l'homophonie qu'il trouvait, par ailleurs, gratuit.

Écrivain d'une grande authenticité d'expression, Ferron côtoyait, sans intention révolutionnaire, la langue commune. Ce qui ne l'empêchait pas, reconnaît VLB, de la revisiter tel un orfèvre. Cent fois sur le métier, Ferron remettait son ouvrage. *Ce travail sur la langue et les symboles qui y sont rattachés, corps du simple individu, et corps de toute l'humanité, je rêve de le faire à la québécoise comme Jacques Ferron devait s'y atteler en écrivant La vie et la mort de Rédempteur Fauché, cette œuvre de la plus haute autorité comme il l'appelait. [...] La langue simple et populaire qu'il défendait, Ferron l'appelait la sagesse des nations et c'était pour lui un capital qu'il ne fallait pas entamer parce que nous vivions en Amérique saxonne et que notre langue risquait ainsi de se dissoudre si elle ne s'en tenait pas à dire justement ce qu'elle devait dire.*

L'écriture de VLB, à la manière de celle de Joyce, doit être saisie dans sa totalité sonore. C'est sa réalité et sa trajectoire. La conformité avec la réalité, c'est son désir, son chant. VLB se rappelle que *James Joyce avait vite compris que celui qui veut écrire doit avoir une bonne oreille*. La phrase de VLB bouge, se déplace, s'attarde, circule dans une succession de métaphores filées et une série de fantasmes : *plus houleuse que les eaux de la mer, la lumière s'effiloçait, mouillassé de crachin, tout le corps en brisures dislocantes, mal délivrée de ses suites, l'orage se dépâmait, le jour est tout en allé, faisant [...] chialer les branches de plafond, ta pensée si basse de plafond*, etc. Chez VLB, des phrases entières peuvent avoir un double sens (amphibolie) : *Suis tombé par devant, tête première dans le banc de neige durcie. Saint Grandfroid en son paradis blanc. Statue de gel cassée en deux. Têl n'importe quel livre en ses blancs de tête et blanc de pied, à marge perdue, dans le sang blanc de ses écritures découleuré le sens. Ceci ? Cela ? Faites ceci en cela pour mémoire de moi et qu'importe. Qui s'y lire ? Qui s'en livre ?*

On ne peut affirmer la même chose chez VLB. Il y a chez ce dernier une volonté d'appropriation linguistique du sens des mots. Ici, le sens caché mise sur les possibilités sonores de la langue. Traversant l'écrit, les mots s'entendent : *elle a viré casaque sur le tarmac*. D'autres mots possèdent une consonance tout à fait québécoise : *salopé, ensoleilleux, ragotant, populé, catholicarde, quenouiller, lynché* (mot d'origine irlandaise), *sacrément, tonnereuse, tirasseuse, bourasieuse, cisailé, adoncques, malsonnants, repimpés, agousseux et agoussés, anti-cailleries, envoyures, bagounage, nuitoyance, etc.* Assonances et dissonances servent ici la langue parlée qui, à l'instar de la langue gaélique, *nous démontre fabuleusement que l'aventure de l'humanité est d'abord une poétique et que celle-ci est sublime quand les mots et la musique se font totalité. Mes mots chantent, dit le barde. Mon chant parle, dit aussi le barde.*

Insuffler une nouvelle vie aux mots comme Joyce l'avait fait est demeuré et demeure pour VLB une aventure incomplète. En effet comment enquébécoiser la langue française sans s'inspirer de la langue commune ? À cet égard, Ferron, pour VLB, est une meilleure référence qu'Hubert Aquin. Malgré sa mentalité ancienne, Ferron voulait que les mots expriment les réalités modernes. Ce dernier *avait presque réussi à l'enquébécoiser. Mais en choisissant de le faire en une langue française qui ne laissait pas beaucoup de place à la québécoise, son œuvre révolutionnaire ne le fut qu'à moitié, elle achoppa sur la pierre de notre singularité linguistique perçue par Aquin comme un manque et non comme un jaillissant trop-plein de vie.*

VLB, on le voit et l'entend, veut tirer un enseignement des romans de Joyce. Pas question de vengeance puisque, contrairement aux Irlandais qui furent forcés d'abandonner la langue gaélique, les Québécois parlent encore la langue de leurs ancêtres français. Cependant, la langue de ces derniers, devenue langue désincarnée, ne suffit pas aux

Québécois. Elle a perdu sa truculence rabelaisienne, sa capacité d'invention, son potentiel métaphorique. Elle appartient davantage à l'Amérique anglophone. Celle-ci *m'impose*, écrit VLB, *son langage, pollue le mien et le pervertit; il appartient ensuite à ce qui reste de ce qui fut autrefois ma mère-patrie qui m'impose aussi son langage et le pervertit. Être Québécois, c'est reprendre langue afin que je puisse tout dire dans des mots, un rythme et une sonorité faisant état de ma singularité. Joyce m'est donc non seulement utile mais nécessaire. Irlander la langue pour Joyce, l'enquéboiser pour VLB. Donner du futur aux mots, c'est ne plus s'anglaiser, c'est donner un avenir au pays-pas-encore-pays.*

Enquéboiser : enguIrlander notre langue française, sortir de notre langue de bois mort, sortir du boisé anonyme de notre identité, québécoiser notre réalité, exister, venir au monde. Mais alors, comment l'enquéboiser, au sens politique, cette langue pour que chacun de nous renaisse à lui-même afin qu'advienne aussi ce *pays-pas-encore-pays*? C'est la grande question de VLB, penser à sa patrie, obsession que n'avait pas Joyce qui, en exil, ne voulait plus repenser à l'Angleterre, *l'Angleterre lui faisant penser à ma mère. Mer-patrie. Marâtre et castrante*. VLB, quant à lui, et son *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots* le démontre parfaitement, ne cesse de penser à son pays et à ses mots comme à ses maux, les uns inséparables des autres.

Les mots de la révolte

Chez VLB, le matériau humain, culturel, religieux, social ou politique s'enfonce dans de multiples récits, *le sang noirâtre s'écoulant en rigoles. Du fond des mots*. Ne jamais oublier que VLB écrit contre la volonté de sa mère, conscient de l'impuissance du père. La peur des mots chez la première, le mutisme du deuxième, la dépréciation générale du langage,

voilà ce qui sépare le fils du reste de la famille. Le père muet est la blessure du fils, sa souffrance intime. Son « père d'exil » comme VLB le surnomme, semblable à son pays agonisant, est devenue une masse « *déshabillée de toute parole* », comme la folie. Citant Joyce, VLB écrit *Le froid, l'effroi, je connais ces mots, ils ne sont pas des mots. C'est cela qui tourne et m'emporte depuis le sang fortuit*. Les monologues répétitifs de la mère, par exemple, sont de la même nature que sa fausse tentative de suicide. Celle-ci d'ailleurs, *reptilienne*, trouve que les livres sont des lieux de perte. *Tu lis trop et tu écris trop. C'est pour ça que tu as mal dans le dos. Encore heureux que ça ne te rende pas fou*. En général, de toute façon, tel un héritage atavique, la famille, dans l'œuvre romanesque de VLB, est très peu douée pour le bonheur. *Je suis le produit d'la mardre*, écrit-il, lucidement. Rapidement, rappelant Joyce, surgissent ses « ordures » familiales.

L'une d'elles, l'inceste – cette tradition de mutisme –, révèle le rapport atavique au langage d'une famille dysfonctionnelle vivant *au cœur des gènes de la race déchue veillent l'inconfort, la schizophrénie, l'opprobre, la damnation et la haine*. L'inceste est un archétype. Rappelons que le thème de *Finnegans Wake*, c'est l'inceste. L'humanité, d'une certaine manière, en est issue. C'est au cœur de l'humain. VLB le reconnaît, sa famille forme une *tribu des vils Porteurs d'eau en terre névrosée, cupide et ingrate*. Dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots*, les liens familiaux se transforment en liens incestueux: entre Steven et Gabriella, entre le fils Jos et sa mère, entre la sœur Colette et Abel. Son texte s'inspire de la condamnation de la famille chez Joyce. Misère morale et sociale, indigence et pauvreté, survie jusqu'à la mort. *Essayer de me rappeler du jour que ma mère et moi avons échangé quatre phrases d'affilée, portées par un sujet, un verbe et un complément. Ne sommes pas du même bord des choses. Même dans son ventre, j'étais déjà ailleurs. Dans le métalangage du refus, ou de l'indifférence*. Sortir, c'est le cas de le

dire, des faux-semblants du langage nécessite un combat permanent contre sa propre aliénation dont le langage devient, si l'on y accède, un rempart. VLB, comme chez Joyce, *perçut ses relations avec sa mère «comme une opposition, celle de l'intellectuel logique et raisonnable combattant chez la mère le refus de tout pensée originale qui ne fut pas en accord avec les préceptes religieux qu'on lui avait inculqués. [...] Sur le plan de l'esprit, donc de l'idée, une sous-humanité aliénée. Le triomphe de l'hystérie.* Et même si l'écrivain transcrit la réalité de façon blasphématoire, son sens de la provocation ne doit pas être confondu avec celui de l'excès. L'écrivain va toujours plus loin, il va au-delà de ce qu'il voit, de ce qu'il écrit. *Comment les entendre dans le fracas, le bruit et la fureur que fait le monde ?* Et puis, le tonnerre et la foudre, se dit VLB, *étant à l'origine du langage qui, lui-même se développa sous le mode de l'onomatopée monosyllabique,* ne justifient-ils pas un usage de même nature ? *Tonnerre : Voilà le premier mot. Tous ceux qui vinrent ensuite ne furent inventés que pour conforter celui-là. Je vais parler, donc je tonne ; je vais écrire, donc j'éclaire ; je vais parler et je vais écrire, ce qui me fait peur et fait peur.* Car, c'est la conviction de VLB, la peur fait disparaître le langage. Or, pour reprendre un titre de Réjean Ducharme que VLB a utilisé, il nous faut sortir de l'hiver de force. Ne plus penser comme sa mère que les livres, donc le langage, sont là pour nier ce que nous sommes. Il faut en arriver à ce que nous ne nous laissions plus cannibaliser par les mots de l'Église romaine, par exemple, ne plus avoir à sa tête un *agneau qui rachète les péchés du monde*, symbole par excellence de la soumission et de l'aliénation. *Celui qui maîtrise les mots oblige la peur à s'escamoter, force la terreur à décamper, car le Minotaure ne vous domine que si le langage vous fait défaut.* Sans langage, nous pourrissions en-dedans de nous même sans nous en rendre compte. *Nous devenons des exilés intérieurs.* Or, *personne n'est fait pour l'exil, même l'intérieur.* Personne n'est fait pour n'avoir pas de pays. Mais voilà ! Si pour l'instant le pays est fictif, le langage, lui, est réel.

La langue, comme entreprise de connaissance, de maîtrise et d'invention de soi – soi, l'autre et nous – suppose chez VLB que l'on parle de soi à notre manière; cette manière qui nous a fait avec *les mots nouveaux de nos endurance*s selon le vers du poète Gaston Miron. Les émotions passent de la tête au ventre et à la parole par une langue qui ne peut être que nôtre. Certes, la langue de VLB est une partie de la langue québécoise, une partie de sa dimension, son reflet même. Car *les mots sont peut-être les mêmes, ils ne s'associent pas de la même façon, ils ne se prononcent pas à l'identique, ils se ponctuent, se posent et se reposent autrement, faisant une musique fort différente selon qu'on la porte de Paris ou de Québec.*

Pouvons-nous aller jusqu'à dire que le Québec est un langage? Oui, si nous admettons comme VLB qu'*aucun symbole ne tient debout tout seul, qu'aucun mot ne tient debout tout seul.* Les mots utilisés sont indissociables de la vie, autant réelle et imaginaire, mots qui font advenir ce réel et cet imaginaire, certes dans le texte même de VLB mais aussi dans le texte national, si ce mot-ci, en ces temps d'accommodements, peut encore avoir un sens. William Betler, que cite VLB: *Il n'y a pas de nationalité sans littérature, pas de littérature sans nationalité.* Et ce dernier d'ajouter: *Il faut bien que quelqu'un porte témoignage: être père, c'est d'abord assurer la pérennité de sa mémoire.* Or, comme la littérature québécoise n'a pas encore accédé à son statut national, elle ne peut rejoindre une audience universelle. Mais attention, chez VLB, écrire en englobant les grandes œuvres relève du projet de faire une littérature nationale. *Je prends racine où l'on m'arrose!* L'enracinement est la condition de l'ouverture, a déjà dit Cervantès: «On ne peut être universel que si d'abord on est d'un coin de pays.» En lisant VLB, on comprend que toutes les identités, y compris la québécoise, ont la profondeur de l'universel.

De fait, même si je n'ai pas tout lu de la soixantaine de livres et plus qu'il a écrits, j'ai toujours l'impression de parcourir une œuvre plus grande que le livre que je tiens entre les mains. Ce fut encore le cas avec *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots*. Chez lui, chaque livre naît d'un projet toujours plus vaste. Le projet des voyages de Melville, par exemple, a pris la forme de plusieurs romans. De *Blanche forcée* à *Una*, la saga des Beauchemin s'est déployée dans une aventure familiale qui avait commencé avant et qui se poursuivra après. Toujours la réorganisation de l'œuvre pour l'approfondir, pour en extraire le sens véritable. Nous sommes en présence d'une écriture totalisante, à la manière de Joyce, qui bouscule tout. D'ailleurs, VLB écrit qu'il n'a pas appris autre chose de James Joyce que la liberté, *mais cela je le parlerai désormais par cœur*.

Oui, c'est au nom de la liberté que VLB veut parler québécois, mais aussi, inséparablement, au nom de son pays. Il reste qu'il fascine par le thème de l'exil et de l'enracinement lié à la vaste liberté d'écrire en connexion avec ce qui ne s'oppose qu'en apparence : la langue de l'intime et celle de l'universel. Car c'est bien l'histoire du Québec qui conduit VLB à écrire à la limite de sa langue et de son imaginaire. En ce sens, il est le plus « Don Quichottesque » des écrivains québécois. Sans l'histoire de l'Espagne, il n'y a pas de Don Quichotte ; sans la Grèce, il n'y a pas d'Ulysse. Peut-on imaginer Beaulieu sans l'histoire littéraire du Québec ? Jamais. L'écrivain a pour fonction de se dire à lui-même autant qu'à ses semblables. C'est pourquoi, dans l'accès à notre liberté commune, VLB nous est essentiel. □

Robert Dion*

VICTOR-LÉVY BEAULIEU, LA LANGUE DE JOYCE

[...] traduire Finnegans Wake est une entreprise presque désespérée. J'ai beaucoup appris en la fréquentant : si je ne suis guère plus bilingue qu'avant, je sais mieux pourquoi je ne veux pas le devenir vraiment.

Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, p. 966-967.

Déjà, dans *Monsieur Melville*¹, Victor-Lévy Beaulieu posait la question de la langue d'écriture de l'œuvre sur laquelle il entendait faire porter son commentaire, de sa traduction et des médiations qui pouvaient la lui rendre plus proche, moins violemment étrangère. Si dans les faits, pour certains poèmes de Melville inédits en français, il avait eu recours à la traduction « naturalisante » de Michel Garneau, dans la fiction il s'en remettait plutôt à Samm, le personnage amérindien des *Voyageries* :

D'où l'importance de Samm à mes côtés : étant d'origine amérindienne, donc doublement plus aliénée que moi qui ne suis que québécois

* Département d'études littéraires de l'UQAM; dernier titre paru : *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen et Neumann, 2007.

¹ Montréal, VLB éditeur, 1978, 3 tomes.

et unilingue, elle connaît tous les langages. C'est pourquoi, tout le temps de mon livre, je veux la garder muette, ne lui confiant que le pire des travaux : me traduire ce que je ne comprends pas des contes de Melville pour que je puisse me vérifier dans mes intuitions. (tome III, p. 51)

Curieusement, c'est au prix de sa propre voix que Samm parvient à entendre la langue étrangère : celle-ci paraît ne pouvoir percer qu'à travers le silence de l'interprète, comme si l'être le plus aliéné, le plus hors de soi et de sa parole était seul à même de se laisser envahir par les mots de l'Autre. Dans une étude publiée il y a quelques années², je remarquais que, pour Beaulieu, c'est le privilège de l'écrivain du pays inexistant que de pouvoir recommencer les grands chefs-d'œuvre universels : en l'absence d'une culture forte, l'écrivain en territoire équivoque s'assimile en effet à une sorte de pure instance médiumnique à travers laquelle les dieux – Melville, Hugo, Joyce – parlent directement. Mais ce privilège se paie cher, et pas uniquement du sacrifice, partiel ou total, de l'œuvre propre : car si traduire, *largo* ou *stricto sensu*, constitue aussi bien « la plus noble des activités » que « la plus abjecte des pratiques »³, il est clair que le narrateur, dans *Monsieur Melville*, penche pour le second terme de l'alternative.

2 Voir mon chapitre « L'invention du réel : Monsieur Melville » dans *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur (coll. « Essais critiques »), 1997.

3 Je paraphrase ici le titre d'un article de Bernd Kortländer, titre qui lui-même reprenait des poncifs du discours sur la traduction : « Traduire : "la plus noble des activités" ou "la plus abjecte des pratiques" ». Sur l'histoire des traductions du français en allemand dans la première moitié du XIX^e siècle », dans Michel Espagne et Michaël Werner (dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 1994, p. 121-145.

Presque 30 ans après l'essai-fiction sur Melville, le *Livre de Joyce*⁴ – qui ne porte plus ce titre mais celui, sobrement énumératif, de *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*⁵ – pose à nouveau la question de la traduction, et plus précisément celle de la traduction intime, en deçà ou au-delà de la langue, qui paradoxalement fait l'économie de l'idiome étranger. Il faut dire que, malgré la patiente érudition affichée et signifiée dans l'essai sur Joyce, Beaulieu s'est souvent réclamé d'une sorte de «docte ignorance», non seulement de l'anglais, qu'il avoue sans complexe ne pas maîtriser, mais aussi des circonstances extérieures de la vie des écrivains qu'il biographie. Par exemple, dans *Monsieur Melville*, Abel Beauchemin, l'*alter ego* de Beaulieu, affirme qu'il ne sait rien de l'auteur de *Moby Dick* qui ne soit déjà connu ; la valeur de son livre est ailleurs, note-t-il, dans une qualité particulière d'empathie. Dans *James Joyce*, le même Abel Beauchemin confesse tout bonnement :

«Je n'ai pas besoin de tout savoir du [*Finnegans*] *Wake*, je n'ai pas besoin de tout décortiquer comme le ferait un maître horloger d'un mécanisme suprêmement complexe parce que je voudrais porter à ses limites extrêmes les sangs et les sens qui ont enfanté et amené dans ses grosseurs ce monstre hilare qu'est le *Wake*. En lire deux pages seulement et m'amuser plein, simplement parce que, d'abord et avant tout, j'aime le langage pour ce qu'il est, et le *Wake* est pleinement confortant et confortable en cet aspect-là des chausses.» (p. 940-941)

«Essai hilare» – c'est le sous-titre de l'ouvrage – pour le «monstre hilare» que constitue *Finnegans Wake*, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* manifeste ici une légèreté qui n'est pas coutumière à Beaulieu, même si elle n'est pas si étonnante chez un écrivain qui, vis-à-vis des grands modèles culturels, oscille à sa manière bien québécoise – à mon sens

4 Livre qui, nous dit Jacques Pelletier, était prévu dans *la Vraie Saga des Beauchemin* ; voir «Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée», *Tangence*, n° 41 (octobre 1993), p. 7-31.

5 Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006.

tout au moins – entre déférence et ironie carnavalesque, dévotion appuyée et plaisir aigu de la dépréciation.

Mais je reviens à la question de la langue, car les pétitions d'ignorance ou de non-savoir que Beaulieu aime à multiplier ne sont peut-être que des coquetteries de roué: une façon, bien sûr, de se placer sur un autre terrain que celui des universitaires, de situer le savoir sur un plan supérieur, celui où il se transmue en connaissance, c'est-à-dire en quelque chose de plus intime et de moins aisément communicable, de plus éloigné des mots abstraits et de plus près du corps. L'auteur partage avec Joyce une *physique* du mot qui l'amène, parfois à l'intérieur d'un seul mot-valise, à fusionner le vulgaire et le savant, le scatologique et le rare, le vernaculaire et l'archaïsme⁶. Ainsi chez Beaulieu, le mot se donne, de manière ostensible, dans sa plasticité, et encore davantage dans le livre sur Joyce, cet écrivain qui a fait sauter les frontières entre les mots, les registres de langue et les langues elles-mêmes. Et si le mage irlandais, comme se plaît à le rappeler Beaulieu, a « envoyé coucher la langue anglaise », son homologue québécois n'a pas fini, lui, de se dépêtrer avec la langue d'écriture, avec la sienne propre aussi bien qu'avec l'idiome hybride de son modèle. Évoquant en ces termes les lectures à haute voix que lui faisait Michel Garneau de certaines pages de *Finnegans Wake*:

« Quand il m'en lisait des grands bouts, d'une voix si chaude et si martelante, je ne titubéguais plus du haut de mon unilinguisme, mais je m'éjouissais absolument [...] » (p. 944)

Beaulieu use d'un beau mot-valise – « titubéguer », donc à la fois « tituber », être en rupture d'équilibre, et « bégayer », buter sur les mots – pour décrire l'obstacle que cette mise en bouche du texte joycien lui a permis de surmonter. On revient ici à l'espèce d'appréhension paradoxalement

6 C'est ce que j'ai tendance à nommer le « mot-patrimoine » chez Beaulieu.

immédiate de la langue étrangère qu'on retrouvait déjà dans *Monsieur Melville*. «Paradoxalement immédiate», en effet, puisque l'«éjouissement» absolu que procure un texte soudainement rendu accessible passe par la voix d'un tiers, ici Garneau, là Samm. C'est que Beaulieu, dans ses livres sur les écrivains tutélaires qui veillent sur sa pratique, semble continuellement à la recherche de ce que j'appellerais des «médiateurs de l'immédiat» tantôt fictifs – c'est tout l'ancrage fictionnel de l'ouvrage sur Melville ou encore l'omniprésence du contre-modèle de la «mère reptilienne» dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots –*, tantôt réels – comme ici Garneau ou encore Anthony Burgess.

On pourrait se demander pourquoi Beaulieu, qui n'a jamais voulu – ou jamais pu – apprendre bien l'anglais et qui, comme écrivain, est pourtant mieux placé que quiconque pour savoir quel tribut l'écrivain paie à sa langue, maternelle ou d'écriture, on pourrait s'interroger, dis-je, sur les raisons qui lui font choisir pour guide des écrivains dont l'idiome lui reste largement opaque (Hugo et Ferron mis à part). Là-dessus, la réflexion de Beaulieu, depuis ses écrits polémiques en faveur du joul dans les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, n'a guère quitté les sentes rebattues des clichés québécoisants :

«Le français tel qu'on l'écrit et le parle à Paris n'a plus grand-chose à voir avec ce qui faisait le génie de Rabelais, cette capacité d'invention truculente, si métaphorique [...]. Pour toutes sortes de raisons, on a censuré Rabelais. Le français est devenu une langue désincarnée parce que trop policée [...]. La langue française s'évente et s'en vante. Elle ne m'est donc pas très utile si je suis Québécois et si je tends à devenir souverain. Ce qui m'inspire, je dois donc le chercher ailleurs.» (p. 958)

Où donc chercher cette inspiration? «Chez Swift, chez Carroll et chez Joyce» (p. 958), nous indique Beaulieu; mais, continue-t-il, «comment puis-je le faire si je ne suis pas bilingue?» (p. 958). L'écrivain nuance aussitôt la propo-

sition faisant l'objet de l'interrogation : bilingue, allègue-t-il, «[e]n fait, je le suis presque, mais malgré moi» (p. 958), parce que, dit-il, je parle une langue polluée et pervertie par l'anglais, celui de l'environnement canadien-états-unien et celui de la mère-patrie usurpatrice, l'Angleterre, qui du reste l'imposa également à l'Irlande. L'anglais est donc *dans* ma langue, semble signifier Beaulieu, qui ici encore tend à gommer toute médiation. De telle sorte qu'écrire, c'est vraiment « reprendre langue » (p. 958), retrouver un idiome – mots, rythmes et sonorités – apte à dire la singularité d'une position et d'une posture. Et pour cela, Joyce, que sa propre position plaçait dans une situation de double refus vis-à-vis de l'Angleterre⁷, est nécessaire.

Mais comment lire Joyce, insiste encore Beaulieu, si l'on n'est pas bilingue (p. 959)? Existe-t-il, au demeurant, un lecteur bilingue qui puisse venir à bout de *Finnegans Wake*? Existe-t-il seulement un lecteur pour cette œuvre? Un lecteur dont les compétences de lecture soient à la hauteur de cette œuvre en toutes ses langues, sous et dans la langue (anglaise)? Ces questions, Beaulieu les empoigne solidement en citant trois traductions françaises de l'*incipit* du grand roman-chaos de l'écrivain irlandais, puis en déployant à son tour quelques possibilités de sens du *riverrun* initial. Au delà du seul signifié, il s'attache aussi à décomposer le signifiant, notant la répétition des *r* et soulignant que Joyce a inauguré le texte par une consonne, chose qui, à ses yeux, disqualifie d'emblée la traduction de Philippe Lavergne par *erre-revie*. Beaulieu va jusqu'à proposer *riverrom*, non sans

7 «[R]efus de la soumission à la puissance coloniale qu'aurait représenté l'exil à Londres, mais aussi refus de l'alignement sur les normes littéraires nationales irlandaises»: Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 137. Beaulieu, pour sa part, formule en ces termes le dilemme de l'auteur d'*Ulysse*: « Le choix européen de Joyce lui permettait donc de passer outre aux contradictions qui l'habitaient, de rester fondamentalement irlandais tout en récusant le fait qu'il l'était » (p. 300).

bientôt ajouter qu'il est «juste assez bilingue pour sentir qu'*erre-revie* n'est pas le mot qui convient pour l'ouverture de *Finnegans Wake*» (p. 963) et que, tout compte fait, il n'est «pas suffisamment bilingue pour proposer vraiment [le mot] qui ferait *roue carrée, et parfaitement*» (p. 964), qui réaliserait en quelque sorte la quadrature du cercle.

Si donc, au terme de presque 35 années de lecture de Joyce, Beaulieu, ainsi qu'il le confesse dans le passage que je citais en exergue à mon texte, n'est pas plus bilingue qu'auparavant tout en sachant mieux pourquoi il ne tient pas à le devenir (p. 967), comment faut-il interpréter ce «refus» de l'anglais qui pourtant lui permettrait d'approcher d'un peu plus près ses auteurs fétiches? Beaulieu donne deux raisons à un tel «refus». En premier lieu, la méconnaissance de la langue de Joyce lui laisserait davantage de latitude pour envisager l'œuvre – argument qui semble ressortir à une attitude spontanéiste qu'on pourra juger critiquable. Le deuxième motif m'apparaît plus intéressant: l'ignorance de l'anglais renverrait à l'ignorance à laquelle nous assigne fondamentalement *Finnegans Wake*, qu'on maîtrise ou non cette langue; non seulement elle rendrait conscient au plus haut degré du caractère inaccessible de l'œuvre, mais elle y injecterait une dose de mystère que Beaulieu compare à celle que dut éprouver Champollion devant l'écriture hiéroglyphique. Le vertige est proprement celui qu'on ressent devant l'«Indéchiffrable» (le mot est de Beaulieu) et sans doute aussi devant le livre sacré – ce que constitue sans conteste l'exemplaire de l'édition originale de *Finnegans Wake* signé de la main de Joyce que Beaulieu contemple dans la librairie du vieux monsieur Wolfe avant de se décider à l'acquérir à tempérament (p. 967s.). Cet Indéchiffrable a cependant ses clés, troué qu'il est par des phrases latines et françaises qui permettent à l'écrivain québécois de se glisser dans les interstices du texte et qui promettent assez

de «substantifique moelle» pour lui assurer un viatique au long d'une difficile traversée du désert de la langue opaque. Mais, pour Beaulieu, l'ouvrage de Joyce est moins texte que pure musique, avec ce que l'art musical implique d'obscurité et, ici encore, d'immédiateté :

« Je n'avais pas besoin de *saisir le sens* parce que c'est lui qui me saisissait. À partir d'un mot, d'un fragment de phrase et, parfois, de la phrase entière, je me constituais moi-même histoire du *Wake* en l'histoire du *Wake*, je m'inventais. Il m'arrivait de mettre des noms québécois à la place des noms irlandais, de rebaptiser en Boisbouscache (la rivière de mon pays natal) la Liffey, de substituer Montréal à Dublin, le père Brébeuf à saint Patrick, le comté de Rivière-du-Loup au comté de Galway, le cap Tourmente au cap Horth, le golfe du Saint-Laurent à la mer d'Irlande, Honoré Mercier et Louis-Joseph Papineau aux libérateurs O'Connell et Parnell. J'aurais voulu recréer le *Wake* en l'enquébécoisant, car, le répéterai-je encore, il n'avait été écrit que pour moi et m'indiquait la route à prendre si je voulais me féconder et renaître et par cela même obliger mon pays-pas-encore-pays à en faire autant. » (p. 971)

Le recours fréquent au français chez Joyce, qui sera la «bouée de sauvetage» du jeune Beaulieu lecteur, ne permet pas seulement d'entrer dans le texte infiniment ramifié de *Finnegans Wake*, voire de remonter aux sources normandes de la langue anglaise ; il est au principe de la tentative de captation de Beaulieu, laquelle relève d'un schéma assez semblable à celui qui se pouvait observer dans *Monsieur Melville* : l'énonciateur se glisse dans la fiction de son auteur de prédilection, il entre dans son texte et se l'approprie *de l'intérieur*, selon une logique anthropophage que Jean Morency et Michel Nareau ont fort bien décrite⁸ ; l'«enquébécoisement» obéit ainsi à une dynamique parasitaire où il s'agit de tirer

8 Jean Morency, «Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville*», *Tangence*, n° 41 (octobre 1993), p. 54-68 ; Michel Nareau, «L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations», dans Jacques Pelletier (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota bene (coll. «Séminaires»), 2003, p. 299-344.

sa nourriture de la substance de l'Autre⁹. Beaulieu va jusqu'à rêver d'un *Finnegans Wake* en français, qui serait constitué des bribes de cette langue présentes dans le roman: une somme anthologique de fragments et de débris qui toutefois «rest[erait] fidèle au monde joycien tel qu'il l'a déterminé à partir de l'enseignement de Vico» (p. 973)¹⁰.

Point n'est besoin de connaître l'anglais, par conséquent, pour réécrire en français, ou plutôt en québécois, l'œuvre de Joyce en général et *Finnegans Wake* en particulier: il n'y a qu'à retranscrire ce qui filtre entre les blocs d'opacité, à soupeser les principes à la base des tentatives de traduction, à s'en remettre à la belle voix de Michel Garneau ou à se consacrer soi-même à la traduction d'extraits du grand roman-chaos (tant celui-ci, d'ailleurs, semble ne pouvoir être porté d'une langue à l'autre que par fragments, passages ou lexiques...). Mieux encore, on peut s'en remettre aux grands maîtres québécois, s'appuyer sur une tradition qui tantôt puise à l'œuvre joycienne (Aquin, Garneau), tantôt s'en détache ou l'ignore (Ferron, Ducharme, Gauvreau) mais pour mieux la retrouver, au gré de quelque chose qui se situe en deçà de la langue et même de l'esthétique: une certaine qualité d'expérience, un rapport problématique à une langue jadis colonisatrice et à sa norme métropolitaine, une semblable aliénation culturelle, une situation comparable de blocage politique.

9 Plus loin, Beaulieu note qu'Hubert Aquin, grand lecteur de Joyce, était presque parvenu à l'«enquébécoiser» mais qu'«en choisissant de le faire en une langue française qui ne laissait pas beaucoup de place à la québécoise, son œuvre révolutionnaire ne le fut qu'à moitié, elle achoppa sur la pierre de notre singularité linguistique perçue par Aquin comme un manque et non comme un jaillissant trop-plein de vie» (p. 976).

10 La difficile lecture d'*Ulysse* a elle aussi été accompagnée par un travail d'anthologiste, en l'occurrence par des retranscriptions de passages et de mots dans divers cahiers (voir p. 426): comme si Beaulieu devait éprouver physiquement l'écriture de l'Autre, la mettre à sa main en se la mettant en main.

Mais je m'arrête maintenant, car je ne voudrais surtout pas me contenter d'effleurer, en quelques lignes d'un développement pour moi ici secondaire, cette matière gigantesque que représente le parallèle entre l'Irlande et le Québec, matière que Beaulieu a traitée, de brillante et roborative façon, en plus de 1000 pages bien tassées, et que nous n'avons certes pas fini de relire. □

**POLITIQUE DU ROMAN
ET ROMAN DU POLITIQUE :
VERS UNE MYTHOLOGIE
NATIONALE**

À rapailler ici mes impressions de lecture, à réunir quelques trames tirées du foisonnement de la matière survolée, à relever un ou deux échos de l'éclaboussure du langage tonnante enquébécoisé parce que singulier et parce que littéralangue subitement élevée à parole de géant, parce qu'entraîné à faire tonner moi aussi le verbe : me suis contenté de regarder la vache irlandaise traverser ce premier paragraphe en traînant ses pis fatigués dans la poussière du livre vert-pituite écorné et déjà relu et sur lequel j'aurais tant aimé discourir longuement et sagement. Mais je ne suis pas critique et ne le serai sûrement jamais. Lecteur, tout au plus et qui, de plus, apprécie la parole à tête chercheuse et le verbe de fouille, quand se mélangent subitement histoire et littérature, que la parole se fait politique du roman pour se reconstruire roman du politique et que s'assument alors pleinement les voix. Totalisante surtout cette parole quand elle jaillit de la gueule d'Abel Beauchemin : parce qu'ancrée dans l'histoire et dans la nation, comme l'épopée mythique, parce que questionnant les origines aussi et se positionnant dans l'époque. Totalisante cette écriture, et consciente aussi.

* Doctorant en études littéraires, UQAM; dernier titre paru : *L'Isthme, poésie*, Éditions Trois-Pistoles, 2006.

«Trop tard, l'Irlande? Trop tôt, le Québec? Va donc savoir! À l'orée de ce livre sur James Joyces, va donc savoir! ¹ »

Parce qu'ouvert est le livre sur mon bureau et plein de questions et de réponses sûrement encore il y a. Parce que fascinant le langage qui s'y donne à lire et fascinante la geste qui nous est contée. Longue quête, dans un premier temps, de lectures, passé à fouiller bibliothèques et ouvrages. À aimer ou non se perdre ainsi dans les propos d'Abel Beauchemin, ce double épique de l'imaginé beaulieusien qui combat le verbe et la fatuité du monde. Puissante quête ensuite que cette plongée dans l'écriture. Tant joycienne que beaulieusienne, quête à double tranchant, qui se répond et se confronte: parce que déliangue foisonnante à la recherche des mots tonnerres. Nécessaire tout à coup pour entamer ce qui semble être la promesse de cette ultime quête: fonder une mythologie nationale par l'épique d'une oeuvre. Alors, seulement pour le plaisir de laisser courir le verbe après le verbe et de participer à ce rapaillage de lectures croisées et ici convoquées, je me suis laissé aller à rêver au grand projet d'Abel Beauchemin et de son double écrivain.

1. La scriptophagie initiatique

«Car je n'avais pas assez fréquenté les souterrains de ma propre histoire pour en exhumer ossements, morceaux de nerfs, de muscles et de peau comme Joyce l'avait fait afin de leur insuffler une nouvelle vie en forme d'épée-pantomime. Pour savoir tout dire, il faut tout savoir du soi et du hors-du-soi. Ça demande une érudition que je n'avais pas et une manipulation des informations dont je ne maîtrisais ni les tenants ni les aboutissants.² »

L'essai hilare peut certainement se lire comme l'expression d'une difficile et nécessaire expérience de lecture dans la quête d'Abel Beauchemin. Difficile et nécessaire parce

¹ Victor-Lévy Beaulieu. *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots. Essai Hilare*. Éditions Trois-Pistoles, 2006, p.62.

² Ibid., p.976.

qu'initiatique et exigeante et convoquant, avec James Joyce comme parangon et objet, cette même obsession de la totalité à embrasser et à nommer. Parce que Abel Beauchemin traîne avec lui tout Joyce et qu'il nous rappelle aussi la somme des écrits apocryphes successivement parcourus et abandonnés sur sa table en bois de pommier, l'essai nous fait comprendre l'épique même que contient cette percée dans le touffu du verbe joycien. Parce qu'il veut souligner le difficile accès à la totalité du verbe réinventé, prémisses initiatiques essentielles à la bonne compréhension des mystères, Abel Beauchemin témoigne alors de son parcours. L'expérience de lecture se fait ainsi enseignement et contestation de l'ordre du monde : quand la parole bouscule les influences, se fait des altères d'ego, tenues à bout de bras pour se muscler le verbe et se gonfler le tour du mot. Et puis, batailleur et flammècheux, le verbe lui-même finit par entrer avec ses sept chiens et un petit mouton noir dans un grand livre vert-pituite : submernoyant alors dans le gras de mots les rendez-vous nécessaires de l'histoire et de l'épique.

En fait, l'essai hilare lui-même existe parce qu'il est le témoignage rapporté du combattant qui a reçu les enseignements. Quand, vaincu, tout Joyce échappe un dernier rôle et que reprend alors Abel Beauchemin la suite du monde. Comme il l'a repris après Melville et les autres et comme il la reprend à chaque fois. Parce que difficiles et nécessaires, douloureuses et complexes : les expériences de lecture dont témoigne Abel Beauchemin sont initiatiques et renvoient à une nouvelle prise en charge de la parole. Et, inévitablement, cette nouvelle prise en charge de la parole et le nécessaire enquêbécioisement de celle-ci mènent au récit de la totalité à laquelle aspire le héros : récit épique que l'essai précise dans sa portée et sa visée, sa forme et son architecture et que l'auteur annonce depuis longtemps déjà. « [...] *Parce que c'est l'épopée que j'appelle*, dit-il, *la création mythologique des pays*

québécois, ce qui n'a pas encore été écrit, mais qui ne demande qu'à l'être.[...] ³»

Difficile et douloureuse donc est la scriptophagie initiatique qu'entreprend Abel Beauchemin. Difficile parce que se dressent les impasses référentielles : la mythologie d'abord et l'histoire ensuite. Celles de l'Irlande comme nation et comme peuple mais, aussi, celles de l'homme écrivain qu'était James Joyce. Difficile que cette lecture parce qu'à première vue étrangère à la réalité du pays équivoque d'Abel Beauchemin et au confortable de ses propres référents. Difficile aussi parce que la langue joycienne ne se laisse pas facilement saisir puisqu'elle est anglaise avant qu'on ne l'envoie coucher et qu'Abel Beauchemin n'est bilingue que malgré lui. Difficile donc, et douloureuse surtout. Parce que déjà, avec Melville, l'écrivain et son double nous avaient habitués à l'abandon corporel et intellectuel que lui commandaient alors la lecture et l'écriture. Le tout Joyce, avant que ne s'en imprègne totalement Abel Beauchemin, n'y échappe pas.

Ainsi c'est l'expérience même des lectures qui renvoie Abel Beauchemin à la Bibliothèque. Nécessaire détour pour s'approprier la jouissance de la totalité de l'écriture d'*Ulysse* ou de *Finnegans Wake*. Et s'entremêlent ainsi les trames narratives en suivant les lectures : mythologie, histoire, biographie, art et littérature. Le temps seulement de se laisser dévorer par le foisonnant textué et Abel Beauchemin en ressort vainqueur : franchir le seuil, ne plus faire qu'un. Le temps d'un retournement et ce n'est déjà plus Abel Beauchemin qui dévore mais bien la Bibliothèque qui le cannibalise. Complètement aspiré qu'il est par le trop plein du verbe qui l'obsède et qui lui gangrène l'intérieur. Recraché qu'il est aussi Abel Beauchemin, tout gluant et tout saignant, dans le placenta

³ Victor-Lévy Beaulieu. *Monsieur Melville*. Éditions Trois-Pistoles, 1997, p.269.

littéraire auquel il s'est nourri. Il finit par trouver les points d'attaches nécessaires pour fusionner avec le hors-du-soi : dans le similaire de cette soumission aux grands mensonges dénoncés dans les deux camps et dans le pareil de ces calotins qui abusent misère du haut de leur chaire et dans l'identique de cette volonté à être collective indépendante indépendance. Fusionner pour apprendre et être mangé pour dévorer à son tour : difficile est la Bibliothèque, comme la mère reptilienne, puisque, comme trou noir de verbe, aspirantes sont ces présences dans la demeure.

Mais une fois la jouissance de la lecture rendue possible, Abel Beauchemin alors initié sera enfin autorisé à la communion avec le grand récit épique que forme la totalité joycienne. Parce que tout Abel est tourné vers sa quête et ne recherche que les totalités épiques similaires. Parce que, avec Abel Beauchemin comme avec Joyce, seul le récit épique des commencements compte vraiment : carnavalisé, souillé, enfanté dans l'aliénante impossibilité de ne pas pouvoir disparaître dans son œuvre, sa langue, son fond. Convié à l'expérience initiatique de scriptophagie, c'est par le langage des dieux cette fois que l'apprentissage se complètera.

2. L'écritonnant

«Ce que James Joyce comprendra aussi après Melville en imaginant *Finnegans Wake*: l'homme éveillé n'appartient plus au domaine de la certitude, il est, comme dit Melville, une sensibilité qui souffre, c'est-à-dire ce qui est porté par le Mississippi, ce qui est porté par le fleuve des fleuves: la poésie. Lorsqu'on est arrivé là, on appartient à l'extramonde, on est homme mais davantage que l'homme: une nouvelle conscience.⁴»

Ainsi, parce que faisant à son tour tonner son verbe de maître initié, l'essai hilare peut aussi se lire comme nécessaire quête à une transformation de l'écriture. Quand le

4 Ibid., p.458.

livre vert-pituite s'ouvre sur mon bureau et que l'expérience initiatique de scriptophagie d'Abel Beauchemin laisse place au renouveau de l'écriture. Quand ce même renouveau se fait prospection et que la littéralangue pousse verte dans la folforêt de la mythologie qui reste encore à écrire et à faire. C'est que dans le pays équivoque surnage cette singularité. Et dénonce la mort de la langue Abel Beauchemin, sans nostalgie, aucune, mais avec toute l'urgence nécessaire pour la déterrer et lui redonner place afin que celle-ci réagisse, resurgisse et véhicule à nouveau. D'entre les morts, presque d'entre les mots, c'est le verbe puissant arraché à la fosse, entre deux érables à Giguère, que ramène à la vie Abel Beauchemin.

Ainsi se réalise l'écriture dans un premier temps, une fois initié au mystère, quand le héros se fait guide afin que perdurent la parole et la connaissance. Il me semble que je pourrais écrire longtemps sur cette capacité presque didactique à mettre en perspective le verbe joycien, expérience unique de l'écrivain-lecteur et de son double qui témoigne alors de ses expériences propres. Découper et démonter pour mieux laisser exploser des bulles de sens qu'éclairent les souvenirs de la Bibliothèque et la mémoire du parcours. À l'expérience totalisante, dans le temps et dans le foisonnement des enseignements, répond cette parole qui rapporte et explique à son tour. La gueule fermée sur le pis mythologique de la vache irlandaise, à sucer le sens comme substantifique moelle, le héros poursuit sa quête. L'écriture didactique s'offre ainsi à lire, elle-même devenant expérience et partage de sens : suffisamment féconde pour engendrer la discussion. Comme le reste de l'ouvrage d'ailleurs, suffisamment pleine pour proposer le monde à lire.

Parce qu'ensuite doit se rappeler à elle-même et aux volontés de l'homme qui tire les ficelles, cette déliangue

qui recherche l'humain trop humain et qui survit difficilement dans ce héros aspirant à la totalité totalisante. Sonne encore et tonne la déliangue, que le vrombissement de sens propage. Partant d'une parole empruntée et détournée, de sa propre mémoire à cette langue de famille qui devient conflictuelle parce qu'énonciation plurielle et mauvaise, parce que sifflement de mère reptilienne qui siffle fort contre l'aliénante conviction pour Abel Beauchemin de devoir être encore et pour longtemps fils de rupture. S'attaque à la famille et à la religion et aux institutions. Parce que cette déliangue de l'humain trop humain doit laisser place à d'autres choses: «*Je fais toujours usage de la langue de mes ancêtres français, dit Abel Beauchemin, langue que j'ai su enquébéciser pour qu'elle parle de ce que je suis vraiment et non pas pour qu'elle singe une culture qui n'est plus tout à fait la mienne.*⁵» La quête doit passer par cette mutation obligée.

Ne saurait peut-être se faire sans cet autre, sans cette tension de lecture qui se fait toile, qui se fait écho et écho de l'écho, qui s'intertextualise dans et par ce nécessaire échange. À prendre langue comme on prend racine. Être convié ainsi. Faire lecture pour se refaire. «*Être Québécois, dit Abel Beauchemin, c'est reprendre langue afin que je puisse tout dire dans des mots, un rythme et une sonorité faisant état de ma singularité. Joyce m'est donc non seulement utile mais nécessaire.*⁶» Utile et nécessaire donc. Et s'amuse dans cette quête de l'écriture Abel Beauchemin et finit par en rire. Quand lève la déliangue comme bandée parce que chargée et forte, enquébécisée dans sa rythmique d'enfargements, à tituber sur les mots d'un autre, à rebondir ici, remous réactivé du langage, n'en faut pas plus pour

5 Victor-Lévy Beaulieu. *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots. Essai Hilare.* Éditions Trois-Pistoles, 2006, p.958.

6 Ibid., p.958.

que Abel Beauchemin brigue la place: cette déliangue de l'épique, cette déliangue neuve et nécessaire pour remettre au monde ce monde abandonné par le langage des dieux. Car comment ne pourrait-elle pas être politique cette littéralangue? Comment ne pourrait-elle pas chercher à bousculer, repousser, refaire et se faire à son tour mytholecte? Comment ne pourrait-elle pas chercher à être, elle-même, totalité totalisante? Elle qui vit et respire. Elle que l'expérience a façonnée pour qu'enfin se boucle la boucle et que (re)commence la quête.

L'expérience de scriptophagie subitement, la quête alors, quand Abel Beauchemin est là « *toujours aux pourtours de Finnegans Wake, en ses intérieurs et profondeurs, comme si la grande baleine blanche d'Herman Melville m'avait avalé au milieu d'un océan démonté, et tout ce que je sais, de moi et d'elle, c'est que je ne me bats plus contre elle, c'est que je m'éjouis plutôt au creux de sa formidable masse.*⁷ » Inutile de combattre. La totalité joycienne comme la grande baleine blanche d'Herman Melville, la grande baleine blanche comme cette déliangue foisonnante et musclée, inventive et secrète: pour dire l'épique il faut réinventer la langue comme pour nommer le mythologique et l'inventer. Alors fera ainsi Abel Beauchemin cheminant vers cette ultime fondation qui reste encore à écrire. Fort soudainement d'avoir rapaillé ainsi l'autre et l'ailleurs, fort subitement d'avoir maîtrisé le toujours fuyant, fort d'être maintenant: initié et maître à son tour. Ainsi le veulent les lois mêmes de l'épopée, quand revient le héros de sa quête: partir pour revenir enragé et fort et nouveau parce que transformé par le rabelaisien et le quichottien de l'aventure.

7 Ibid., p.940.

3. Vers une mythologie nationale

«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 quand seront enfin réunies les 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.⁸»

C'est initié par la lecture et initiant par l'écriture qu'Abel Beauchemin entre dans ce qui semble être une nouvelle dimension de l'épique. Quête de connaissances menant non pas à une cannibalisation ou à un parasitage de l'autre écrivain : rapprochement seulement des écritures dans leur façon d'aborder la totalité. C'est ce que questionne Abel Beauchemin par ce « *Trop tard, l'Irlande ? Trop tôt, le Québec ?*⁹ ». N'est pas seulement question rhétorique, embrayeur à un livre sur Joyce, ramenant toutes les parties à une masse compacte et solide. C'est l'annonce plutôt de ce qui reste encore à faire. Parce que tout réside dans la signification du trop tôt questionnant échappé là. Pleine conscience assurément et pleine volonté surtout : dépasser cette nécessaire et seule et simple formulation de la revendication. Si la quête a permis au héros l'initiation l'autorisant à son tour à conscientiser l'initiant de l'écriture, c'est que le Dieu-Thot québécois, à la recherche du livre totalisant, réalise ce qui reste encore à faire : établir le récit des fondations et de la mythologie.

La grande tribu déjà s'annonçait comme le projet épique par excellence alors que c'est l'ensemble de l'œuvre toujours en marche et dans sa totalité qui semble se répondre aujourd'hui dans et par cette construction plurielle. Parce que « [...] *c'est facile d'écrire le Quichotte*, dit Borges. *Il faut connaître à fond l'Espagne, avoir lu tous les romans de chevalerie*

⁸ Ibid., p.979.

⁹ Ibid., p.62.

*et s'appeler Cervantès.*¹⁰ » Et c'est cette phrase de la totalité qui fait écho à l'interrogation de ce « *trop tôt le Québec.* » Et s'applique à tout lire et à s'appeler Victor-Lévy Beaulieu ou Abel Beauchemin: et s'applique à connaître à fond le Québec afin de poursuivre l'écriture de *La grande tribu*. Rechercher cette mythologie fondatrice qu'il réveille pour les autres avec le Joyce et le Melville: les écrits et les contes du XIXe siècle québécois ne répondant que partiellement à la quête. Peut-être parce que trop coupés du fonds populaire auquel aspire l'écrivain: toujours trop arrêtés qu'ils sont dans la fête et dans cette célébration de la vie. Presque toujours trop étouffés sous les jupons cléricaux ou par l'emprise de la famille. Et Abel Beauchemin se rabat sur cette tranquille révolution, là où la fête subitement et le pays subitement et la parole subitement. Avec les Aquin, Ferron, Gauvreau et Ducharme. Et tous les autres aussi. L'an zéro de l'épique s'inscrivant peut-être justement là, se lovant peut-être justement dans cette tranquille révolution.

Le prétendait alors Jos lorsqu'il répétait: « *Mon pauvre Abel, quand sauras-tu enfin que l'épopée ne s'écrit pas parce que, tout simplement, ça se vit ?*¹¹ » Et le héros continuant à se débattre avec la Bibliothèque et l'intertexte poussant ses vérités: ne restaient que la lecture et l'écriture pour engendrer la totalité épique, alors convaincu que l'épopée non seulement s'écrivait mais devait s'écrire. Étonnant, en ce sens, que Louis Fréchette n'ait pas encore été interrogé plus à fond par Abel Beauchemin. Parce que plein d'échos sont ces deux univers d'originaux et de détraqués et que la déliangue résonne touffuse aussi chez Fréchette. Mais c'est l'an zéro qui pose problème au pays équivoque qui n'arrive pas au monde: ça fait près de cinquante ans que le travail est commencé. Près

¹⁰ Ibid., p.979.

¹¹ Ibid., p.165.

de cinquante ans pour que se fasse et se concrétise ce qui démarquera un jour l'ancien des bâtisseurs et le nouveau des démarqueurs: et l'épopée s'élèvera parce que ses voiles gonflées et craquantes. Là est le «trop tôt» lancé par Abel Beauchemin, là est la réelle inscription de l'épopée mythologique et nationale de l'œuvre. Assurément loin, très loin, des adéquisantes jongleries de l'aujourd'hui: horizon bouché et voie sans issue.

L'épopée se situe entre mythe et histoire nationale et l'essai hilare réfléchit sur cette double constitution: celle qui structure l'épopée joycienne, celle qui structurera un jour la totalité et la très grande cohérence de l'œuvre beaulieusienne. Le personnage d'Abel Beauchemin qui s'assone avec Babel et qui se fait quête, qui se fait parole et verbe et qui parvient à décortiquer le Joyce pour en laisser jaillir l'enseignement nécessaire: cette obligation de retourner au verbe tonnante, celui universel, celui unissant l'humaine humanité dans ces projets de construction babelienne pour, enfin, aller confronter le Gros Œil Barbu et ses titanges. Ne faudra donc pas s'étonner quand Victor-Lévy Beaulieu annoncera un éventuel essai sur la Bible ou sur le Gros Œil Barbu: tôt ou tard, l'épopée devra mener le héros devant cette textuation. Ne faudra pas non plus s'étonner quand Abel Beauchemin, monté sur son petit mouton noir devenu bélier et entouré de sa meute de chiens, fendra la tête au Gros Œil Barbu et le poussera en bas de son nuage: fort qu'il sera alors désormais de cette littéralangue de géant. Et commencera alors peut-être le mythe.

Jean-François Chassay*

LES GRANDES TRIBUS

Une menace pèse sur notre bonheur : un risque, non pas tant de suppression ou de disparition que de dévaluation générale, de disqualification globale.

Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*

L'écriture, c'est vraiment une curieuse détermination. Pourtant, je ne suis que cela et je ne suis qu'en cela.

Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville*

Arrivé à la page 1041 de *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, au point final qui suit «...recirculation back to Howth Castle and Environs», le lecteur n'en a pas encore fini avec ce livre. Une bibliographie de plus de trente pages, en partie commentée et illustrée, comme le reste de l'ouvrage, permet à Victor-Lévy Beaulieu de revenir immédiatement sur «l'aventure Joyce» et de la relancer. Ces titres, comme l'auteur l'indique, sont tirés de sa propre bibliothèque, soulignant, pour ceux qui l'ignorerait encore, que nous avons affaire à un lecteur boulimique. Cependant, cette liste de titres qui convoquent l'histoire de l'Irlande autant que la vie de Joyce et les essais critiques sur son œuvre, ne vient pas clore l'ouvrage. Après la table des matières et deux

* Département d'études littéraires de l'UQAM; dernier titre paru : *Laisse, roman*, Éditions du Boréal, 2007.

pages blanches, on retrouve en petits caractères, comme s'il s'agissait d'une tentative pour qu'elle passe inaperçue, la bibliographie de Victor-Lévy Beaulieu lui-même, sur quatre pages : plus de 60 publications en moins de 40 ans, dans les genres les plus variés. L'auteur n'étant pas particulièrement porté sur le courtes plaquettes, il faut bien admettre que le total a de quoi provoquer le vertige.

Les deux bibliographies se suivant, elles rappellent que le Beaulieu lecteur et le Beaulieu écrivain sont indissociables. Cette évidence, pour quiconque l'a un peu fréquenté, met davantage en relief une information qui, dans ce contexte, s'avère spectaculaire, à savoir les dates de rédaction de l'ouvrage: «Montréal 1973; Trois-Pistoles 2005». Signe d'un parcours géographique (l'auteur s'est éloigné depuis le début des années 1970 de l'institution littéraire, largement concentrée à Montréal), elles indiquent que la rédaction de *James Joyce...* a été en soi une véritable odyssée. Plus de trente ans pour écrire un livre, de la part de quelqu'un qui écrit autant et si vite, ne manque pas d'étonner. On imagine que cette rédaction n'a pas été une priorité pendant toutes ces années, mais l'indication des dates rappelle le rôle central qu'on doit accorder à cet auteur (et à ce livre) dans l'imaginaire beaulieusien. Dans pareil cas, il n'est pas interdit de parler d'une véritable hantise.

Il est facile de voir en quoi la démesure de l'œuvre joycienne, par sa volonté d'embrasser toute la culture aussi bien que par sa guerre incessante contre la langue anglaise, a pu fasciner l'auteur de *Blanche forcée*. Cet article voudrait réfléchir sur l'importance de Joyce pour Beaulieu, à partir de son dernier livre, à un double titre: comme figure idoine du Grand Écrivain étranger qu'il s'agit de rattacher à la culture québécoise pour du même souffle ouvrir la littérature québécoise au monde; comme moteur narratif permettant

de relancer l'oeuvre de Beaulieu elle-même. L'ampleur de l'oeuvre de Joyce lui permet d'utiliser l'écrivain irlandais comme embrayeur narratif pour aborder cette « Grande Tribu » dont il parle depuis plusieurs années.

À bien des points de vue, comme écrivain, Beaulieu est l'antithèse de Joyce : des livres paraissent sous son nom sans arrêt alors que son vis-à-vis irlandais a publié avec parcimonie; il travaille sans cesse pour se donner les moyens financier d'écrire alors que l'auteur de *Dedalus* a une mécène qui l'entretient (et envers qui sa reconnaissance est souvent mesquine); l'un est ancré viscéralement au Québec alors que l'autre va vite s'éloigner de l'Irlande pour en parler à distance; Beaulieu n'a jamais cessé de payer ses dettes, écrivant sur les écrivains qui l'ont marqué, alors que Joyce, d'un narcissisme éhonté, refusait d'écrire sur les autres (le grand écrivain Italo Svevo, notamment, aurait bien pu profiter de son appui et l'aurait mérité); l'un et l'autre ont des opinions tranchées, mais Joyce fait davantage attention à ses propos (et à qui il les tient). À chacun de décider si cette position démontre un plus grand stratège ou un individu plus hypocrite ou malhonnête...

Pourtant, les liens sur le plan littéraire sont nombreux: le rapport à l'Histoire, à la famille (ou plutôt à la filiation), un lien mémoriel aussi bien que tellurique au territoire du pays en même temps qu'un refus de confiner la littérature à des frontières strictes, une même volonté de maltraiter sa langue maternelle (jusqu'à la faire littéralement imploser dans le cas de Joyce). On comprend la fascination de Beaulieu, mais dans son *James Joyce*, on sent généralement l'écrivain en retrait par rapport au lecteur. Ou plutôt: c'est bien d'abord d'un point de vue de lecteur que le narrateur écrit. Pourtant, le rapport à Joyce, conflictuel (sinon, où serait l'intérêt?), est fort diffé-

rent de celui qui lie le narrateur qui écrit sur Kerouac, Hugo, Melville, Ferron, Voltaire, Thériault, Tolstoï.

Arrêtons-nous au cas du *Monsieur Melville* qui, par certains côtés, est le livre qui se rapproche le plus du *James Joyce*: même ampleur quantitative, même volonté globalisante, frontières poreuses entre essai et fiction, utilisation généreuse de photos et d'illustrations. Je pars de l'hypothèse qu'on peut considérer le *James Joyce* comme une suite (ou peut-être une réponse?) au *Melville*.

Dans les magnifiques premières pages qui ouvrent *Monsieur Melville*, sans doute les plus belles écrites au Québec sur l'imaginaire de l'écrivain, Abel Beauchemin se décide à réunir ses personnages pour leur signifier leur congédiement temporaire. L'écriture du livre sur Melville nécessite qu'il y consacre toutes ses énergies, sans se laisser distraire. Ses personnages, dispersés dans plusieurs livres, se trouvent réunis: «Mais voilà que pour la première fois, ils étaient tous avec moi, forcés d'y être parce que je ne leur avais pas laissé le choix: ils devaient venir ou bien disparaître à jamais!.» Devant eux, devant sa tribu de personnages, il doit s'expliquer, leur demander de prendre le large pour un certain temps. «J'avais beau les avoir inventés, ils ne m'appartenaient plus guère que par quelques détails dont je les avais affublés et qui, malgré le fait que ça s'était écrit, ne m'avaient pas encore quitté.» (14-15). La frontière qui sépare l'auteur de ses personnages ne manque pas d'être floue: «Mon frère Steven me compara malicieusement à un aliéniste [...] ajoutant même que par mon attitude je leur signalais, à chacun, comme l'envers d'une lettre de cachet.» (15) Comment le narrateur peut-il affirmer que son frère est

1 Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville. Tome 1: Dans les avelles de Moby Dick*, Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 14. Les citations sont toutes tirées de cette édition.

un personnage, à moins d'en être un lui-même ? Ce jeu fictionnel, où l'écrivain passe de l'autre côté du miroir pour en revenir aussitôt, participe de l'étrangeté de cette narration, qui culminera dans les passages où le narrateur pénètre l'univers fictionnel de Melville lui-même.

Lorsqu'il demande à ses personnages ce qu'ils feront pendant leur congé, seul Steven lui donne une réponse claire et nette, affirmant vouloir profiter de l'occasion pour traduire *Finnegans Wake*. Quant au Père, dit le narrateur, il « m'assura de sa fidélité et me promit même de colliger tous les documents à partir desquels je pensais écrire *La Grande Tribu* dont il serait sans doute le narrateur. » (15) Quelques pages plus loin, le *Melville* pourra enfin prendre le large, quand le narrateur aura pris une distance suffisante avec ses personnages, sans qu'il ne sache pourtant où cette aventure le conduira : « Je ne sais donc pas encore ce que je vais trouver à la fin, peut-être moi-même, mais un moi-même différent de ce que je suis, enfin transformé et armé comme il convient de l'être lorsqu'on veut écrire *la Grande Tribu* et tout ce qui pourrait encore survenir d'elle. » (24) En lisant ces lignes en 1978, « la fin » dont il est question ne peut que renvoyer à la fin du *Monsieur Melville*. Près de vingt ans plus tard, après la sortie du *James Joyce* et quand on sait que l'auteur pensait déjà à ce livre depuis cinq ans, ces mots prennent une autre résonance.

Dès les premières pages de ce livre de 1978, comme on le constate, la référence à Joyce est présente, de même que celle à une *Grande Tribu* à venir (à écrire). L'une et l'autre ne doivent pas surprendre. Le roman *La Grande Tribu* est déjà annoncé parmi les œuvres « en préparation » dans *Oh Miami Miami Miami* en 1973, et Joyce participe rapidement à cette galaxie dans laquelle gravite l'œuvre de Beaulieu et où on retrouve aussi Cervantès et Lowry à l'époque, en plus

de Kerouac et Hugo, écrivains sur qui il a déjà écrit des ouvrages complets.

En 2006 et 45 livres plus tard, les personnages reviennent. Mais leur retour dépend d'un deuil et même, pourrait-on dire, d'un double deuil. Le père est mort (« Ainsi donc, mon père aimé en allé à jamais et sous la terre, noire et friable, que repose son long corps osseux² ») et chacun, selon son tempérament, viendra s'épancher à sa manière. Le frère aîné, Jos, déjà « tout simplement furieux » (*Monsieur Melville*, 16) en 1978, arrive le premier, « comme c'est l'usage de le faire quand on revendique son droit à l'aïnesse » (16), « son œil bleu de rapace nous regardant, fâché par dedans ça paraissait » (18). La colère n'a pas baissé d'un cran au fil des années et il sera largement responsable de l'échec lamentable de cette réunion familiale. Il ne sera pas le seul, cependant. Le rassemblement sert en réalité à mieux évaluer l'état de la dispersion de la famille et son éclatement. Le constat est accablant. Seule les mobilise la haine du père: « Mes frères et mes sœurs en costumes guerriers comme si dans la mort de mon père se recomposait le passé. Frustrations, malentendus, colères refoulées. » (29) Le père disparu, ne reste qu'à retourner contre eux, et entre eux, cette haine incompressible. Une animosité qui ne sait comment s'organiser, dans quelle direction s'orienter. Car « il y a dans les mots trop d'orientations possibles. Cela devient encombrant. » (*Melville*, 13). La mise en forme de cette haine devient difficile parce qu'avec la mort du père est aussi vécue la mort du narrateur, celui qui devait assurer l'unité narrative de la *Grande Tribu* à la lumière des propos tenus dans les premières pages du *Monsieur Melville*. Steven reproche d'ailleurs à son frère d'avoir sans cesse reporté ce projet:

² Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, p. 15. Les citations sont tirées de cette édition.

-Tu devais écrire un roman avec notre père. Pourquoi ne pas l'avoir fait? A dit Steven.

Moi haussant encore les épaules. *Vous m'en direz tant que toute neige à faire de nous.* Je ne veux pas parler de ce qui a été infaisable pendant vingt ans, le pays en son territoire comme l'écriture en sa plus haute autorité. (24)

Un écart de vingt ans qui renvoie à *Monsieur Melville*, comme si les productions suivantes n'avaient été qu'une parenthèse qu'il fallait bien se décider à refermer, maintenant que le père se trouvait sous terre.

Si les personnages se réunissaient pour la première fois dans le livre sur l'auteur de *Moby Dick*, le lecteur peut croire qu'ils s'éparpillent maintenant, sans possibilité de retour. D'autant que le narrateur ne semble plus avoir de mainmise sur eux. En effet, l'écart marqué dans le *Melville* en 1978 a disparu: Abel paraît entièrement avalé par sa fiction. Il ne semble plus occuper une fonction de régie (pour utiliser la terminologie de Gérard Genette) qui lui permettrait, au moins dans un premier temps, d'orchestrer la narration et d'avoir un ascendant sur ses propres personnages. Il est devenu l'un d'entre eux.

Pourtant, cette dispersion apparente est aussi une cristallisation, annoncée et appelée dans le *Melville* lors d'un passage où l'ombre de Joyce se fait sentir: «il vient un temps où tout se prend comme dans un pain, curieuse force centrifuge qui fait qu'on est toujours dans le présent, virtuellement actuel, dans le cercle de soi-même, avec tout ce qui fut et continue d'être, sauf que ça se produit désormais sans mémoire, dans la permanence de l'épiphanie où tout, en même temps, jaillit avec force et sans que ça puisse se retenir.» (38)

Les 1000 pages du *James Joyce* seraient-elles une épiphanie, un moment qui se reconstruit sans cesse, le temps n'exis-

tant que dans l'instant, échappant à la flèche qui va du passé au futur ? L'hypothèse s'envisage difficilement a priori, dans la mesure où l'écriture du livre sur Joyce, dont le lecteur suit l'évolution dans la narration, rend compte d'une linéarité du temps. Nous avançons dans la vie et l'œuvre de Joyce au rythme de l'avancée du livre qu'écrit Abel Beauchemin. Mais affirmer ainsi, de manière bien prosaïque, l'existence d'une progression du récit, n'empêche pas de constater que, d'une part, l'histoire familiale vient ici faire constamment retour dans le roman, Joyce s'effaçant fréquemment au nom des souvenirs de la tribu et, d'autre part, que le récit vient souvent s'abolir dans une logique du rêve. La « mère reptilienne » du narrateur, figure de cauchemar, ne surgit-elle pas encore, et de manière particulièrement malsaine, dans les dernières lignes de l'ouvrage ? « Ses grosses et courtes pattes se posent sur le bord du lit. Et cette tête si antédiluvienne se rapprochant singulièrement de la mienne. "Je ne t'ai jamais aimée et ce sera toujours ainsi. Fais-en mon deuil !" Je la repousse sans mettre de gants blancs. » (1040) L'étrange rapport au deuil ici – qui tient aussi bien à la métamorphose de la figure de la mère qu'à l'étrange utilisation du possessif – produit un contrepois fantastique à la représentation beaucoup plus réaliste de la mort du père et des événements qui en résultent dans les premières pages.

L'imbrication du réalisme et d'un climat onirique se produit très tôt dans le livre, mais sa progression s'accélère peu à peu, s'exprimant de manière particulièrement forte lorsque Beaulieu aborde *Finnegans Wake*, roman par excellence du rêve (dans les thèmes, dans la langue). Au cours de cette dernière partie du livre, en particulier dans les 25 pages finales, culminent ce qui ne peut échapper au lecteur depuis le début de sa lecture : entre l'écriture de Joyce et celle d'Abel, entre la famille Beauchemin et la famille Joyce, les liens sont indéfectibles.

Lucia, la fille de Joyce qui sera tôt enfermée dans un asile d'aliénés et y passera les 50 dernières années de sa vie, se promène dans le cimetière Notre-Dame-des-Neiges, aux confins de Trois-Pistoles, à la recherche du cadavre de son père. Abel n'ose la suivre dans sa quête: «Ici, ce n'est pas pareil à quand j'étais avec Melville et qu'à petit train nous arpentions les quais de Harlem. [...] Ici, il n'y a pas de grande baleine blanche, on ne peut pas s'abriter dans son ventre, si laitueux c'était du temps de Moby Dick, si calme malgré les tempêtes et le bruit que faisait sur le dos de la baleine la jambe d'ivoire du capitaine Achab.» (1023) Pas d'objet, pas de léviathan auquel se raccrocher, sinon cette langue anglaise que l'apprenti-sorcier Joyce transforme en véritable monstre, incontrôlable, qui vampirise les autres langues, transgressant toute limite, au bord de l'incompréhensible.

Abel retourne cette langue dévastée contre son créateur, s'en emparant pour mieux l'accuser de son manque d'intérêt envers sa propre fille, sa propre famille, laissant se déverser une fureur contenue depuis bien des pages face à son insensibilité: «Et aime-la au moins une fois pour vrai, ta fille Lucia, roi de tous les fornicationnistes! En pensée, en parole et en action, triste wellobscène sur ces flancs de l'estafillette en épée sœur de six chevaux vapeur! Debout, l'érinté! Debout, gros plein de brune!» (1025); «Va-t-il répondre enfin bien que frappé d'étonnerre en vrai Lubinois, le Père idiot? Ne peut pas dire simplement *je t'aime* à sa fille, ne peut pas dire *je t'aime* précisément à sa fille: l'homme irlandais, le Père idiot, en est incapable.» (1028)

Abel, le protecteur du père, l'homme qui a hébergé à la fin de sa vie celui qui est pourtant vilipendé par le reste de sa famille, se retourne finalement contre le père littéraire, celui qui englobe tous les autres («Aucun écrivain ne m'a autant enthousiasmé [...] pas même Victor Hugo, ni Jack Kérouac,

ni Herman Melville, ni Jacques Ferron, ni Yves Thériault, puisque Joyce en son écriture est l'un et les autres, si solitairement lui-même et si solidairement tous les autres», 1027).

Dans une scène qu'on trouvera dantesque ou burlesque, selon les goûts, les deux pères se rejoignent dans la mort. «Le Père idiot et la fille blessurée» (1028) trébuchent et tombent sur le cercueil du géniteur d'Abel. Ils font exploser le bois et se retrouvent à la fois sur le cadavre et dans la gueule de la mère reptilienne. Version dégradée du monstre tel que Moby Dick a pu l'incarner, elle dévore tout ce qui lui tombe sous la dent. La bataille entre la mère et le fils laisse enlacés «parmi les débris du cercueil [...] mon père et les perce-oreilles nommés Lucia et Joyce, en Hibernie totalisante.» (1037)

L'accouplement des familles Joyce/Beauchemin, jusque dans la mort, procède du rapprochement d'Eros et de Thanatos, dans ce livre où les symboles et les mythes sont légions. La tribu Beauchemin n'est pas pacifiée, mais réunie : elle apparaît au grand jour et dans toutes ses grosseurs (pour reprendre une expression bien beaulieusienne) dans ce livre où Joyce, le Père des pères littéraires, peut raccorder Beauchemin à ses propres personnages, qui sont aussi sa propre famille. Le dévoilement de l'archéologie familiale est aussi l'éloge du souvenir, de la remembrance, pour utiliser un mot bien vieilli qui prend ici un certain éclat : dans ce livre où la mère, dans les dernières pages, cherche à démembrer³ les corps, le fils cherche à «revenir», à rassembler ce que la dispersion des souvenirs, les absences, les départs, semblaient à jamais vouloir éloigner.

³ Depuis *Un rêve québécois*, l'œuvre de Beaulieu a souvent permis de revenir sur ce sujet.

Le narrateur de la Grande Tribu est mort, mais le père littéraire a pris la relève, ce qui s'inscrit textuellement dans les premières lignes du texte. En effet, c'est à travers la langue de Joyce que la mort du père apparaît au lecteur: «Il est reveure. Sur l'allouinde gyrent et vriblent les slictieux toves. Ah! cet air de vivre dépassé en tout son levant, loin de Notre-Dame, loin des dérives de la rivière Trois-Pistoles, en rêverie de fleuve Saint-Laurent. Mon père en allé dedans pour l'éternité.» (15)

Le premier mot rappelle les deux pères: le géniteur à travers la paronomase reveure/Elseneur, soulignant le lien avec Hamlet; l'écrivain à travers l'allitération reveure/riverrun, premier mot de *Finnegans Wake* (dont on retrouve aussi une trace à la fois dans l'association dérives/rivière/rêverie et dans le rapprochement avec le fleuve).

La mort appelle ici la vie, la *revie* de la famille, la langue joycienne prenant le relais du père biologique. Grâce à l'écrivain irlandais, la Grande Tribu peut exister et cette existence existe au pluriel. On n'écrit jamais seul, mais plutôt dans la continuité, dans la mémoire des ancêtres, et aucune œuvre au Québec ne le montre de manière aussi convaincante que celle de Beaulieu, qui allie sans cesse les deux filiations sans lesquelles on ne peut écrire. Existe d'abord celle qui déclenche le récit, qu'on pourrait appeler la «cellule familiale», expression ambiguë qui signale à la fois un emprisonnement – on échappe pas à la famille – et aussi la réalité de son existence – la cellule est aussi le gène. La famille, au sens large, signifie également une filiation historique, indissociable de la réalité politique, géographique, d'un espace. Puis en existe une autre, à un niveau intertextuel (par la présence des œuvres de ceux qui nous précèdent) et métatextuelle (l'écriture s'alimente de l'écriture) qui indique qu'écrire est tout sauf une inspiration dans le vide, mais plutôt une pen-

sée de l'autre, une réflexion au double sens (on se réfléchit dans l'image de l'autre, dans l'altérité; on réfléchit grâce à l'autre et l'écriture se met en mouvement dans ses traces).

On a beaucoup associé Victor-Lévy Beaulieu à une « littérature du pays » et à une langue vernaculaire liées à un combat politique. Pourtant, paradoxalement (mais justement, ce n'est peut-être pas si paradoxal qu'il n'y paraît), toute son œuvre affirme un refus de la balkanisation de la littérature québécoise. On pourrait même parler d'un certain impérialisme dans sa manière de récupérer un écrivain comme Kerouac. De Victor Hugo à Joyce en passant par Cervantès, Voltaire, Tolstoï, Melville, même Gaddis dans des articles (quel autre écrivain québécois a écrit sur cet immense écrivain américain qu'est William Gaddis, à part Beaulieu ?), tout indique un besoin de démesure, la nécessité quasi-viscérale de se confronter à des œuvres immenses, complexes, des territoires imaginaires que rien n'arrête. Un refus de voir la littérature être dévaluée. De ce point de vue, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, est un remarquable aboutissement. □

« TOUT LIVRE EST UNE DÉCHIRURE »

VISAGES DE LA GRANDE
TRIBU

*Tous les romans sont des romans sciés. Inachevés.
Inachevables.
Race de monde!*

Choisissant d'ouvrir *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* par la mort du père, en éternel fils, ce que Beaulieu met en scène c'est d'abord l'assomption d'un présent esseulé, lui qui n'a cessé de multiplier les pères, à l'image de ce H.C.E. joycien, ce *Here Comes Everybody* où sont invités tous les pères de l'histoire appelés à venir lui prêter main forte. C'est aussi, par voie de conséquence, le deuil de la parole de « la plus haute autorité », expression qu'il emprunte au titre d'un ouvrage abandonné que Jacques Ferron entendait consacré à la figure du père. Livre hanté par la présence de cette « mère reptilienne », figure d'une origine « gluante [et] insignifiée » (38), on voit comment *James Joyce...* est bien davantage un livre où Beaulieu cherche à traverser ce deuil de la paternité qu'il a toujours placée du côté de l'écriture, adjuvant nécessaire à la réalisation du Livre, de Melville au père d'Abel, sans oublier Ferron lui-même, dont la mort, à la fin du *Carnet de l'écrivain Faust*, au moment où le projet de

* Département d'études françaises, Université Queens; recherche en cours sur les manuscrits de *La grande tribu*.

La grande tribu semble irrémédiablement compromis, n'est certes pas évoquée par hasard.

Sa publication est un événement au moins à un double titre. C'est d'abord l'occasion du retour d'Abel, alter ego de Beaulieu, qui avait dans un premier temps été laissé pour mort dans *Steven le hérault*, qui se terminait par la description du dispositif par lequel il devait recevoir la flèche d'une arbalète en plein cœur, le sang maculant «quelques-unes des pages du Livre défait». S'il n'était jamais nommé, on retrouvait le même Abel dans les «débris» de *La grande tribu* publiés dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, où l'on apprenait que «la flèche de l'arbalète a manqué son coup et qu'au lieu de m'entrer dans le cœur comme c'était prévu, elle m'a fait ce trou que j'ai maintenant dans le crâne» (19), le laissant délirant dans une aile de la «psychiatrie ailée des Lunatiques de la Longue Pointe». Si l'on exclut *La jument de la nuit*, qui met en scène un personnage d'Abel alors jeune adulte, *James Joyce...* est le premier livre de VLB à sortir du cul-de-sac narratif dans lequel il avait laissé son narrateur privilégié. Surtout, et pour la première fois en plus de trente ans, le projet de *La grande tribu* s'y voit explicitement abandonné, comme si mettre en scène la mort du Père et faire de sa lecture-écriture de Joyce la lente traversée du deuil, c'était surtout faire le deuil du Livre qui désormais restera bel et bien à venir, promis à la plume d'un autre que soi, nouveau «Dieu-Thoth québécois quand seront enfin réunies les conditions gagnantes, au-delà du beau risque et de l'amnésie globale transitoire» (979). Quand on sait la place démesurée accordée à cette *Grande tribu*, tout au long de l'œuvre, il y a de quoi à la fois s'étonner et se demander comment celle-ci pourra se poursuivre. Car ce que Beaulieu appelle «débris» dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, ces fragments de *La grande tribu* qu'il remet encore une fois à un futur indéterminé, n'est-ce pas l'ensemble des livres publiés,

qui ne sont que déchets excédentaires et témoignages de l'impossibilité de l'écriture du Livre? À moins que ce ne soit précisément l'inverse: il n'y a d'œuvres, chez Beaulieu, qu'en tant que négativité, envers, d'une œuvre impossible. C'est ce que Pierre Nepveu soulignait en soutenant que l'œuvre transforme en «impulsion romanesque» le thème du «non-poème mironnien, «roman qui rate la poésie mais qui dans ce ratage même [...] assumera par excellence cette souffrance-jouissance de l'inachèvement» (136). Plutôt que de chercher à comprendre la fonction de cette *Grande tribu* au sein de l'œuvre publiée, je voudrais ici tenter de rendre compte, à partir des manuscrits déposés dans le Fonds Victor-Lévy Beaulieu, à la Bibliothèque nationale, des problèmes internes à ce projet.

Roman épiphanique ou roman historique?

La première chose qui frappe le lecteur égaré dans les amas de papiers des boîtes réservées au projet de *La grande tribu*, c'est l'immense différence qui existe entre ces nombreuses versions manuscrites et les «débris» publiés dans *Le carnet de l'écrivain Faust*¹. On se souviendra que ceux-ci se présentent sous forme d'«épiphanies», fruits d'un narrateur délirant (Abel?) épisodiquement «visité» par Louis David Riel ou le forgeron fondeur, et qui suite à une «éviration» ayant remplacé une lobotomie projetée, se transforme au cours du «quatrième débris» en Thérèse Percepied née Babou de la Bourdaisière, mystique inspirée par les écrits de Marie de l'Incarnation. Personnages à divers degrés «englués dans le temps», il s'agit pour ce qu'on peut en juger d'un texte on ne peut plus éclaté, d'un «discours qui s'apparente à la

¹ N'étant qu'au tout début d'un travail de déchiffrement qui s'annonce considérable, je ne ferai ici que témoigner des débuts d'une recherche encore partielle. Les propositions qui suivent ne valent donc qu'à titre d'hypothèses.

schizophrénie, comme a pu le qualifier Jacques Pelletier, stratégie narrative la plus appropriée pour rendre compte du détournement d'une Histoire, de la transformation d'une épopée en une comédie dérisoire» (263); ce qui par son frayage avec la folie le rapproche de certains romans antérieurs de l'écrivain. Jetons maintenant un coup d'œil à l'une des versions les plus avancées des différents manuscrits, contemporaines de l'écriture de *Steven le hérault* si l'on en juge par sa préface, signée du nom de Steven Beauchemin (MSS 408, boîte 5, chemise 5), mais antérieure à 1985, comme en témoigne le nom de l'éditeur (vlb éditeur) dactylographié sur la page titre, qui en plus du nom de l'auteur porte également le titre « La grande tribu », suivi du sous-titre « I. Le porc ». La page suivante nous détaille ensuite les quatre livres projetés, suivis de leur titre : « Le gros marteau de forge », « l'odeur du porc », « le sang de l'agneau » et « l'amas des cabanes ». Je n'en cite que la première phrase, afin d'en faire saisir la teneur : « Faisant tourner son bras dont la main était un monstrueux crochet de fer, Moïse le Hudon écarta la foule qui se pressait dans la vieille rue de la Poissonnerie et entra dans le cabaret de la veuve Bouchard. » La première réaction du lecteur coutumier de l'œuvre est de se demander si Beaulieu en est véritablement l'auteur... Ne nous a-t-il pas habitués, après tout, à une modernité à mille lieues de ce qu'il faut bien ici qualifier de roman historique, qui plus est on ne peut plus conventionnel ? Puis, après une brève hésitation, l'on se souvient de tel passage de *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, dans lequel se rencontrent déjà les œuvres de Joyce et de Ferron : « En fait, il ne manque au *Ciel de Québec* qu'un élément, pourtant fondamental, pour répondre à l'*Ulysse* et y ajouter ce qu'il ne peut avoir et qui n'est rien de moins que notre différence. Et cet élément, c'est le héros [...] C'est que dans notre ici, pas de mythe et apparente impossibilité d'en créer. » (151) Or, tout se passe comme si Beaulieu allait malgré tout à l'encontre de

cette impossibilité, cherchant par ce volet historique de « La vraie saga des Beauchemin » à corriger cette double absence du mythe et du héros.

Pour s'en convaincre, on peut encore jeter un coup d'œil à la description du projet de *La grande tribu* que Beaulieu a présenté à l'intérieur d'une demande au Conseil des Arts du Canada, en mars 1984 (MSS 408, boîte 6, chemise 10). Ce projet, soumis à peine un an avant son abandon, se présente en tant que gigantesque « épopée du monde québécois » qui, en cinq parties prévues de « 800 pages » chacune, doit couvrir les origines françaises de la famille Beauchemin, au XVII^e siècle, jusqu'aux années 1980. C'est dans cette première partie que l'on retrouve cette tentative de donner vie au héros, de Moïse le Hudon et son « gros marteau de forge » à son petit-fis Jean-Baptiste qui, dans une section intitulée « Le sacre du guerrier », doit apparaître « monté sur un grand cheval blanc [où il] lance les troupes abénaquis contre les Bastonnais ». À quel moment ce projet se transforme-t-il pour devenir ces épiphanies délirantes qui nous sont données à lire dans *Le carnet de l'écrivain Faust*? Est-il possible que ce projet ait subi autant de modifications en si peu de temps²? Une première hypothèse voudrait que Beaulieu se soit laissé prendre au jeu de *La grande tribu*, qu'il présente au début du *Carnet* en tant que « sept épiphanies que vit une manière de grand enfant [...], égaré dans les replis de sa mémoire [qui] se laisse assaillir par des personnages qui ont dépeuplé le nord de la France avant de s'établir au Québec pour y devenir [la] famille Beauchemin » (11). En d'autres mots, ce qui aurait été abandonné progressivement c'est le *cadre* nécessaire à sa réussite littéraire, ce sujet délirant qui permettait de brouiller tous les temps de l'histoire, et ainsi de poser la question déterminante de l'historicité québécoise; au lieu de quoi

² Beaulieu affirme, au tout début du *Carnet*, en effectuer la transcription la veille de Noël de 1986.

la portion proprement historique, qui on peut le supposer n'aurait dû apparaître qu'en tant que *sujet de hantise*, se met non seulement à proliférer, obligeant l'écrivain à y mettre fin, mais littéralement à se narrativiser, la diachronie du récit finissant par s'imposer. Qu'est-ce qui a pu conduire ce projet à emprunter une telle avenue ? Tout se passe comme si ce projet de « saga des Beauchemin », qui accompagne Beaulieu depuis son entrée dans l'écriture, qui de tout temps agit en tant que *tentation*, voire fantasme, avait fini par entraîner ce qu'il faut bien appeler un passage à l'acte.

La grande tribu serait donc non seulement un désir mais une *perversion* (obéissance à l'injonction de jouissance du surmoi). En effet, personne n'a relevé à quel point *La grande tribu* occupe pour le reste de l'œuvre la même fonction que la « légende » *La volonté du roi Krogold* dans l'œuvre de Céline. On se rappellera à ce sujet comment le destin de cette œuvre, depuis *Mort à crédit* qui en livre quelques extraits jusqu'à *D'un château l'autre*, est d'abord d'être *perdue*. Égarée une première fois par Mme Vitruve dans *Mort à crédit*, puis volée, avec les manuscrits de *Casse-Pipe*, « rue Girardon », à Montmartre, le tout « pillé » dans l'appartement délaissé à la hâte, au moment de la fuite vers l'Allemagne et Sigmaringen qui fera l'objet du récit de l'ensemble de la « trilogie allemande » qui s'amorce. Or qu'est-ce que c'est que ce *Roi Krogold* ? Une « légende », autre espèce de « féerie » qui, avec les *Ballets sans musique, sans personne, sans rien* (parus à l'origine à l'intérieur de *Bagatelles pour un massacre*), a surtout la particularité de s'opposer en tout point au reste de l'œuvre. Comme si le monde en loques décrit par *Mort à crédit* appelait cette version antérieure, idyllique et signifiante, cette tentation d'un retour à un passé idéalisé qui vise à masquer l'horreur d'une déréliction qui malgré tout fera retour dans et *par* l'écriture. « Tentative de s'inventer une origine imaginaire plus belle, plus poétique, plus

héroïque que l'origine réelle», écrit Philippe Muray à propos des légendes céliniennes, Beaulieu, tout comme Céline, ne peut que chuter dans l'absence d'origine déjà diagnostiquée, et le magma de la «quochonnerie» qui est concomitant de cette aliénation présente dans nombre de romans. *La grande tribu* – au-delà de toute fonction de réparation qui lui est artificiellement attachée par l'auteur – s'avère donc avant tout le symptôme d'une tentative de refouler ce qui est à la fois au fondement de la version beaulieusienne de l'historicité québécoise et de son projet romanesque, constamment repris et remis à jour de livres en livres, de *Don Quichotte de la démanche* à *Steven le hérault*, en passant par le sommet atteint dans *Monsieur Melville*.

Aussi ce qui étonne, et ce sur quoi on ne saurait trop insister, c'est le fait que Beaulieu, contrairement à Céline, pour qui *La volonté du roi Krogold* demeure avant tout un mythe littéraire, ait ainsi *céédé* aux sirènes de l'imaginaire en entamant cette réécriture kitschisée de l'histoire, cet héroïsme de pacotille qui vaut bien, à cet égard, la relecture messianique et providentialiste de la Conquête effectuée par les Casgrain, Laflèche et autres ultramontains du dix-neuvième siècle canadien-français. Mais si une telle tentative est bien le symptôme d'un refoulement, comment qualifier la retombee dans l'enfer québécois lors du roman *Steven le hérault*? Le symptôme du symptôme? À lire l'effondrement psychique d'Abel, qui justifie ainsi la multiplicité hystérique de ses déguisements par le fait de «n'être plus rien» (148), on peut penser qu'un tel déchaînement de la déréliction a tout à voir avec les contrecoups d'une culpabilité liée à cette jouissance mortifère. À moins qu'il ne s'agisse que d'un masque de plus de Beaulieu lui-même, à l'égal de son narrateur qui va jusqu'à reproduire la dépouille d'un saint Sébastien transpercé de flèches sur les pages éparses du Livre inachevé. Et l'ultime ironie consisterait ici à n'avoir multiplié les versions

« historiques » de *La grande tribu* que dans le but de la constituer en sujets de hantise, *spectres* scripturaires, littéralement, d'une *autre* version, l'ultime, celle qui nous est partiellement donnée à lire dans *Le carnet de l'écrivain Faust*.

Les spectres d'un manuscrit

Reprenons du début. Car c'est à une tout autre hypothèse que nous conduit cette possibilité d'un roman historique, limité à l'état de manuscrit mais dont la finalité qui en dernier ressort l'emporte est de se constituer en tant que sujet de hantise d'un autre livre. Et l'outrance du travail nécessaire à une telle finalité ne fait que nous éloigner de la considérer avec sérieux. Il faut pourtant s'y risquer. Pour y arriver, il faut se reporter au roman qui dans la fiction en représente l'ultime visage autant que l'abandon, *Steven le hérault*, dont je me permets de rappeler de façon succincte la trame principale. Steven Beauchemin et sa sœur Gabriella reviennent à Montréal après quinze ans d'absence, à Paris et Dublin, mais pour se retrouver confrontés à un père qui perd la raison et à leur frère Abel plus hystérique que jamais, qui plus est mélancolique après l'abandon définitif du Livre et de toute écriture, dont les excès sexuels auprès de la danseuse Olga et d'une « grosse fille graisseuse » rencontrée par hasard ne font que le rapprocher de la mort. Mais avant de céder à cet ultime appel, il aura le temps de céder son projet de Livre, plus équivoque que jamais, à un Steven déconcerté devant la mise en scène douteuse de ce legs ambigu. Mais tous les visages que se plaît à emprunter Abel (*Dracula*, *Confusion*, le Christ-Jésus, etc.) ne forment peut-être que la face superficielle d'une autre figure aux multiples masques, celle du Livre qui, dans *Steven le hérault*, se confond explicitement avec la Bible et *L'avalée des avalés*. Qu'est-ce qui se joue dans une telle comédie ? L'abandon du Livre correspond-elle vraiment à l'abandon de *La grande tribu* par Beaulieu ? Rien n'est moins sûr, comme le confirme l'étude attentive de certains manus-

crits de la Bibliothèque nationale, dont celui, évoqué ci-dessus, «préfacé» par Steven et dont l'action semble postérieure à celle de *Steven le hérault*. Aussi ce qui s'énonce dans cet abandon fictif du Livre, c'est peut-être avant tout les *conditions* nécessaires à son écriture.

On retrouve évidemment l'une de ces conditions dans le surgissement de la première page de *L'avalée des avalés*, qui établit, au même titre que *Monsieur Melville* – qui parlait pour sa part de «souveraine poésie» – la nécessité d'une maîtrise langagière représentée ici par la voix de Réjean Ducharme. Condition d'ailleurs confirmée par *James Joyce...* qui souligne par deux fois «ce génie de la langue québécoise» (317 et 978) qui lui fait défaut. Mais l'élément déterminant du roman consiste surtout dans le rapport au père, Abel se chargeant d'expliquer à Steven que s'il abandonne l'écriture du Livre, c'est parce que Pa «a non seulement refusé» de l'accompagner dans la réalisation de «l'œuvre de la plus haute autorité [...] mais a préféré devenir fou plutôt que d'y entrer» (145). Cette référence explicite à Ferron, comme celle de sa mort, dans *Le carnet de l'écrivain Faust* – et ce au moment précis où il annonce l'abandon de *La grande tribu* –, nous démontre au-delà de tout doute l'importance de la paternité symbolique de l'auteur du *Ciel de Québec* pour Beaulieu, comme le prouvent d'ailleurs leurs *Correspondances* parues récemment. Le roman met donc en scène un écheveau on ne peut plus complexe qu'il faut bien essayer de clarifier. Il met d'abord en scène l'abandon fictif du Livre au moment précis où l'écrivain s'y consacre. Mais les raisons de cet abandon avancées par Abel semblent préfigurer celles qui vont pousser Beaulieu lui-même à l'abandonner, telles que l'on peut les dégager du rapport à Ducharme (langage insuffisant) et à Ferron (fils abandonné par le père, réel ou symbolique). Il faut encore ajouter le fait que la fausse mort d'Abel s'avère la condition nécessaire

à la reprise des diverses versions de *La grande tribu* sous l'égide d'un personnage désormais délirant, « fou », comme le père et comme le Ferron du *Pas de Gamelin*. On voit donc comment un tel roman est absolument indispensable dans la genèse des « débris » du *Carnet de l'écrivain Faust*, que je voudrais pour finir tenter d'analyser.

La réécriture de *La grande tribu* qui s'effectue dans ces « débris », car c'est bien de *réécriture* dont il s'agit, pose de façon remarquable le problème de la *mémoire*. Car le sujet des épiphanies est bel et bien situé dans le temps, malgré le fait que lui-même s'y sente plutôt « englué » (17), mélangeant en effet hier avec le passé le plus lointain. Il y a un avant et un après, dont le degré zéro n'est autre que le coup manqué de l'arbalète de *Steven le hérault*. Il arrive ainsi que le narrateur se souvienne de « l'épopée et de ce qu'il y avait dedans quand je la laissais s'écrire toute seule sur de grandes feuilles de notaire » (55). Nous retrouvons alors les outils nécessaires à l'écriture des grandes œuvres beaulieusiennes, de *Monsieur Melville* à *James Joyce*..., de la table de pommier à ces grandes feuilles de notaire. Mais c'est précisément lorsque l'on se rapproche le plus du personnage d'Abel et de son projet de Livre que les problèmes les plus aigus se posent. De quel texte se souvient-il précisément ? Le manuscrit du Livre abandonné ne se confond-il pas avec les manuscrits réels de *La grande tribu* ? Et s'il y a rupture pour le personnage d'Abel, rupture entre le temps de l'écriture et celui de la folie, qu'en est-il pour Beaulieu ? Existe-t-il un moment où le projet de *La grande tribu* bifurque ? En d'autres mots, ces fragments de l'épopée qui hantent, littéralement, ce personnage à la tête trouée, qui rappelle étrangement la « fêlure à la tempe gauche » du « Docteur Adacanabran » de Jacques Ferron, Beaulieu les a-t-il écrits en tant que reconstitution mythique du passé ou en tant que *personnages fantomatiques*, dès le départ destiné à venir hanter le personnage d'Abel devenu

fou? Tout le problème réside dans la proximité troublante entre ces divers personnages qui «visitent» le narrateur et ceux des versions «historiques» de *La grande tribu*: entre le forgeron fondeur et Thérèse Percepied, il n'y a guère que la grosse Baleine-Mère à la «queue toute écaillée» (première version de la «mère reptilienne») à ne pas avoir de modèle immédiatement reconnaissable dans les manuscrits – cela dit sous toutes réserves. La question est donc la suivante: ou bien *La grande tribu* est la tentation jamais abandonnée de Beaulieu, telle que proposée ci-dessus, reconstitution de mauvais goût d'une impossible histoire, ou bien ses très nombreuses versions ne sont qu'un matériau appelé à devenir sujets de hantise, spectres de papier appartenant autant au passé d'Abel qu'à celui des manuscrits. Voilà l'indécidable qui se pose entre les épiphanies hystériques du *Carnet...* et le projet de *La grande tribu* décrit par Beaulieu dans sa demande pour le Conseil des Arts du Canada. Problème d'autant plus troublant que ces deux versions du même projet sont, pour ce qu'on peut en juger, à peu près contemporaines. C'était peut-être là, à bien y penser, le piège qui nous attendait dans la masse des manuscrits épars du Fonds Victor-Lévy Beaulieu.

Impossible mémoire

Je ne méconnais pas le borbier qui est le mien. C'est avant tout celui d'une recherche inachevée, tout comme le Livre dont elle prétend rendre compte. Comment en serait-il autrement? Il faudra encore beaucoup de travail à même le Fonds avant de pouvoir trancher entre les deux hypothèses que j'ai voulu avancer. Car c'est tout le statut de *La grande tribu* qui en dépend. Mais indépendamment des résultats futurs d'une telle recherche, il faut bien noter comment l'une et l'autre hypothèse nous conduisent à interroger la conception de la mémoire qui se dégage de l'écriture. J'ai

relevé plus tôt comment l'impossibilité attenante au projet est à plusieurs reprises mise au compte de la langue, disons de la voix nécessaire à une telle entreprise, celle impossible et illisible de *Finnegans Wake* agissant en tant que modèle afin de « reprendre langue » et ainsi inventer « un rythme et une sonorité faisant état de [s]a singularité » (958). Et si le problème était tout autre ? N'est-ce pas l'histoire qui depuis les débuts de l'œuvre s'avère le problème fondamental ? S'apprêtant, sur le modèle proustien, à entamer l'écriture du livre de Joyce après avoir ingéré le cadavre du Père, à la toute fin du *Joyce...*, Abel y va d'une proposition pour le moins curieuse à propos du printemps à venir : « Nous y fûmes heureux demain, mais nous le serons encore hier, ai-je dit. » (1039) Que signifie cette curieuse inversion temporelle ? S'agit-il d'une simple imitation de l'abolition joycienne de l'espace-temps, relevée à plusieurs reprises par Beaulieu ? Si l'histoire est un problème, pour Beaulieu, et il n'y a qu'à lire le dernier tome de *Monsieur Melville* ou les derniers essais d'*Entre la sainteté et le terrorisme* pour se rappeler jusqu'à quel point il a pu lier l'impossibilité de l'écriture du Livre à ce qu'il appelle la « béance historique » du Québec, ce n'est pas du tout en raison de son absence, selon une vision historiciste clairement insuffisante, mais parce qu'il ne parvient pas à saisir une vision au sein de laquelle une telle inversion du passé et du futur trouverait sa place. Or, non seulement un tel modèle de l'histoire existe, il a même envahi les soupentes de l'œuvre depuis longtemps. Voilà précisément ce qui fait toute la force, et le prix, d'une œuvre à nulle autre pareille dans la littérature québécoise : il réside en elle une capacité prodigieuse de contenir les contraires, d'avancer les positions les plus affirmées tout en gardant caché dans ses replis le germe de la contradiction. Manger le cadavre du Père, c'est après tout accepter d'être soumis à la portion d'un héritage que l'on aurait préféré ignorer. Cette figure qui l'habite, c'est ce que j'ai ailleurs voulu identifier

au messianisme³, entendu ici comme l'invention sans cesse reprise d'une origine à restaurer, d'un défaut repérable dès la fabrique du monde dont l'exigence de réparation fait de la dimension du temps «l'espérance d'un retour de ce qui ne vint jamais encore, l'attente d'un nouveau qui aurait les traits d'un ancien» (Bensussan, 54). N'est-ce pas cette constante tentation de «sortir du temps» que Beaulieu se plaît à repérer dans *Finnegans Wake*, se demandant notamment à propos du «messianisme» de Shaun «pourquoi ne pas tuer le temps avant le temps» (925) ? Par-delà toute fonction téléologique du Livre à écrire, il faudrait pouvoir soutenir comment la conjonction du Livre et de l'histoire ne peut conduire qu'à la redéfinition de cette histoire, à la nécessité de réintroduire l'idée de rupture abrupte et imprévisible de la trame de la temporalité par opposition à la lente avancée de cette même histoire au sein de laquelle nous serions «en retard», selon l'axiome qui conclut *Monsieur Melville*. Beaulieu n'écrit-il pas dans *N'évoque plus...* que «tout livre est une déchirure par quoi l'avenir pourrait entrer» (60) ? Si le livre est une déchirure, c'est avant tout parce qu'il est le lieu d'une mémoire qui le dépasse. Et s'il y a un élément de commun dans les deux modalités de *La grande tribu* que j'ai cherché à mettre au jour, c'est bien la difficulté de se constituer une mémoire qui ne serait pas hantise, événement évanescents qui attend la disponibilité du sujet avant de faire retour plutôt que libre reconstitution d'un passé – serait-elle la tentative d'en circonscrire l'absence.

L'entreprise de *La grande tribu* a-t-elle toujours un sens ? En a-t-elle déjà eu un ? On sait à tout le moins que l'œuvre de Beaulieu continuera de «l'inachever» (NP, 124), maintenant qu'elle semble avoir renoué avec un fil narratif interrompu

3 Voir mon article «Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et Images*, (89), hiver 2005, p. 107-123.

depuis *Steven le hérault*. Et s'il est douteux qu'un nouveau «Dieu-Thoth québécois» recherche la même suture entre l'histoire et l'œuvre à faire, il serait regrettable de rester aveugle face à de tout autres tentatives ayant non plus l'histoire comme spectre mais le *temps* lui-même de cette histoire à «percer», de toutes les manières, y compris elles aussi de mettre en scène la mort du père en ouverture. Je pense ici à un roman extraordinaire de l'écrivain Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister*, qui débute face à «la crainte que le présent [soit] fini» (33) et qui raconte comment le destin du fils, «l'espéré», est aussi de rejoindre le père dans la mort afin d'en faire ce «ressuscité» qui ouvre l'avenir à son propre passé refoulé. Alors «l'événement aura lieu quand il aura lieu c'est-à-dire tantôt c'est-à-dire dans huit c'est-à-dire demain» (140). □

Ouvrages cités:

Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB, 1976.

–, *Monsieur Melville, tome 3*, Montréal, VLB, 1978.

–, *Steven le hérault*, Montréal, Stanké, 1985.

–, *Le carnet de l'écrivain Faust. Œuvres complètes, tome 38*, Éditions Trois-Pistoles, 2002 [1995].

–, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Éditions Trois-Pistoles, 2006.

Gérard Bensussan, *Le temps messianique. Temps historique et temps vécu*, Paris, Vrin, «Problèmes & Controverses », 2001.

Hervé Bouchard, *Parents et amis sont invités à y assister*, Montréal, Le Quartanier, 2006.

Philippe Muray, *Céline*, Paris, Gallimard, « Tel », 2001.

Pierre Nepveu, «Abel, Steven et la souveraine poésie», *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, «Compact», 1999, p. 127-139.

Jacques Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur, «Terre américaine», 1996.

Anne Élane Cliche*

DE L'INFANTILE

ABEL BEAUCHEMIN :
BIOGRAPHE,
PÉDAGOGUE,
PROFANATEUR ET
CANNIBALE

L'omnirêve de toute chose

« *Toute vulve est nécropole. Tout pénis est nécrophage.* »

(Victor-Lévy Beaulieu, James Joyce... p. 1031)

À la fin de son *Essai hilare*, aux dernières lignes de son livre-Joyce, Victor-Lévy Beaulieu cite encore une fois l'incipit de *Finnegans Wake*, relançant ainsi, dirait-on, la roue carrée de notre lecture, la recirculation de ce *riverrun* qui a entraîné Abel, quelques cent pages plus tôt, à tenter une traduction, du plus lointain de son invisible existence (JJ957) et au plus mal de sa langue maternelle éventée et vantarde (JJ958)¹. Cette « roue carrée », plusieurs fois convoquée par Abel, provient d'une lettre de Joyce à sa mécène, Harriet Weaver, dans laquelle il se présente comme l'inventeur d'une machine révolutionnaire : « Toutes les machines que je connais ne vont pas, simplicité, je fabrique une machine à une seule

* Écrivain, professeure au département d'Études littéraires de l'UQAM; dernier titre paru : *Dire le livre. Portrait de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint.*

1 Je m'intéresse ici à l'univers romanesque d'Abel Beauchemin tel qu'on le retrouve entre autres dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots.* Essai hilare, Éditions Trois-Pistoles, 2006 [JJ]; et dans *Don Quichotte de la démanche* [D], Montréal, Typo (1974) 2001.

roue sans rayon naturellement, la roue est parfaitement carrée, vous voyez ce que je veux dire n'est-ce pas, attention, je suis extrêmement sérieux, [...] c'est une roue, je le proclame et elle est absolument carrée.» La quadrature du cercle décrit bien la construction impossible du livre qui se termine sur une phrase inachevée nous ramenant au premier mot *riverrun*.

Joyce est pour Abel ce remède impossible, ce père babélien qu'il tente de s'incorporer par un exercice de dévoration perpétuelle commencé il y a de cela bien des décennies, et apparemment achevé ici, avec ces dernières phrases où il s'endort «en sa sœur Colette», ayant réussi la greffe à laquelle toute cette bibliophagie devait aboutir. Abel, en effet, ayant sauvé de la dévoration maternelle le triangle de poils pubiens de Lucia-enfant et le pénis en érection de Joyce-père – tous deux apparus entre les stèles du cimetière où l'écrivain vient de se livrer à un étrange repas totémique qui a fait surgir la gueule béante et rivale de la «mère reptilienne» –, porte les sexes rescapés non à sa bouche mais à son bas-ventre dans l'espoir d'une fécondation depuis longtemps préparée. Abel sait maintenant que le livre va pouvoir s'écrire. «Deux morsures dans l'en-soi. Telles deux greffes : poils nubiens en triangle de Lucia, poils fifollets en tringle érectée de Joyce. Dans la fosse de Père, c'est tout ce que notre Mère n'a pas mangé. J'ai mis triangle et tringle sous ma ceinture. Si les greffes prennent bien, je pourrai enfin écrire le livre de la plus haute autorité (JJ1039).»

L'allure apparemment proustienne de cette promesse du livre à faire et toujours reporté dans l'antériorité de notre lecture ne doit pas nous égarer. Nous ne sommes pas dans l'espace-temps de la métaphore, mais dans le tourbillon démanché, éperdu, épique et dévasté de l'hallucination. Et si tout, chez Abel Beauchemin, existe pour aboutir à un

livre, le processus de transsubstantiation ne semble jamais s'achever, laissant les substances définitivement séparées dans leur superposition bruyante et forcenée. D'où il ressort que l'eucharistie, pourtant omniprésente dans cette œuvre, ne consiste jamais qu'à bouffer la chair crue des espèces. Dans cette sempiternelle communion aux corps des mots et des choses, seule la Mère demeure immangeable, indigeste, intuable.

La bouche, en effet, ne saurait s'avaloir elle-même, vouée qu'elle est à s'invaginer à l'infini dans le corps-enfant qui voudrait la clore à jamais, mais ne peut y parvenir qu'à se planter en elle et s'abolir en la réduisant enfin au silence. Dans ce corps à corps avec la Mère ogre-truie-reptile mangeuse de ses enfants, l'écrivain Abel a depuis longtemps décidé de sa place. «Comme s'il avait enfin compris qui il était, un pauvre petit enfant démuné dans une carcasse trop lourde pour lui; et c'était tout cet espace de trop en lui qui le faisait chuter sans cesse, le petit enfant étant avalé par la monstrueuse carcasse (D41).» Contre la terreur infantile de la bouche qui s'ouvre pour l'avaloir, il opposera une écriture cannibale qui, loin de boucher le gouffre menaçant et mortifère, ne cesse de le convoquer, d'en affronter la toute-puissance, livrant la langue à ce coït ininterrompu entre l'insatiable bouche d'ombre maternelle et l'enfant-phallus bibliophage.

Abel entra ses pieds sous la caisse d'oranges. Et, dans un long bâillement, il avala tout ce qu'il avait déjà écrit dans le premier chapitre de son roman d'amour (D123).

Courbé au-dessus de la feuille [...], il s'enfonça dans son roman comme dans un ventre maternel (D199)

Écrire pour Abel ressemble à une maternité à pourfendre, une lutte à finir avec l'amour maternel dévorant. Mais quelle mère au juste s'agit-il d'anéantir pour trouver, entre-

voir, la paternité? Depuis le temps qu'il mange les livres, Abel connaît la chair des pères, il sait qu'elle ne lui donne jamais la voix, ni la rédemption espérée, mais seulement les mots dévoreurs de pages et creuseurs de tombeaux. L'*Amor matris* tourné en *Horror matris* laisse gésir le père dont la «transmission apostolique», pour reprendre les termes de Stephen Dedalus, continue d'attendre.

Dans sa désespérante nuit de deuil, Abel ira rouvrir la tombe de son père enterré depuis un an, s'étendra sur le corps à peine décomposé et le mangera « *dans la crainte du Christ* (JJ850) ». Mais le repas totémique n'est pas ici l'enjeu d'une libération, encore moins celui d'une sortie de l'inceste, il est au contraire la condition même de l'inceste, son équivalent parfait, voire plus-que-parfait. Appelant ce père à l'aide pour «passer à travers *Finnegans Wake*», étendu dans le trou «vulvulaire» de la fosse, sur le cadavre pourrissant, Abel approfondit – transposant sur le plan onirique les thèses théologico-familiales d'*Ulysse* – le sens mystique de la paternité.

Oui. Ce trou. Vulvulaire. Comment ne pas m'y trouver bien malgré tout [...]. Je devrais m'affoler, car ne suis-je pas en train de me repaître du cadavre de mon père, et bien qu'il y consente, n'est-ce pas honteux d'être ainsi nécrophage et de s'en éjouir autant? Coucher avec ma mère reptilienne aurait pu aussi me sortir de la nuit: être incestueux n'est peut-être qu'un pis-aller [...]. Sauf que ma mère reptilienne, je ne l'aime pas, ne l'ai jamais aimée, ne l'aimerai jamais. À quoi bon me sustenter du lait de ses mamelles et de la mouillure de sa vulve? Ah, continuer plutôt à dévorer le cadavre de mon père. (JJ849)

Abel Beauchemin – on ne peut l'ignorer depuis qu'il le vitu-père – écrit avec son sexe. Ce qui est sans doute la meilleure manière d'accéder à la vérité de la ténèbre et de la «toute originelle obscurité d'où je suis sorti». Mais ce sexe-scribe ne cesse de se tremper dans le cloaque maternel comme en une encre noire et lustrale seule capable de rendre la mort à

l'œuvre, d'écrire le mal et l'impuissance des mots à le dire. À la question *D'où viennent les livres ?* Abel répond par une théorie sexuelle haussée à la dignité du roman. Théorie sexuelle, par essence infantile, c'est-à-dire qui s'énonce, non dans le ressassement nostalgique d'un paradis perdu – nous sommes, dans cette saga, et depuis le commencement, au dernier cercle de l'enfer d'où il n'est pas question de remonter –, mais qui raconte sans que ça puisse jamais s'achever, se dire enfin, s'épuiser, ce qui résiste à *passer*, ce qui s'éprouve comme actuel, intime, premier, originaire et corporel, et qui reste obstinément autre, étranger, omniprésent. «Cesse de faire l'enfant, Abel». Ainsi se scande la danse éblouissante du *Quichotte* démanché, cet écrivain rêvant sa mort comme une naissance et racontant sa naissance comme un avortement. «Même tout petit, à peine procréé dans ton ventre froid, je rêvais de te tuer. Je ne voulais pas voir le monde du point de vue que tu me donnerais quand tu écarterais les cuisses pour m'expulser (JJ1031).»

Abel Beauchemin, écrivain infantile, écrivain de l'infantile, n'arrive à écrire qu'avec ce temps hors-temps, celui de la première enfance qu'il convoque et invoque dans ces rêves les plus noirs, tel un fils expulsé du corps fatigué qui l'a laissé choir. Depuis cette chute, la mère-cloaque apparaît comme un lieu désirable et haï. Lieu mortel de l'engendrement où l'enfant cherche à revenir pour se faire le géniteur enfin digne de son nom. Dans l'assomption de cette langue incestuée pour dire l'impuissance et l'abandon, dans l'éblouissement de la violence en cours et de l'amour-haine, dans le lyrisme d'un verbe excédé qui raconte des accouchements comme des infanticides, où les pères sont des nourrices et les mères des gueules béantes et avides ou des ventres rongés par le cancer, c'est tout l'art de Beaulieu qui trouve ses registres, poétiques tout autant que politiques. L'infantile est source de création. Ce livre-Joyce ne dit pas autre chose; et Abel Beauchemin n'y

cesse pas de ne pas sortir de l'enfance. « Là où j'existe c'est dans l'omnirêve de toute chose (JJ810). »

Imparrissable enfance

« Enfin débarrassée de moi : tu n'en voulais plus d'enfants, ni fils ni filles, tu avais suffisamment donné à l'amère patrie, une bouche de plus et de trop à pourrir, pourquoi faire et pourquoi s'y faire ? Meurs, incompétente mère reptilienne ! Tu ressembles tellement à ce pays en son exil intérieur, un trou béant, aveugle, aveuglant, pire qu'en contrée irlandaise et shamrock, vert-pituite ! Meurs ! Meurs donc, imparrissable truie québécoise ! »

(JJ1032)

« Écrire, ce n'était que rouvrir la blessure, celle qu'il s'était faite jadis. »

(D21)

La blessure, cette survivance, semble toujours circonscrire le lieu d'une causalité d'où se seraient engendrés l'histoire... larvée, la parole... impossible, le sujet... souffrant. Elle serait comme une « scène » ordonnant l'enchaînement à la suite de ce qui n'a pas de nom, pas de mot pour se dire autrement qu'en disant l'événement et le mal de la naissance : entame, abandon, trauma, coupure, meurtrissure, épouvantable boursoufflure d'où je viens, où je reste, ayant triomphé (par quel hasard ? quelle élection ou damnation ?) du désastre auquel j'aurais pu et continue de pouvoir succomber. C'est bien cette blessure d'enfance, originaire et répétée, qui assure Abel d'être là tel qu'en lui-même, tenant ferme à cette incomplétude désormais transposée dans son infirmité, alors qu'il rêve le pays à faire comme un pays perdu. « Aucun souvenir des seins jeunes de ma mère. Dans leur ombre, ne

m'y suis pas endormi une seule fois. Chaleur primale manquante. Odeur de la peau manquante [...] Cette peur de tout ce qui est infirme. Ce refus de tout ce qui est infirme. [...] Ne s'est jamais arrêtée, l'imparrisable truie dévoreuse de sa portée et de celle de toutes les imparrissables truies, ses sœurs cochonnes du Pays-qui-Mord, du Pays-qui-se-Mord-l'En-Soi [...] (JJ211; 1030).»

Cette blessure symbolique, ou blessure du symbolique, est aussi, tout compte fait, sa mesure. Car il n'y a pas moyen de s'en sortir autrement, pas moyen de naître autrement qu'entamé, expulsé, meurtri, blessé. La torsion qui saisit chaque fois les représentations qu'un sujet se donne ou reçoit de sa propre causalité affecte la matière temporelle, et engendre cette fiction de sujet en souffrance. Dans la fabrique du corps désirant, ce qui est fictif n'est jamais la souffrance, mais le dispositif de la cause. «Savez-vous que j'ai tué ma mère vendredi passé et que ce n'est que depuis l'accomplissement de ce meurtre initiatique qu'elle a commencé de vivre en moi ? Donne-moi le sein. Oh ! Voie lactée se terminant au nombril ! (D46).»

De là toutes les fictions qui s'élaborent dans le vif de la blessure; de là le roman familial devenu «vraie saga» racontée comme une destitution, un effroi, une angoisse de mort qui est la matière la plus sûre de l'œuvre. Qu'est-ce que l'infantile ? L'infantile est ce hors-temps du temps, ce temps qui ne passe pas. Âge immémorial et pérenne d'avant le refoulement; libre, créateur, fou et poète. Âge de la fureur du pulsionnel et de la démesure du divin. Âge de la croyance en la toute-puissance de la Mère, en l'existence des mots-choses à portée de mains et de voix. L'infantile est l'âge de l'épopée. Plus d'une fois, dans *L'Interprétation du rêve*, Freud, constatant l'irréductible survivance des motions et désirs infantiles, convoque *L'Odyssée*. Parlant des rêves d'exhibition dans

lesquels le rêveur se retrouve nu dans une situation sociale qui ne se prête nullement à cette indécence, Freud évoque Ulysse recueilli sur la plage par Nausicaa. Cette exhibition, parce qu'elle fut autrefois, dans la première enfance, un enivrement, un plaisir consistant, est en vérité une *survivance*.

L'essence de l'humanité, ajoute Freud, dans ce qu'elle a de plus profond et d'éternel, que le poète escompte réveiller en règle générale chez ses auditeurs, ce sont ces motions qui s'enracinent dans le temps de l'enfance devenu plus tard préhistorique. Derrière les souhaits capables de conscience et échappant à toute objection de la part de celui qui est sans patrie [puisqu'il dort], font irruption dans le rêve les souvenirs d'enfance réprimés et désormais non permis, et c'est pour quoi le rêve, que la légende de Nausicaa objective, vire régulièrement en angoisse (IR, 286).

L'infantile, dira encore Freud, partage ce caractère d'indestructibilité avec tous les actes psychiques inconscients, «Ceux-ci sont des voies frayées une fois pour toutes, qui ne sont jamais désertées [...]. Pour me servir d'une comparaison : il n'y a pour eux d'autre sorte d'anéantissement que pour les ombres du monde souterrain dans *L'Odyssée*, qui s'éveillent à une vie nouvelle dès qu'elles ont bu du sang (IR, 607).»

Le symbolique nous précède et, de ce fait, assigne l'*infans* au champ pulsionnel. Sans le symbolique, sans cette parole dans l'Autre qui m'accueille, me convoque, me lâche, me répond ou me livre au silence, je ne serais pas frappé de cette inadéquation du corps au désir, je ne serais pas dans cet écart que la pulsion vient justement «travailler», «modeler», stabilisant dans ses détours les forces brutales d'agression que suscite et reçoit la demande maternelle. Mais le symbolique est aussi précisément ce qui me protège de ce champ de cruauté, ce qui m'arrache aux puissances obscures du corps à corps avec la Mère, tend à me libérer de cette identification première et me tire au dehors, vers

l'articulation pacifiante du sens où je pourrai dire, même sans savoir, qui je suis.

Le symbolique, la parole, les mots, cet environnement parlant, tord le corps à peine né sur l'axe de cette double temporalité, et le laisse dans cette tension extrême entre un passé où il cherchait sa forme dans l'attente de la Mère, et un futur où il projette son assomption dans les histoires de son désir. L'infantile est bel et bien cet « omnirêve de toute chose » où je mesure mon écart avec l'origine et où j'éprouve ma puissance de création sur le monde à faire. Temps de la toute-puissance du désir où la main rejoint l'infini et où la parole engendre le réel. « Si les greffes prennent bien, je pourrai enfin écrire le livre de la plus haute autorité, si irlandais, si québécois, qu'on pourra patiner sur la glace du fleuve, sans fin, des chutes du Niagara à l'estuaire du Saint-Laurent désencroué. Pour nous seuls d'abord, pour tous les autres ensuite. C'est ce qu'on appelle la liberté et c'est un droit imparrissable. Je n'ai peut-être pas appris autre chose de James Joyce, mais cela je le parlerai désormais par cœur, ai-je dit à Colette (JJ1039). »

Qu'y a-t-il dans un Nom ? Père et Mère

Lacan étant un génie langagier, parlant le verbe français avec superbe, j'y ai pris mon pied et quelques autres membres de mon existence-ciel, car une fois qu'on est tombé dans la chaudiérée de soupe de Finnegans Wake, on ne peut plus résister au jeu-enjeu du cours des mots.

(J951)

Freud, encore lui, met en lumière dès *L'Interprétation du rêve* ce qui constitue tout le fonds de la découverte psychanalytique qui nous a révélé le sujet désirant pris entre deux

versions de l'«Idéal»: le *Moi idéal*, d'une part, que l'on reconnaît dans ce corps aimanté à la demande maternelle, corps pulsionnel tiré vers l'arrière, voué à l'inceste d'un accord ravageant et féroce – où l'on entend que l'idéal en question désigne le paiement exorbitant d'une dette sans limite – ; l'*idéal du Moi*, d'autre part, qui tire le corps vers l'avant, au futur de lui-même, car il ouvre un jeu, celui de la parole qu'il faut prendre pour entrer dans son nom. L'idéal en ce cas est porté au dehors et me parle de demain où je serai et d'où je peux m'apercevoir. L'idéal au sens freudien n'est donc jamais dissocié du Moi ; il divise ce corps frappé par la blessure primitive, celui dont Abel Beauchemin s'est fait l'écrivain le plus illuminé.

Ainsi, la faute envers la Mère sera-t-elle toujours, paradoxalement, le refus de l'inceste, la sortie vers le Nom que le symbolique et la Loi appellent. «Qu'y a-t-il dans un nom?» demande Stephen Dedalus, au beau milieu d'une discussion sur Shakespeare et les lois de la paternité. «C'est ce que nous nous demandons quand nous sommes enfants en écrivant ce nom qu'on dit être le nôtre².»

La sortie de l'inceste que produit la venue au Nom a l'effet d'une trahison. Depuis le lieu de sa mort – que le nom borde et désigne –, le Père sauve de l'infinie captation du champ maternel, et convertit la dette impayable en renommant la faute de tous ses noms. En effet, un père symboliquement mort n'est pas un corps assassiné ou destitué mais *remplacé, substitué* par du verbe en transmission. Tuer le père, au sens de la psychanalyse, c'est en quelque sorte chercher à recevoir l'héritage de la lettre et du signifiant pour nommer, et donc mettre à distance, le désir maternel. On peut, de là, se demander ce que veut dire «tuer la mère», si ce n'est venir

2 James Joyce, *Ulysse* 1, Paris, Gallimard, Folio, p. 302.

au devant de la Mort même, instituée en corps, matrice; si ce n'est se rêver soi-même mort.

L'écriture d'Abel ressemble toujours à un matricide dévorant et funeste, sans rédemption envisageable. « Son roman [...], au lieu de se construire, se défaisait insidieusement en lui, mare stagnante de ses ignominies [...] tout tournait à vide, se mangeait à l'intérieur de lui, abolissant toute possibilité de roman et pourtant le tirant loin hors du silence, dans le monde cauchemardesque de ses obsessions où rien de ses fautes ne pouvaient lui être remis (D80). »

« Qu'y a-t-il dans un nom ? » Un pluriel, conglomérat des fragments dont la mère est aussi celle qui peut consteller ma venue, mon assumption dans le devenir de la filiation, comme elle peut, par constellation, désigner ma place dans l'éclatement – et l'éclat – de sa jouissance. Car c'est du lieu – premier pour l'enfant – de la Mère que le nom est lancé, susurré ou forclos. On remarquera qu'Abel intitule « Forclusion » le chapitre qu'il réserve à la lecture de Joyce par Lacan, et à ses propres exercices de traduction en langue qu'il voudrait kébékoise. *Forclusion* est en effet la traduction lacanienne du terme allemand *Verwerfung*, que Lacan définissait comme le défaut d'inscription du signifiant paternel, donc de son représentant, dans le symbolique; défaut qui donne à la psychose sa condition essentielle. Défaut qui force la langue à faire retour dans le réel et à se livrer à l'infini combinatoire sans rencontrer la butée du sens (ce qui impose au sujet de se faire, lui, le noyau et destinataire du sens). La Mère d'Abel, comme celle de Dedalus, semble en effet vouée à barrer la voie du Nom, à réclamer amour et fidélité au Fils coupable. On ne s'étonne pas dès lors que l'écrivain fictif soit en proie aux hallucinations les plus ensorcelantes. On se gardera toutefois de déclarer « psychotique » l'écriture d'Abel, à plus forte raison celle de Beaulieu

et même celle de Joyce. Le symptôme d'un écrivain ce n'est pas son écriture ; ce symptôme n'est jamais qu'une part de la matière avec laquelle l'écriture fait son art.

Cependant, il semble que ce ne soit pas sans raison qu'Abel choisisse de greffer à sa chair les sexes du père et de la fille. Le couple Joyce-Lucia renvoie en effet, dans la saga d'Abel, à l'espèce de symbiose qui existait entre l'écrivain et sa fille folle. Joyce croyant que sa fille était une novatrice en littérature ne voyait pas, lui, la différence entre son travail d'écrivain sur la langue et le glissement irréversible de son enfant dans la folie. Ce que Lacan a interprété comme la croyance de James Joyce en son propre symptôme : il croit en sa fille, donc il croit dans son symptôme. Hypothèse que reprend d'ailleurs longuement et à sa manière Abel, dans sa biographie, pour raconter et blâmer la carence paternelle.

Joyce qui a défendu farouchement Lucia contre la prise des médecins, n'articulait qu'une chose c'est qu'elle était une télépathe. Dans les lettres qu'il écrit à son propos, il formule qu'elle est beaucoup plus intelligente que tout le monde, qu'elle l'informe de tout ce qui arrive à un certain nombre de gens [dans la mesure où elle entend ce qu'on appelle des *paroles imposées*]. [...] c'est bien là où je vois que pour défendre, si l'on peut dire, sa fille, il lui attribue quelque chose qui est dans le prolongement de ce que j'appellerai momentanément son propre symptôme.³

Chez Joyce, en effet, c'est par l'intermédiaire de l'écriture que la parole se décompose « en s'imposant comme telle, à savoir dans une déformation dont reste ambigu de savoir s'il s'agit de se libérer du parasite parolier [...] ou au contraire de se laisser envahir par les propriétés d'ordre essentiellement phonémique de la parole, par la polyphonie de la parole⁴ ». La forclusion du nom qui a pour effet de transmuter la lan-

3 Jacques Lacan, *Le Séminaire XXIII, Le sinthome* [1975-1976], Paris, Seuil, 2005, p. 96.

4 *Ibid.*, p. 97.

gue en corps au point de la faire apparaître comme une voix surgie du réel et à soi adressée fait de Lucia une psychotique qui semble avoir réalisé l'absolu littéraire du père. Cette histoire semble préoccuper hautement Abel qui réprouve entre autre le fait que Joyce ne signait plus les lettres qu'il envoyait à Lucia. «Un père qui ne se nomme plus en tant que tel, n'est-ce pas là l'aveu d'un symbolique rejet, d'une désespérée démission? (1014)», s'exclame l'écrivain fictif tout à coup identifié à cette fille d'un mauvais père.

Parlant du nom de Shakespeare, Stephen Dedalus déclarait : «Une étoile, une étoile diurne, un astre météore se montra à sa naissance. Il brillait seul en plein jour dans les cieux, plus que la nuit ne brille Vénus, et la nuit il brillait au-dessus du delta de Cassiopée, la constellation penchée qui signe son initiale sur la page des étoiles⁵.» Si l'enfant a été – et reste en partie – le corps-phallus de la Mère par le travail des pulsions qui l'arriment à sa demande, comment peut-il devenir ce corps révélé par la constellation d'un Nom, de ce Nom que le corps n'est pas, mais qu'il «porte», qui le désigne et l'appelle, sinon en venant à la place du «porteur» pour en recevoir l'héritage? Même si Abel Beauchemin rêve d'accéder dans sa langue à la gloire de la langue joycienne, par la greffe accomplie sur son bas-ventre, son œuvre demeure obstinément dans l'espace du rêve. C'est là qu'il trouve les armes pour combattre et vénérer ce qui, dans sa langue à lui, reste assujetti au maternel. C'est là aussi qu'il rejoint son nom.

Abel a choisi son héritage joycien. Il s'en est fait une seconde peau, et cet héritage est décisif, précis, spécifique, arraché à l'œuvre de l'écrivain irlandais, approprié sur un mode poétique qui n'a plus grand chose à voir avec la langue de Joyce, sa façon «épiphanique» de convoquer le signi-

5 James Joyce, *Ulysse* 1, p. 303

fiant. L'héritage poétique devient chez Beaulieu matière, emblème, Père-Mère, matrice d'une œuvre toujours à venir bien qu'elle soit advenue.

Abel Beauchemin ne cesse d'écrire comment le corps primordial et maternel est celui d'une atteinte, qu'il voudrait à son tour entamer pour savoir qui il est. Mère mal aimée, sans désir d'homme, engrossée sinon violée, ce corps premier est celui sur lequel s'éprouvent, pour le fils, l'*aimer* et le *haïr*. La mère d'Abel, toujours déjà épuisée, soit meurtrie par la vie d'avant l'enfantement, soit morte ou mourante, suscite chez le fils les visions les plus horribles. « Elle tendait la joue, je voyais la plaie purulente, et comment mes lèvres auraient-elles pu se poser là-dessus, sur tout ce qui mourait rapidement en elle et qu'elle ne pouvait plus endurer [...] J'ai essayé, j'aurais tant voulu lui accorder cette dernière joie avant qu'elle s'en aille, mais c'était au-dessus de mes forces et je me suis levé précipitamment, m'enfuyant dans le corridor (D130). » Mère devant laquelle Dedalus refuse de s'agenouiller alors qu'elle le lui demande du fond de son lit de mort; Mère qu'Abel ne parvient pas à embrasser parce que trop purulente, mer « pituitaire et contractilo-testiculaire » d'*Ulysse*, Mère animale morveuse: quelque chose là se désigne comme figure somptueuse et tueuse venue tout droit de l'infantile.

Un corps qui naît est pris dans ce qui le précède. C'est de cette évidence que s'écrit l'œuvre d'Abel Beauchemin. Son écriture est celle d'un corps-temps primordial, indestructible. Elle crée un corps textuel avec ce champ de férocité des pulsions partielles où le « je » aurait pu rester captif et s'abîmer. L'écriture d'Abel crée un corps inédit qui est la mise à découvert, dans la langue et le nom, de la profanation du Maternel.

On voit bien chez Abel Beauchemin ce travail qui consiste à recueillir les débris disséminés de la toute-puissance originelle Mère-enfant, pour la rejouer dans ce corps à corps qui prend la langue dans sa douleur, qui semble enfoncer l'écrivain dans la boue fangeuse d'où il ne cesse de revenir, de s'éveiller. «Meurs, Meurs donc!» L'impératif change d'adresse d'un livre à l'autre, s'égare entre la mère et le fils-écrivain. Et le livre-Joyce s'achève sur la terrifiante promesse d'immortalité – «Elle dit: je t'avais prévenu Abel. Je serai toujours là» – et sur l'éternité du vœu de mort comme cause du livre.

James Joyce raconté aux femmes de la tribu

«Loin de moi l'idée de pasticher Finnegans Wake
– on sera toujours en dessous de la tâche.»

(Jacques Lacan cité dans JJ952)

La grandeur de l'œuvre de VLB est depuis toujours arrimée à sa seule visée manifeste qui est l'écriture du rêve. C'est dans cette actualisation insistante d'un roman familial transposé en écriture romanesque que se repère l'omniprésence de l'infantile. Et c'est là qu'il faut sans cesse la rejoindre pour en reconnaître le fond narcissique comme un capital d'impuissance et de toute-puissance. Joyce, à ce titre, n'est pas pour Beaulieu un père symbolique, il est la *Présence révélée* d'une langue maternelle en pleine explosion, ou encore, plus précisément, la *matrice* en train d'exploser, bref, un attentat en acte contre la représentation et contre le symbolique. Joyce pour Beaulieu a tout d'une figure tutélaire si ce n'est d'une idole que l'on peut vénérer et jeter par terre, dont on peut se vêtir, et que l'on désire posséder en la profanant, en la démythifiant par les détours douloureux mais nécessaires d'une identification imaginaire. Monolingue, l'écrivain matricide qu'est Abel écrit ses plus hallucinantes

pages dans cet acharnement à crever la matrice. Et sa culpabilité est à l'égal de son désir : insatiable. Abel Beauchemin, s'incorporant Joyce-l'Absolu depuis sa naissance à l'écriture, ressentait-il l'urgence d'un traitement choc ? Le livre-Joyce est-il un exercice spirituel de désenvoûtement, ou un effort supplémentaire et décisif d'absorption sans reste ? Si ce livre ressemble à un impossible travail de deuil qui vire à la compilation pieuse des sagas irlandaises, à la biographie populaire racontée aux femmes de la tribu, à l'identification imaginaire, à l'imitation par moments dérisoire, et au pastiche, c'est que son génie est ailleurs. Il est dans cet art de faire du matériau infantile et du roman familial les conditions même de la fiction. L'insistance d'Abel à tuer la Mère est fonction d'une inachevable mise à mort qui fait l'œuvre. Impuissance rejouée, ressassée, éprouvée au présent qui lance l'écriture dans les voies les plus étincelantes et les plus noires comme vers un futur messianique inatteignable et pourtant actuel.

Étrange alors, comme ce qu'il raconte aux femmes de la tribu se situe au plus lointain de ce que son écriture a précisément absorbé d'*Ulysse* et de *Finnegan's wake*. La mère morte qui se dresse telle un spectre au devant de Stephen Dedalus, ou encore cette *Grammer*, que le poète reconnaît à la fin du jour avant d'entrer définitivement dans la nuit de *Finnegan's*⁶, cette bouche-matrice qui hante l'œuvre d'Abel traversée de ventres pourrissants et de fœtus-déchets, cette mère reptilienne qui fait délirer tout le Livre en cours, voilà bien ce qui, de Joyce, absorbé, déplacé, est devenu la vérité la plus sûre et la plus intime de l'écrivain québécois. Cette saga tribale et déjantée est la seule vraie qui nous ait été transmise par l'œuvre apocalyptique de ce romancier de la

6 «Aha! je te reconnais, grandmère! Hamlet, venge-toi! la vieille truie qui dévore sa portée!» (nouvelle traduction de «Aha! I know you Grammer!») Cette grandmère-Grammaire est bien cette Mère de la Mère, matrice du langage contre laquelle se dresse l'œuvre. (Chapitre *Circée*, traduit par Bernard Hoëpffner: *Ulysse*, Gallimard, 2004, p. 739.)

ténèbre et de la nuitte. Le vœu de mort qui occupe toute la langue de VLB lance en effet l'écriture dans une fureur lumineuse qui met en délire la représentation, atteignant le lyrisme d'une langue assumée.

Et pourtant, devant la mère inquisitrice et la sœur couveuse, l'écrivain apparemment arraché à son œuvre, se fait biographe, collectionne les similitudes familiales, explique le livre et se plaint de ne pas avoir une langue nationale qui créerait l'épopée d'un peuple enfin libéré et souverain. Comme si l'épopée n'était pas déjà en acte, en cours d'assomption dans le rythme de cette langue bien française qui est celle d'Abel romancier, langue qu'il travaille au corps dans sa douleur et sa lamentation. Langue éminemment nationale, non parce qu'elle charrie quelques morceaux de terroir exhumés et transfigurés, mais parce qu'elle est emportée dans une aventure qui n'a rien à envier aux sagas des autres peuples. L'œuvre romanesque d'Abel Beauchemin invente une historicité à partir de la tribu qui est cellule familiale, privée et singulière; et c'est bien elle, cette tribu – sa folie, son délire, sa haine, sa violence – qui contamine l'écrivain et nourrit le désir d'absolu au cœur de la déréliction et de la déchéance la plus grande; c'est bien elle, dans sa matière fictionnelle, qui fait la langue épique et lyrique de cette écriture.

On pourrait reprendre ici, pour l'appliquer à cette œuvre romanesque, l'analyse que Meschonnic faisait de la poésie de Miron :

L'épique n'est pas d'abord la parole qui parle du cosmique, ou de l'histoire collective, du *nous* avant le *je*. Il faut au contraire que le *nous* sorte du *je*, non que le *nous* inclue, comme on devrait s'y attendre, le *je*. L'épopée c'est le sens de l'aventure dans le dit et dans le dire. Si c'est seulement de l'événement, et le risque de toute histoire dont on ne sait pas d'avance la fin, c'est simplement une aventure. Pour qu'il y ait l'épopée, il faut ce que Hugo appelait «l'obéissance au vent» dans le langage. [...] *L'exotisme*, finalement, de Gaston Miron, par rapport aux traditions poétiques françaises, ce n'est pas du tout

qu'il ait des mots du Québec, c'est quelque chose de beaucoup plus rare qu'un terroir, proche ou lointain, c'est de réunir dans ses poèmes ce que toute l'histoire politique et poétique de la France a séparé, la poésie savante de la poésie populaire, la culture savante de la culture populaire dans une seule et même oralité. (*Études françaises* vol.35, n° 2-3, 1999, p. 100-102)

En s'assoiant à la table de cuisine pour raconter à sa mère et à sa sœur, qui s'informent de son travail et du livre en chantier, la vie de Joyce et l'histoire de l'Irlande; en répondant à leurs questions sous la forme du petit catéchisme, et en leur destinant toute cette compilation et cette biographie studieuses, Abel semble reconnaître que cette part scolaire de son travail n'a rien à voir avec la profanation que par ailleurs il ne cesse de programmer et d'accomplir. Dans cette espèce de dévouement pédagogique, il semble au contraire réclamer lui-même sa destitution par la mère, appelant la condamnation de ce fils écrivain, infirme et gaucher. De même, la complicité avec la sœur infirme et gauchère, cette Colette en laquelle il s'endort à la fin du livre, ressemble à un souvenir d'enfance: cette sœur si apparemment proche par ce qui la fait elle aussi rejetée de la mère est en quelque sorte un double: double d'Abel mais surtout double inversé de la mère, consolatrice, protectrice, berceuse de l'écrivain, qui l'encense et l'aime incestueusement. Mais Abel est ainsi fait qu'en profanateur de matrice, il ne peut tuer la mère qu'en retombant dans cette enfance où tout lui a été révélé. Attendant son inconcevable paternité, l'Abel-Quichotte fantasmait sa naissance comme un infanticide, scène originaire de sa naissance à l'écriture. Mais tous ces vœux de mort transposés dans l'épique saga de l'écriture nous donnent à entendre une historicité secrète qu'aucune pédagogie ne saurait retrouver: une lamentation haussée au registre du cauchemar dont on tente de s'extirper.

Splendeur et misère de l'infantile qui est aussi cette impuissance brusquement contemplée, éprouvée et livrée à la dévotion maternelle. Or la part la plus joycienne d'Abel est sans doute celle qui lutte avec les ombres de la tribu Beauchemin devenues langue du rêve, figures de cauchemar. Le compilateur de sagas, comme celui qui se fatigue à raconter la vie de Joyce à sa mère et à sa sœur, le même qui résume *Ulysse* en présentant les supposées analogies avec *L'Odyssee* et qui ne retient des chapitres que la part la moins compulsée par son œuvre, cet Abel-là qui ambitionne de faire des mots-valises pour sortir de la langue française qui est pourtant sa seule langue, semble chercher – sans espoir, pourtant – l'absolution maternelle. Peut-être croit-il rejoindre enfin son rêve en exposant les sources biographiques et nationales de l'Écrivain ? Il n'en est pourtant jamais aussi loin que lorsqu'il le vénère ou nous parle avec sévérité de sa paternité ratée. Comme si cette biographie identificatoire cherchait à faire le deuil d'un modèle depuis toujours *présent*, alors qu'elle n'atteint que l'atteignable, le prêt-à-raconter pour une mère et une sœur en mal de compréhension ; alors que l'omnirêve de l'écriture romanesque met l'inaccessible au service d'une création démiurgique et d'autant plus politique qu'elle produit le fantasme comme parole inédite et souveraine. Mais je sais qu'on ne peut pas reprocher à VLB-Abel son idolâtrie pour les écrivains dont il se fait le périlleux hagiographe-profanateur, car il est indéniable que c'est avec et contre cette part de croyance que l'Abel nécrophage et matricide tisse son œuvre la plus impérissable.

Ma mère reptilienne

« On ne saurait réduire la dimension spectrale du matricide. Spectrale, c'est-à-dire phantasmatique. *Phantasma*, c'est aussi le fantôme, en grec. Cette spectralité maternelle est sans doute une voie majeure pour accéder à ce qu'est et à ce que veut dire « phantasme ».

(Jacques Derrida, « La Veilleuse » dans Jacques Trilling, *James Joyce et le matricide*, Circé, 2003.)

Il y a dans le livre-Joyce deux mères. D'abord celle qui débarque chez Abel à la mort de ce père que le fils soignait et cajolait dans les derniers mois de son grand âge. Cette mère vient enterrer son mari et séjourne quelque temps sur les lieux, en « Veilleuse », justement, envahissante et renâcleuse. De cette mère, Abel demeure le fils rebelle, écœuré mais dévoué. C'est à cette mère qu'il adresse ses longues pages de lecture qu'elle écoute du fond de la berçante. Mère vivante en cette reprise du roman de la grande tribu, mère cependant plusieurs fois morte ou mourante dans les épisodes nombreux qui en ont décrit depuis le commencement le corps malade, blessé, blessant, crevé, enterré, ressuscité. Mais il y a aussi l'Autre Mère, la Transcendante, la Mère-animale, reptilienne, dévoratrice couverte d'écailles; Mère intuable et qui est en fait ce que voile toujours l'autre, et de plus en plus mal. Elle émerge des sables, des plages, Mère immémoriale exterminatrice.

Il y a des centaines de millions d'années, ma mère se vautrait dans les fonds sous-marins. Quand l'idée de terre s'est imposée à son corps, ses nageoires sont devenues des pattes. [...] Ne sortait de l'eau que pour pondre des œufs et les enterrer dans le sable. [...] Pas pour rien si on dit *Notre Sainte Mère l'Église*. Depuis l'origine, se désintéressant de la pensée, la refusant, la combattant, l'exterminant. S'est transmise dans nos gènes, cette dénégation. Ma mère reptilienne, collée au limon, pour qui survivre est le seul rêve admissible. De la superstition comme fondement maternel (JJ201-202). »

La mère reptilienne ressemble à la mère Castor, chatte de l'écrivain démanché, double de la mère couverte de morve et agonisante, double aussi de ce spectre maternel que Stephen Dedalus aperçoit comme une apparition du haut de la Tour Martello et devant laquelle il a refusé de s'agenouiller le jour même de sa mort. La mère Castor était, dans *Don Quichotte de la Démanche*, le versant inaltérable de la culpabilité d'Abel,

celui vers lequel s'élevait sa lamentation de fils matricide; Mère chat, Mère chatastrophe où l'impuissance du monde venait se résorber ou déverser sa logorrhée faite livre. «La morve jaunâtre était comme une vieille ficelle sortant de sa gueule. [...] Seul le bout de langue de la mère Castor bougeait. Si seulement j'arrivais à me défaire de tout ce mauvais qui me colle aux dents. (D237)»

La Mère reptilienne est le versant terrifiant et tout aussi inaltérable de ce vœu de mort qui lance l'écriture, en est sans conteste la causalité. L'animale à la gueule béante est donc le Maternel en tant que tel, Mère éternellement survivante, sempiternelle revenante – Mère-Église, Mère monstre, ou les deux à la fois –, celle-là même, peut-être, que Stephen dans la nuit circéenne du bordel voit sortir du plancher; figure du maternel dans sa demande infinie, inassouissable, réclamant de son enfant, l'amour, la dévotion, l'aliénation à sa loi. Cette mère reptilienne est la figure obsédante du désir matricide d'Abel; figure-spectre qui, de ne pas mourir, rend ce désir inaltérable.

Si le meurtre du père désigne le franchissement d'un seuil vers la paternité, dans la mesure où le père, «fiction légale», écrit Joyce, doit être reconnu par le fils *comme corps* à partir de son Nom, sa mort étant justement cette mise en fonction du Nom dans la circulation des corps, la mort de la mère rejoint toujours dans sa matière même celle de l'enfant. Corps premier dont on doit s'extraire pour le rendre lui aussi au Nom, et qu'on ne peut désirer tuer sans désirer s'abolir soi-même. Non-équivalence des places qui fait du désir matricide un infanticide en puissance et du désir paricide une force d'assomption vers le verbe. Tout Joyce est dans cette question, et *Finnegan's Wake* ressemble à la tentative forcenée de pénétrer dans la nuit matricielle pour en délirer la Puissance en toute lettre; tentative de faire rentrer

le Père dans la Mère, comme le laisse peut-être entendre Jacques Trilling que VLB a lu : « Si la parole du Père fait la loi du jour, celle de la mère, qui a le dernier mot du soir fait la loi occulte, langage de nuit, nighty language, dont l'écoute silencieuse est comme l'écume que laisse le noir vaisseau au plus profond de la nuit, ce blanc et fin sillage inscrit sur la mer [...] » (JJEM, 123) ».

La mère reptilienne est, dans le cauchemar d'Abel, la Mère archaïque, la matrice du peuple dépeuplé et du pays dépeuplé qu'elle menace de sa dévoration éternelle. Et la croyance de l'écrivain en sa toute-puissance, si elle le plonge dans la vénération nostalgique et cannibale des Poètes-Pères imputrescibles, engendre par ailleurs la part la plus épique de notre littérature québécoise.

Bibliographie

- Freud, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, OC vol. IV, 1899-1900, Paris, PUF, 2003.
- Joyce, James, *Ulysse I et II*, trad. Auguste Morel, Paris, Gallimard, Folio, 1957.
- Joyce, James, *Ulysse*, Nouvelle traduction, Paris, Gallimard, 2004.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire XXIII, Le sinthome* [1975-1976], Paris, Seuil, 2005
- Trilling, Jacques, *James Joyce ou l'écriture matricide*, Paris, Circé 2001

7 Jacques Trilling, *James Joyce ou l'écriture matricide*, Paris, Circé 2001, p.123.

Andrée Ferretti*

LA TENDRESSE, L'HÉROÏNE
MASQUÉE DE L'ŒUVRE DE
VICTOR-LÉVY BEAULIEU

*Il faut s'endurcir sans jamais se départir de sa
tendresse.*

– «Che» Guevara

Cinq heures du matin du sixième jour de janvier de l'année 2007. Il mouille à boire debout sur mon village, de même sur Montréal et tous ses alentours, itou pour Québec, dit la radio. La cerise sur le sundae d'un hiver tout en démanche, qui me déporte très loin de la fête de l'Épiphanie de mon enfance où, pour commémorer de manière gaiement païenne le voyage des Rois-Mages, nous bravions, chaque année, belle bordée ou violente tempête de neige, étrécissant la route 112 qui nous menait, un pied du chauffeur déjà saoul toujours prêt à bréquer, de Montréal à Saint-Hyacinthe, chez la grasse Malvina, une tante qui cuisinait la meilleure galette du Québec, avec sa fève que cousines et cousins espéraient trouver dans leur portion, afin de pouvoir embrasser le celui libidineusement désiré ou la celle dékeulottée dans d'inavouables songeries adolescentes.

Tout aussi mauvais qu'il soit, je ne peux que commencer par ce pastiche de son style, cet article consacré à Victor-Lévy

* Écrivaine, auteure de *Renaissance en Paganie*, Éditions de l'Hexagone, 1987; dernier titre paru : *Mon chien, le soleil et moi*, Éditions Trois-Pistoles, 2006.

Beaulieu, tant je suis imprégnée de son Œuvre dont j'ai lu sept titres au cours des cinq dernières semaines : *Les grands-pères*; *Don Quichotte de la démanche*; *La jument de la nuit*; *Jack Kerouac*; *Les carnets de l'écrivain Faust*; *Blanche forcée* et JAMES JOYCE, *l'Irlande, le Québec et les mots*. Bien sûr, même si quelques-unes remontent à longtemps, je n'ai pas oublié mes lectures de *Un rêve québécois*, *Monsieur Melville*, *Docteur Ferron* et *Monsieur de Voltaire*, d'autant moins que j'en ai relu les passages soulignés.

Lecture à forte dose, aussi épuisante que fortifiante, tant elle m'a plongée implacablement dans la profondeur abyssale de la complexité de la vie humaine qui abrite le pire et le meilleur. Comportements humains entièrement assumés par l'écrivain qui en dévoile à chaque page les bêtises et l'intelligence, les lâchetés et le courage, les obscénités et la splendeur, les violences et la patience, les mesquineries et la bonté, les désespoirs et l'espérance, les limites et la démesure, toutes les contradictions. Victor-Lévy Beaulieu appartient en effet à cette rare espèce des écrivains de génie qui considèrent d'abord en chaque homme l'humanité et non la particularité individuelle. Comme tous les écrivains essentiels, Victor-Lévy Beaulieu se prend en effet pour l'humanité entière, toutes ses possibilités et conditions d'existence habitant son imaginaire, cette ossature de sa vie particulière. D'où sa puissance à parler mieux que personne de l'homme (des autres géants de la littérature, comme des plus communs des mortels), même s'il ne parle jamais que de lui-même.

Lecture à forte dose qui m'a rapidement amenée à la conscience qu'on ne lit pas les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu, quel qu'en soit le genre, seulement pour le plaisir de l'histoire qu'elle raconte, quand il s'agit d'un roman, non plus pour la seule joie de la connaissance, quand il s'agit d'un essai,

pas même pour la jouissance continue de la prodigieuse originalité de la langue, d'une précision qui n'a d'égale que son ampleur. On lit l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu d'abord et avant tout pour la découverte et la compréhension intime, la prise en compte et en charge des enjeux qu'elle propose et dont elle débat constamment dans tous les titres qui la composent, enjeux multiples et divers qui vont de la création d'une mythologie québécoise au douloureux règlement de comptes avec la mère, en passant par le pouvoir du langage contre les forces mortifères et par le désir incommensurable d'absolu, qui tous, cependant, se fondent dans la nécessité de placer la tendresse au cœur de la condition humaine.

Comme démonstration éclatante, ce passage de *Blanche Forcée*, roman dans lequel le héros, au chevet de son grand-père qui se meurt, est happé entre le dicible et l'indicible, dans cet espace où s'intègre, dans l'attention à la relation, le soi de l'autre et l'autre du soi :

Avant de s'en aller, il eut quand même le temps d'enlever le jonc qu'il avait dans son doigt et de me le donner, bien que trop grand pour moi. Il me demanda aussi de fouiller dans le premier tiroir de la commode, plein de vieux morceaux de sa vie, tous engrangés là au hasard de ses humeurs, comme un prolongement, ce tiroir, de sa mémoire. J'ai eu tôt fait d'en retirer les grandes lunettes jaunes qu'il mettait, il y avait loin de ça, quand il courait sur la grève des Mac Farlane, monté sur son petit sulky, la grande jument tavelée mangeant l'espace de la petite route de terre.

Mais il ne pouvait plus le faire et j'ai du le faire pour lui, dans ce sentiment presque maternel que j'éprouvais en lui ajustant ses grandes lunettes jaunes sur ses yeux. (C'est assez étonnant comme tout se renverse certaines fois, comme si ce qu'on appelle le temps, et la perception du temps qui est rien d'autre que l'accumulation de l'expérience du vivre, voulait plus rien dire, court-circuité par l'événement et l'émotion, ce qui fait de soi tout autre chose que le soi, une condensation d'être résumant tous les autres, en même temps sans âge et participant de tous les âges. Je voudrais dire ça mieux mais en parler c'est déjà tricher là-dessus, c'est déporter ce qui a pu être ressenti. De sorte que ce qui compte vraiment, c'est l'espace qu'il y a entre les paro-

les, c'est ce que j'arrive pas à dire à Blanche bien que le lui disant tout le temps. Comprend-elle? Ou voit-elle dans tout ça que sa fatigue qui la fait s'abandonner contre moi, dans cet accès de hoquet qui la prend sans exception toutes les fois qu'elle boit trop? Je puis pas en juger, j'essaie seulement de calmer ce qui est excédé en elle, m'y substituant même pour lui enlever l'obsession.)¹

La tendresse comme essence de l'humanisme de Victor-Lévy Beaulieu, comme fondement de son œuvre.

La tendresse dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu n'est toutefois pas un bon sentiment. Loin de là. Elle est une émotion imprévisible, fragile, souvent fugace, toujours l'enjeu crucial des conflits entre l'amour et la haine que se portent les humains entre eux, entre hommes, entre femmes, entre hommes et femmes, entre époux et épouses, entre parents et enfants, entre voisins, entre voisins et lointains. La tendresse dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est l'enjeu de la quête du bonheur qui anime tous ses personnages, comme elle anime tous les humains de la terre.

Une quête infinie parce que son objet est inatteignable, l'adéquation entre l'être et la vie qui le suppose, étant, par nature, impossible, puisqu'est impossible l'équilibre des acquiescements et des résistances à toutes les manifestations du désir.

Il s'agit donc de ne pas déguiser la soif d'exercer sa puissance de ressentiment contre ces empêchements à la réalisation du désir, en faux calumet de paix, en sermons sentimentaux, en sensibileries. Il s'agit au contraire de pousser la véhémence jusqu'à son extrême limite, de s'y enfermer pour mieux en sortir.

¹ *Blanche forcée, Oeuvres complètes tome 12*, éd. Trois-Pistoles, p. 152.

Il s'agit de renouer les fils tôt brisés de la tendresse où le corps amoureux trouve sa respiration essentielle, son mouvement et sa vérité toujours à redéfinir.

Lecture à forte dose qui m'a rappelé que la réalisation d'une œuvre littéraire est l'*impératif catégorique* de la vie de Victor-Lévy Beaulieu, qui m'a révélé que la tendresse, à la fois comme quête de soi et don de soi, en est le ressort.

Le refus du compromis

*Il ne faut jamais avoir peur d'aller trop loin
car la vérité est au-delà*

– Pascal

Tendresse qui ne saute pourtant pas aux yeux dans une œuvre où chaque page est un virulent cri de révolte contre la fausseté et la morbidité des vies de celles et ceux qui prétendent s'accommoder des conditions qui leur sont imposées. Le refus du compromis et la conscience de sa nocivité sont omniprésents dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu et en cimentent toutes les parties qui se répondent, se complètent, s'emboîtent, qu'on retrouve aussi bien dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots* (2006) que dans les *Grands-pères* (1973). Il est facile de montrer qu'il la construit sur ce rejet radical des compromis, ces fadeurs, néanmoins asphyxiantes, des acceptations reptiliennes et de la bien-pensance dont la mère autoritaire autant que soumise, autant possessive qu'inattentive, dominatrice et pourtant larmoyante, intolérante et pourtant inlassablement dévouée, est le dur symbole, d'autant plus pitoyable qu'appuyé sur l'impuissance du père, sur son silence, ses fuites en avant ou ses colères despotiques, sur son irresponsabilité fondamentale.

Profondément blessé par la décision du père de déporter la famille du lieu natal, l'écrivain se promet de ne jamais suivre ses traces et se réjouit quand il pose son premier geste d'indépendance.

Son refus de travailler pour Arnold Cauchon l'avait tout repimpé et excité car il y avait vu le signe qu'il était maintenant prêt à devenir un véritable écrivain, que jamais il ne céderait au compromis, à la lâcheté et au défaitisme comme son père l'avait toujours fait, réfugié dérisoirement derrière les hydrocéphales et les oligophrènes de l'hôpital du Mont-Providence pour mieux se donner le change et le donner au monde.²

Une misère humaine universelle, ici présentée dans sa figure québécoise, apparentée à l'irlandaise dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots*, misère qui se développe dans les faux-semblants des appartenances familiales, religieuses et nationales non assumées, en même temps qu'elle se dissimule derrière la velléité des bonnes intentions. Montagnes de mensonges créées par les avalanches de difficultés et frustrations quotidiennes, constamment acceptées avec une indécente résignation - qu'elle s'exprime dans une forme ou l'autre d'un amour improbable ou dans une violence autodestructrice, plutôt qu'affrontées dans la solidarité avec lucidité, détermination et courage.

[...] cette volonté qu'il faut mettre dans sa vie si on ne veut pas s'échouer n'importe comment.³

Volonté exercée par l'écrivain dans l'acte même d'écrire, accompli comme acte d'émancipation de tout ce qui tend à l'entraver, en premier lieu le refus obstiné et dédaigneux du père et de la mère de reconnaître en lui tout ce qui est créateur et libre.

2 *La Jument de la nuit*, 1 « Les oncles jumeaux », éd. Stanké, p. 175-176

3 *Blanche forcée*, op.cit. p.169

Du seuil de la porte, la mère regarda Abel puis la petite table bancale qu'il y avait devant la fenêtre. Parce que la lampe était restée allumée dessus, la mère demanda :

- T'as encore travaillé toute la nuit, c'est ça ?
- Tout le monde ronflait. Écrire quand tout le monde ronfle, je me demande bien comment ça pourrait se faire.
- Tes folleries, tes maudites folleries ! Quand donc cesseras-tu de te monter la tête avec ?⁴

Père et mère sont en effet des naufragés dans cette œuvre et ils sont les figures emblématiques de tous ceux qui, comme eux, forgés dans le creuset des interdits de la religion et de la culture catholiques, ne peuvent satisfaire leurs pulsions sexuelles que dans des relations perverses, tels viols et incestes dans les cas excessifs, mais plus ordinairement dans des relations qu'ils ont appris à considérer comme essentiellement obscènes, comme ruts réduits à la satisfaction du besoin animal, plutôt que comme expression du désir du corps de l'autre, comme lieu de reconnaissance mutuelle, rendant possible la tendresse. Cette simple qualité de l'attention à l'autre dans la relation sexuelle est en effet aussi répréhensible que l'acte sexuel lui-même dans la sexualité catholique, car elle est le coefficient indispensable de la relation heureuse.

Or, tous les pouvoirs, particulièrement le pouvoir religieux, savent que la relation sexuelle heureuse est le vivier des relations humaines créatrices de liberté. Rien, donc, de plus dangereux que des corps heureux, car rien, en effet, ne résiste mieux aux appels à la négation de soi que les corps heureux. Rien, à l'inverse, mieux que des corps malheureux pour s'y plier.

4 *La jument de la nuit*, 1 « Les oncles jumeaux », éd. Stanké, p. 80

D'où l'impuissance à aimer des père et mère dans cette œuvre, puisqu'ils ne s'aiment pas eux-mêmes, d'où leur propension à se réfugier dans le mensonge des sentiments commandés par la culpabilité née du reniement de leur être propre.

Or, cette négation mortifère de soi fonde le refus de l'autre, de la singularité de l'autre, particulièrement quand il s'agit de celle du fils. D'un fils que le père ne soutient pas, dont la révolte l'humilie, lui qui consent à son assujettissement. D'un fils que le père ne parvient pas à rendre coupable d'être écrivain et qui, dès lors, refuse de reconnaître ouvertement l'exigence et la valeur du travail. D'un fils que la mère, déjà éprouvée par son sentiment de déportation d'elle-même, incapable de l'amour qui lui permettrait de le surmonter, prive de tendresse alors même qu'il sort de son ventre, et qui dans la suite des jours le privera de toutes caresses, de toutes manifestations physiques d'affection, même quand le corps atteint par la maladie en éprouvera le plus légitime désir. D'un fils que la mère veut forcer au respect de son autorité maternelle, alors même qu'elle méprise son choix d'être écrivain.

Déconsidérations qui dépossèdent le fils et déchaînent en lui une fureur inassouvissable qu'il endigue en lui donnant libre-cours dans des œuvres d'une dureté inégalée dans la littérature québécoise, contre la trahison du père et la possessivité de la mère. Outrances symboliques pour dénouer un ressentiment réel causé par la blessure inguérissable qui a atteint tout l'être dans son intelligence et sa sensibilité. Outrances nées d'une souffrance dont nous, lecteurs, savons que nous ne posséderons jamais toutes les données, malgré ses multiples mises en scènes d'un roman à l'autre, d'un essai à l'autre, mais que nous découvrons, au tournant de chacune, être également la source du regard d'une pro-

fonde humanité porté sur les êtres, qu'il en montre avec violence la perversité ou avec tendresse la beauté.

Il n'y a toutefois pas que la mère et le père qui se dressent contre l'urgence incessante qu'a l'écrivain d'écrire, c'est tout le milieu familial et conjugal et social qui se pose comme obstacle à vaincre, dont le plus difficile demeure néanmoins sa propre tentation, souvent éprouvée, de s'abandonner plus pleinement à ses proches, par besoin de tendresse à recevoir et à donner.

Demain, je vais aller piocher à côté de la maison, là où le petit potager que je voudrais cultiver n'est encore qu'une probabilité. Ce besoin de faire de la beauté autrement qu'en poussant un stylo-feutre rien que pour moi.⁵

Chair et langage

*De ce qui augmente ou diminue, aide ou contrarie
la puissance d'agir de notre corps, l'idée augmente ou
diminue,
aide ou contrarie la puissance de penser de notre
esprit.*

– Spinoza

Incarnation de la parole, énoncé de la chair, sont des éléments et des moments inséparables dans le corps et dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. Œuvre qu'il forge dans une lutte permanente contre tout ce qui tend à entraver sa réalisation, liberté à conquérir dont le récit est le tissu même, la vie et l'écriture étant une seule et même substance, une seule et même existence. Lutte d'une violence inouïe dans la vie fantasmée, empreinte de tendresse dans la vie réelle, l'une et l'autre n'étant jamais complètement absentes l'une de l'autre, comme en témoigne admirablement le long et

⁵ *Le Carnet de l'écrivain Faust*, éd. Stanké, p. 84

terrible délire qu'est *Don Quichotte de la démanche*, récit qui met en scène l'homme et l'écrivain indissociables dans l'extrême vulnérabilité de l'être Victor-Lévy Beaulieu, dans son refus essentiel du compromis qui le confine à une solitude douloureuse, même s'il est parfois tenté de s'en échapper.

Il y avait tant de phrases qui lui restaient bloquées dans la gorge, tous ces mots éplorés qu'il avait retenus dans sa tête depuis que Judith était parti, dont il avait essayé de se délivrer, en passant de longues nuits blanches à les écrire, bien inutilement puisque Judith n'était plus là et que toute cette souffrance amoureuse ne concernait qu'elle, ne concernait que lui, ne pouvait, ne devait devenir cette absurde écriture-exorcisme au centre de laquelle il s'était perdu, connaissant la plus ignominieuse des morts, celle de son imaginaire, celle des forces vives de ses dons.⁶

Victor-Lévy Beaulieu tire sa puissance créatrice de cette indissociabilité en lui de l'expérience charnelle et de l'expérience verbale, de sa totale prise en compte et en charge de toutes les violences et de toutes les tendresses de la condition humaine.

L'habitant

Il s'agit de mettre un peu d'absolu dans la mare aux grenouilles
– Picasso

Victor-Lévy Beaulieu habite son corps. Son existence physique est une expérience qui occupe son œuvre de part en part. De quelque manière qu'il la vive, réelle ou fantasmée, elle est là, prédominante et souvent saisissante de violence, ponctuée d'émotions et de gestes tendres tout aussi remarquables, comme dans *Les grands-pères*, *Don Quichotte de la démanche*, *La jument de la nuit* et les chapitres de *James Joyce* où il occupe en tant que lui-même tout l'espace du récit.

⁶ *Don Quichotte de la démanche*, éd. Typo, 344-345

Et cette habitation du corps tient pour une part importante de l'expérience de ceux qu'on appelait, il y a encore à peine quatre ou cinq décennies, les habitants. Ces hommes et ces femmes qui ont bâti le Québec et la nation québécoise sur des assises solides, si solides que leurs fils et filles ont pu vivre autrement depuis quelques générations, sans perdre leur identité première, tout en modifiant profondément ses contours. En épousant intérieurement la condition d'habitant, Victor-Lévy Beaulieu, l'homme et l'écrivain, en refait l'expérience matérielle et symbolique et mythifie la civilisation et la culture de ce monde disparu. Et pourtant impérissable dans son essence, ce qui apparaît à l'évidence dans l'œuvre de Beaulieu, la condition humaine étant entièrement contenue dans la condition de l'habitant. L'habitant, cet homme qui vit sur sa terre et de sa terre, là où l'obscurité est omniprésente, engendrée par les frustrations liées à toutes les formes d'indigence, par la soumission aux règles familiales, cléricales, sociales, par la proximité des hommes et des bêtes, par la nécessité de tuer pour vivre, d'ouvrir l'animal, de le dépecer, de le vider de ses entrailles, de les donner à manger au chien. Là, également, où tout-à-coup, par une grâce soudaine du réel ou du rêve, tout devient doux, généreux, paisible, libre, beau, tendre, d'une beauté et d'une tendresse poignantes. Il faut lire les chapitres neuf et quatorze des *Grands-pères* pour saisir dans toute sa force, ce passage fulgurant de la satisfaction du besoin à l'abandon au désir, propre à la quête humaine du bonheur, ce passage fulgurant d'une vérité à l'autre, l'une et l'autre étant également dépendantes de la nécessité.

En effet, il ne s'agit toujours que de vérités, qu'elles soient sources de souffrance comme de sérénité, de cruauté comme de douceur, de solitude comme d'amitié, puisque chacune est l'expression d'une nécessité vitale. Tous les gestes de la vie sont indissociablement abjects et purs et la

tendresse est le mouvement de l'être qui libère de la violence de l'obscénité et qui permet de passer de l'autre bord des choses, en évitant le mensonge des sentiments éthérés.

Dans les *Grands-pères*, le Vieux saisit bien ce nerf intime et permanent des comportements des humains, le désir d'aller au lit avec l'objet de son désir pour y trouver épanouissement du sexe et du cœur.

Il n'y avait toujours eu que le rut, cela seul était indéfaisable, tout le reste lui était tributaire. Peut-être Milien n'avait-il pas su aimer sa femme, peut-être lui avait-il trop souvent préféré les cochons pataugeant dans la boue, mangeant voracement la bouette qu'il vidait à grands siaux dans les auges fumantes. Peut-être l'avait-il trop aimée, avait-il tout accompli pour elle, dans de beaux élans de tendresse alors que le soir tombait vite et noir, que la pluie chantait sur la toiture de tôle et que les premiers enfants, roulés en boule de chair dans les lits du dortoir, ronflaient, les doigts de pied sales d'avoir trop couru dans les bouses tièdes.⁷

Et l'habitant, celui décrit par VLB, celui du Bas-du-Fleuve, celui de son enfance, celui qui lui a laissé des sensations immenses, celui qui a nourri son imagination furibonde, c'est le paysan du monde entier, d'hier et d'aujourd'hui, soumis aux lois implacables de la nature, mais c'est également le citadin, ce travailleur, cette travailleuse soumis aux exigences tout aussi implacables quoique non nécessaires d'un marché du travail exploiteur. Ce citadin qui ne tue plus le cochon pour manger, mais qui investit entièrement sa vie pour obtenir un emploi ou le conserver, afin de pouvoir acheter sa côtelette de porc, qui ne vit plus dans la proximité des bêtes, mais dans un logement qui le sépare à peine du voisin, qui protège à peine l'intimité de l'un et de l'autre. Vie également obscène par la dureté de ses conditions asservissantes, où le rut humanisé par le désir d'une rencontre empreinte de tendresse demeure l'objectif ultime.

⁷ *Les grands-pères*, éd. Typo, p. 115

Dans *La jument de la nuit*, Abel, le héros, découvre la jouissance physique avec Judith qui l'initie à toutes les dérives possibles de l'acte sexuel, conditionnée par le puissant désir de se libérer des cauchemars nés des rapports incestueux que lui ont fait subir le père et les oncles. Un jour, elle l'invite même à la sodomiser, en lui promettant de lui donner ensuite l'explication de sa demande, ce qu'Abel l'amène doucement à faire,

Il mit son bras sur l'épaule de Judith, la forçant à se blottir contre sa poitrine. Puis les mots brûlants de fièvre vinrent, abolissant le rêve de la chapelle des abîmes, abolissant la louve fondatrice de Rome, abolissant même la tentation du désir. Contre le corps d'Abel, il n'y avait plus qu'une petite fille naufragée dans la perversité de Montréal-Nord et qui demandait maintenant à être entendue.

-Parle, dit Abel, je vais t'écouter jusqu'au bout.⁸

Cet Abel de *La jument de la nuit* n'est qu'une des apparitions de Victor-Lévy Beaulieu qui, sous diverses appellations secondaires, est le héros d'une œuvre qu'il écrit pour s'atteindre lui-même, comme exorcisme du malheur d'avoir été privé de tendresse, dès sa sortie du ventre de sa mère.

Tendresse qu'il éprouve avec force pour les êtres qui vivent authentiquement leur vie. Ainsi, au lendemain de la mort de son oncle Phil, l'écrivain se recueille dans la chambre où celui-ci dormait quand il venait chez lui. Il regarde les objets qui la meublent et la décorent, puis baisse les yeux,

Avant que les larmes se mettent à ruisseler dans ma barbe, ces moments fugitifs de ce qu'il y a d'absolu dans la complicité.⁹

Puis, il se remémore l'événement où pour la première fois, il a pressenti cette complicité qui l'attacherait toujours à cet

⁸ *Jument de la nuit*, 1 « Les oncles jumeaux », éd. Stanké, p. 62

⁹ *Le Carnet de l'écrivain Faust*, éd. Stanké, p. 198

oncle, précisément fondée sur la capacité de celui-ci à être pleinement lui-même.

Mon premier souvenir de l'oncle Phil remonte à ma petite enfance. C'était le jour de l'An dans la grande maison du grand-père Antoine où toute la tribu s'était rassemblée pour célébrer. Mon oncle Phil jouait de la musique à bouche -ces vieux airs comme La gigue à cinq et Le Reel du pendu. Je suis resté toute la soirée et une partie de la nuit assis non loin de lui, à l'écouter et à le regarder. Son très énorme nez que le gros gin avait déjà rougi. J'étais fasciné. Comment quelqu'un fait-il pour s'investir totalement dans ce qu'il entreprend et pour ne produire que du plaisir? Je crois bien que c'était la question que je me posais, question que je n'ai pas résolue, peu s'en faut.¹⁰

L'écrivain

Dieu ne veut pas que j'écrive, mais moi je dois

– Kafka

Le corps de l'écrivain Victor-Lévy Beaulieu occupe également de part en part l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu et de manière analogue à celle de l'habitant, c'est-à-dire qu'il ne se passe rien en dehors de lui, comme existence physique. Érection et lecture dans la librairie du vieux monsieur Faust, dans *La jument de la nuit*, éjaculation et écriture dans le soubassement du bungalow où Abel se réfugie pour écrire, dans *Don Quichotte de la démanche*, sont les expressions d'une même explosion de l'être, hors de ses souterrains symboliques et réels. Point de départ et lieu d'arrivée de chaque avènement et événement, il est constamment décrit dans tous ses états, malheureux et heureux, le langage étant son outil privilégié d'appropriation, son arme de combat la plus efficace contre toutes les peurs, sa puissance d'inscription libre dans le monde. Victor-Lévy Beaulieu exprime cette conception du pouvoir du langage dans le récit et le commentaire qu'il fait de *Stephen, le héros*, de James Joyce :

¹⁰ *Ibid.* p. 198-199

Si les choses se passent autrement que prévues, c'est que Dedalus fait face au Minotaure et le terrasse par le pouvoir du langage. [...] Celui qui maîtrise les mots oblige la peur à s'escamoter, force la terreur à décamper, car le Minotaure ne vous domine que si le langage vous fait défaut. [...]

Fort de cet enseignement, Dedalus peut sortir du bureau du recteur et affronter la vie pour ce qu'elle est, un apprentissage sans compromis du langage.¹¹

Conception qui se lit dans les marges de l'œuvre entière, bien exposée dans les comptes-rendus qu'il donne de ses lectures dans *Carnet de l'écrivain Faust* et de manière absolument significative dans les œuvres magistrales consacrés à Melville, Hugo, et, particulièrement, à Kérouac et James Joyce, écrivains qu'il reconnaît et dans lesquels il se reconnaît, reconnaît son propre combat, celui avec tout ce qui tisse sa vie: avec ses souvenirs d'enfance, avec la famille, avec le besoin sexuel, le désir amoureux, la méprise, l'incompréhension, l'appréhension de la mort, avec la société, le pays, l'Histoire, et, d'abord, avec les mots, les phrases, la langue, cette langue à forger dans la langue pour créer son propre langage, traduction de son propre univers. Combat jamais complètement gagné, la création de l'œuvre se jouant en permanence dans la quête de l'adéquation entre cet univers et son expression. Combat douloureux qui oblige l'écrivain à subordonner sa vie entière à la création de l'œuvre. D'où sa solitude et sa souffrance quand, par besoin de relations harmonieuses avec ses proches, il perd la force de l'assumer.

Faiblesse que l'écrivain se reproche dans le *Don Quichotte*, par la voix du Chevalier s'adressant à Abel :

Quels contes nous contons! (.....).La rue Sainte-Catherine flottant dans l'air, le Grand Morial flottant au dessus de Montréal et renouant avec l'origine. Moi, j'y suis habitué, c'est dans l'air, suspendu là depuis le grand commencement et ça y reste tout le temps. Toi, il a fallu que tu

¹¹ James Joyce, *l'Irlande, le Québec et les mots*, éd. Trois-Pistoles, p. 475

décroches, ne me demande pas quand, c'est à ce moment même que ça se passe, puisque rien, jamais, ne se passe. Tu as fait puiff! et tu t'es réveillé dans ta peur, mordant ton oreiller, appelant Judith, et je ne sais plus qui encore, Steven probablement, et Jos, et ton père, pour leur communiquer ton secret, cela même dans lequel on reste enfermé et dans lequel on éclate si l'on n'a pas la force de sa solitude.¹²

Car il n'y a rien de moins naturel que l'acte d'écrire comme façon d'être et d'exister, rien de plus difficile, surtout lorsqu'elle commande la séparation d'avec les proches, parce que ceux-ci refusent d'accepter les exigences de sa vocation littéraire. Destin commun aux écrivains qui construisent leur œuvre dans la conscience de leur absolue particularité dans le milieu ambiant. Dans le cas de Victor-Lévy Beaulieu, ce milieu, c'est la famille qui se soumet aux lois du catholicisme et qui, par extension, soumet le peuple québécois aux lois de la domination et de l'exploitation étrangères. Dépossession d'eux-mêmes qui, parce qu'ils les aiment, révolte l'écrivain qui les peint sous leur jour le plus obscène et l'appelle au meurtre symbolique de la mère symbolique, de celle qui, dans son imaginaire, nourri par son expérience personnelle, est, au Québec, la cause et l'effet du refus de la création et de la liberté.

Toute l'œuvre jusqu'à *James Joyce, l'Irlande, le Québec et les mots*, et dans celle-ci, jusqu'à ses dernières pages, est une tentative formidable de destruction des lois et règles mortifères qui régissent les femmes et les hommes québécois et, par conséquent, tous les humains de la terre qui y sont même soumis.

Enfin, advient la mort réelle du père et, sur le lieu de l'enterrement, le meurtre symbolique de la mère reptilienne, qui, pas plus l'un que l'autre, ont jamais su reconnaître et aimer l'étrangeté du fils; enfin, surgit la condition fondamentale

¹² *Don Quichotte de la démanche*, éd. Typo, pp. 321-322

de la création libre -cette appropriation dans le corps, par la greffe fantasmée des plus infimes reliquats sexuels de Joyce, l'écrivain référence, l'écrivain étalon, et de sa fille, Lucia, emblème de la difficile conciliation de l'acte d'écrire et de l'acte d'aimer et de leur ultime réconciliation, de la légitimité désormais inaliénable de l'œuvre à faire, sans déportation de soi-même dans la détestation de soi-même et des autres, proches et lointains, pourtant, depuis toujours et jusque là, si désespérément aimés, comme en témoignent, souvent *a contrario*, de nombreuses pages de l'œuvre

Deux morsures dans l'en-soi. Telles deux greffes: poils nubiens en triangle de Lucia, poils fifollets en tringle érectée de Joyce. Dans la fosse de Père, c'est tout ce que notre Mère n'a pas mangé. J'ai mis triangle et tringle sous ma ceinture. Si les greffes prennent bien, je pourrai enfin écrire le livre de la plus haute autorité, si irlandais, si québécois qu'on pourra patiner sur la glace du fleuve, sans fin, des chutes du Niagara à l'estuaire du Saint-Laurent désencroué. Pour nous seuls d'abord, pour tous les autres ensuite. C'est ce qu'on appelle la liberté et c'est un droit imparissable. Je n'ai peut-être pas appris autre chose de James Joyce, mais cela je le parlerai désormais par cœur, ai-je dit à Colette.¹³

Il s'agit, selon ma lecture, d'un grand acte d'amour du plus grand de nos écrivains. □

¹³ James Joyce, *l'Irlande, le Québec et les mots*, éd. Trois-Pistoles, p. 1039

**VLB ET AB
CHEZ JAMES JOYCE,
À LA SUITE DES VISITES
CHEZ KÉROUAC, THÉRIAULT
ET MELVILLE**

[...] tout instant d'inspiration se paie d'avance.

James Joyce, Stephen le Héros

*Par expérience, il savait que n'importe quelle phrase
faisait alors l'affaire et qu'au lieu de perdre son temps
à en imaginer une, il valait mieux la piquer dans
l'un des ouvrages qu'il avait pris au hasard dans sa
bibliothèque.*

Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la
Démanche*

*Ce qu'on cherche d'abord dans ce qu'on lit, c'est ce qui
nous confirme dans ce que nous sommes, ce sont les
parallèles qu'on est en mesure d'établir entre sa propre
vie et celle de quelqu'un d'autre.*

Victor-Lévy Beaulieu, *Un loup nommé Yves Thériault*

Hubris, extravagance, hilarité. L'entreprise est si énorme, si extravagante ou « hilarante » (pour reprendre – à peu près – l'adjectif utilisé dans le générique, « essai hilare »), elle

* Professeur de littérature à l'UQAM (1969-1975) et à l'UQAR (1975-2003); collaborateur de *Lettres Québécoises* et codirecteur des *Cahiers Yves Thériault*.

relève d'une telle *hubris* (dém mesure) auraient dit les Grecs anciens, Ulysse le premier sans doute ; le poids du livre est lui si étonnant pour la main habituée à tenir des ouvrages aux dimensions plus banales, plus réservées, témoignant ainsi à sa manière d'un hors-norme généralisé, qu'il faut bien être d'accord avec ce passage du *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, passage de « désespérance esseulée » qui oblige le narrateur, Abel Beauchemin à s'interroger : « ... voilà qui suffit aux uns et à l'autre, nul besoin éprouvent-ils de prendre de mes nouvelles ni de s'apitoyer sur mon sort. Après tout, personne ne me demandait de devenir le Joyce de Joyce, de lire autant et d'écrire autant des mots en dérive de sens [...] » (p. 806). En effet personne, sinon lui-même, n'en demandait tant à Abel B. – et pourquoi donc telle exigence, devons-nous alors nous demander à notre tour ; pour concurrencer son frère Steven, le poète de la famille, sur son propre terrain joycien ? Car Steven, on le sait, travaille à une traduction de *Finnegans Wake* depuis le *Race de monde !* fondateur (sinon même avant, *i.e.* depuis toujours) du frère qui le précède ; et Abel, romancier, ce qui est moins noble, aime par-dessus tout la « souveraine » poésie – même qu'il ose soumettre ici sa traduction de l'incipit du *Finnegans*, lui dont on connaît bien, et depuis déjà longtemps, la coquetterie qu'il met à parler de sa méconnaissance de l'anglais juste avant de proposer une traduction en français d'un extrait de texte écrit *in english*.

Pour un moment donc (ce n'est pas le seul...), en page 806 de son *JJ*, AB s'interroge sur la nécessité et l'ampleur de son entreprise, lecture et écriture de tant de mots ne faisant qu'un ou un milliard, et alors le si pauvre Abel n'évoque plus, momentanément, que la ténèbre de son désenchantement. Faut admettre qu'il a bien un peu raison l'ABel que l'humilité n'étouffe pas, qui ne se mouche pas, dans son désabusement auto induit, avec des pelures d'oignon :

«devenir le Joyce de Joyce» écrit-il sans ciller ni sourciller, lui qui a de bons yeux contrairement au grand Irlandais; il a bien un peu raison, l'ABel, puisque son *JJ*, à la fin, compte 1 041 pages de texte, à quoi il faut ajouter une bibliographie qui va de la page 1 043 à la page 1 081 – n'ai pas osé compter le nombre d'ouvrages qu'elle convoque, ni, vous imaginez bien, le nombre de pages de lecture que telle liste peut impliquer.

Et pourtant, j'aurai le culot, sorte de Quichotte démanché, de me lamenter à mon tour, Abel; d'affirmer sans sourciller qu'un titre au moins manque à cette bibliographie. Car à la page 921 j'ai pu lire: «Dans *Le Symptôme hilare*, analyse de Franz Kaltenbeck sur les personnages de Shem et de Shaun [dans *Finnegans Wake*]»; suis donc allé à la lettre K dans la biblio, comment n'être pas intéressé par cet ouvrage, «hilare» se trouvant joint au générique «essai»; et l'ouvrage de monsieur K. discute de ces noms-personnages à la fois «antagonistes» et «solidaires», à la fois si proches et pourtant si éloignés sur les plans personnel, phonétique et scriptural, ainsi que peuvent l'être, disons, Caïn et Abel, Abel et Bouscotte, AB et VLB. Nous sommes dans le familial, il y a «lare» dans «hilare» (p. 770). La biblio ne contient, en K., aucune entrée à Kaltenbeck, Franz, donc pas de référence au *Symptôme hilare*. Je suis assuré que Victor-Lévy Beaulieu, éditeur qui depuis ses Éditions de l'Aurore jusqu'à celles de Trois-Pistoles en passant par VLB éditeur a mis au monde tant de si beaux ouvrages, saura reconnaître l'importance de telle remarque. Et à lui qui s'était assuré que chacun des trois tomes de *Monsieur Melville* contienne un «Index», on pourrait demander pourquoi *JJ* n'en contient pas, alors que tel outil de travail se révèle toujours si pertinent.

Monsieur Melville, justement. En soi, le travail mené par Abel B. dans son *James Joyce* ne devrait pas avoir de quoi nous

surprendre, en tout cas pas sur le plan de la méthode de lecture-écriture utilisée: Abel écrit en alternance dans le même ouvrage et des épisodes de la saga Beauchemin et sa lecture à la fois de l'œuvre et de la vie de l'auteur qu'il a choisi de saluer. Et Abel lit ainsi qu'il écrit, en s'appropriant ce qu'il lit pour écrire à son propre sujet alors même qu'il écrit (aussi) sur quelqu'un d'autre, en s'appropriant pour écrire des passages d'autres textes qui lui servent alors comme d'embrayeurs à la mise en train ou à la continuation de sa propre écriture. (« 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 », peut-on lire presque tout au début de *MM*.) Abel s'approprie, cannibalise, québécoise. Tout autant que Don Quichotte, grand lecteur de romans de chevalerie et personnage mythique de l'écrivain Cervantès, Abel Beauchemin, romancier lui-même et personnage fétiche du romancier Victor-Lévy Beaulieu, est le fils de ses lectures et de ses œuvres. Le fils aussi des lectures et de la vie de son géniteur.

Or il se passe que *Race de monde !*, roman premier mettant en scène la famille Beauchemin et publié en 1969 chez l'éditeur de la rue Saint-Denis, s'ouvre sur une épigraphe de Herman Melville et que le début de l'écriture du *James Joyce*, si l'on se fie aux dates qui sont données à la fin du texte de l'essai hilare, se situe elle en 1973. Pour tout dire: Melville et Joyce traversent en long comme en large les œuvres en tout genre de VLB depuis les débuts de son entreprise créatrice. Si Abel dans *JJ* se demande pourquoi il a bien pu vouloir « devenir le Joyce de Joyce », il avait affirmé auparavant, dans le chapitre premier du tome I de *MM*, que « ce que Melville a été, c'est ce que je voudrais être ». Et Melville lui-même, tout au long de l'ouvrage en trois tomes à lui consacré, sera mis en rapport, selon des réalités pouvant les rapprocher comme par certaines idiosyncrasies d'Abel, avec entre autres Nathaniel Hawthorne

et Gustave Flaubert (ce dernier ainsi que lu par Sartre dans *L'Idiot de la famille*).

Beaucoup de monde, race de. Cela fait beaucoup de monde, race de, même si nous restreignons ici les identifications ou les ressemblances, afin de limiter le champ de mise en perspective du *James Joyce*. Tant de monde : le passage suivant se trouve tout au début du chapitre I de *Don Quichotte de la Démanche* et met en scène le Père Beauchemin (Dentifrice, de son prénom abélien irrévérencieux) et un voisin, Maxime Thériault :

– Je te gage cinq piastres que ton p'tit Laval s'est délivré durant l'orage.

– Oui, c't'en plein ça, mon Xime. Mais là où tu te trompes, c'est qu'il s'appellera pas Laval. Mathilde a parlé de le nommer Abel pour faire plaisir à son parrain Victor. Moi, l'un ou l'autre, ça me dérange pas. Je l'ai déjà baptisé à ma façon et pour moi-même : c'est Bouscotte son nom.

Comment ne pas insister, cette discussion assigne bien des noms (des identités ?), fournit bien des dénominations à un même nouveau-né : il y a la virtuelle ou rejetée (Laval), la parraine (Victor ; parrain de qui au juste ?), la paternelle (Bouscotte) et la parraine-maternelle (Abel). Dénomination «totalisante», pour employer l'un des adjectifs préférés de *James Joyce*, *l'Irlande*, *le Québec*, *les mots* (titre-résumé à la fois programmatique et totalisant). L'écho bougeant beau, de l'homme à l'œuvre Beaulieu s'est transposé en **Beauchemin**, assez de *Visions de Gérard* en ce pays, de fidélité pétrifiée et d'absence de mouvement, allons par les grands chemins, *Sur la route*, celle du *Survenant* par exemple, le Kérouac (avec accent aigu québécoisant, sa famille vient des parages de Rivière-du-Loup, non) sera content et le père Didace B. aussi sans doute ; **Victor** – le parrain a donc transmis son propre prénom au géniteur Beaulieu, son choix personnel à lui, **Abel**, soutenu par la mère, allant plus tard être retenu

par son filleul (si peu) déguisé de Beaulieu en Beauchemin, ce qui fait que les remarques qui précèdent pourraient être reprises ainsi: Abel B., géniteur, a donné le prénom de son parrain etc... On sait assez en effet qu'ils peuvent parler l'un pour l'autre, l'Abel de papier faisant souvent dans l'œuvre son p'tit VLBeaulieu, l'homme public bien connu. Le Laval oublié en cours de chemin (!) a bien dû se muer en Lévy, avec l'accent aigu de langage de grande tribu, Lévy et Abel appartenant au même Testament, le premier du Livre, Lévy et Kérouac provenant de la même région.

Reste le **Bouscotte** paternel, (sur)nom que l'ainsi désigné n'aime pas toujours, cela tenant à qui le nomme de cette façon, son père surtout (*Bouscotte. Le Goût du beau risque*, chap. 5), mais que le téléroman de Victor-Laval rendra. (À lire absolument, ici: «... essentielle serait la métamorphose de Bouscotte en Abel Beauchemin, auteur de romans, que je reprends tout de suite en mains pour le rappeler au monde de Melville», peut-on lire dans *MM I*, chap. 4, la page de droite suivant ce passage sur page de gauche montrant la photo d'un enfant accompagnée de la simple légende «Bouscotte», cet enfant étant de toute évidence VLB presque B(é)B(é). Et ce «je» qui «reprends tout de suite [Abel] en mains», c'est bien vous, Victor-Laval-Lévy? Beaucoup, beaucoup de monde en une seule personne, la Trinité n'est pas de taille, décidément ! À quoi on ose à peine ajouter qu'Abel est aussi surnommé **Bibi** ainsi que nous l'apprenons dès la première page de *Race de monde* ! et ainsi que devrait s'intituler le tome 4 de *La Jument de la nuit* si l'on se fie à la rubrique «À paraître» accompagnant *Le Beau risque* déjà évoqué. (*La Jument de la nuit*: ce titre aussi peut se lire comme une illustration des pratiques intertextuelles de VLB, puisqu'un roman de ce titre est paru chez Albin Michel en 1980, Sylvie Derrin en étant l'auteure. Voir à ce sujet le *Magazine littéraire* de mai 1980, dont le dossier est

consacré à... James Joyce. À ce jour, seul le premier (*Les Oncles jumeaux*) des cinq tomes annoncés par VLB est paru ; on pourrait dire qu'il s'agit d'un portrait d'Abel écrivain *as a young man.*)

Romain Ajar et VLAB

Extrait de *La Nuit sera calme* de Romain Gary (Romain Kacew, Émile Ajar, etc.), longue interview de celui à qui Pierre Bayard a consacré aux PUF un essai intitulé *Il était deux fois Romain Gary*, interview menée par François Bondy, ami dont l'amitié avec Gary date de toujours ou presque, comme la relation AB-VLB, mais d'une autre manière.

– F.B. : Tu te sens bien dans ta peau ?

– R.G. : Je ne crois pas mériter cette remarque. Un homme qui est « bien dans sa peau » est ou bien un inconscient ou bien un salaud. Personne n'est dans sa peau sans être aussi dans la peau des autres et cela devrait tout de même poser quelques problèmes, non ?

Avant d'écrire son Melville par Abel B. interposé, Beaulieu avait écrit un Jack Kérouac ayant l'auteur VLB comme narrateur ; et avant de donner à lire le JJ d'Abel, VLB narrateur avait aussi fait paraître *Un loup nommé Yves Thériault*. Il se trouve que le romancier d'Agaguk et de *Moi, Pierre Huneau* est l'un de mes auteurs fétiches, et le roman états-unien l'un de mes sujets d'étude et de recherche universitaires (à quoi une humilité toute abélienne m'oblige à ajouter que l'Irlande si québécoise de Sean O'Casey, de J.M. Synge et du Dedalus de Joyce m'a depuis longtemps sollicité – car *Le Salut de l'Irlande*, écrivait J. Ferron, c'est aussi celui du pays incertain). On comprendra dès lors que notre lecture sera (surtout) celle d'un quatuor d'œuvres : *Jack Kérouac* (1972), *Monsieur Melville* (1978), *Un loup nommé Yves Thériault* (1999), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006). De 1972 à 2006 donc, en nous souvenant que le JJ a été écrit

entre 1973 et 2006 ; en d'autres termes, Joyce était dans le décor d'à peu près toutes les œuvres de VLB que nous lirons ici, le seul JK faisant exception, pauvre délaissé pour cause de précocité.



Bien des genres, race (de monde) hybride. Des quatre ouvrages qui viennent d'être évoqués, deux sont donc le fait du seul Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kérouac* et *Un loup nommé Yves Thériault*, les deux autres, *MM* et *JJ* ayant Abel Beauchemin comme narrateur. Le *Kérouac*, avec l'accent aigu déjà souligné, est un « essai-poulet » selon son générique, traduction littérale et amusée du *chicken essay* plutôt discréditant. Entre le « poulet » et l'« hilare » décernés à *Kérouac* et *Joyce*, le *Thériault* et le *Melville* n'ont droit à aucun générique particularisé, le seul (pauvre) mot « essai » accompagnant le seul *Thériault*. Il vaut mieux, alors, chercher ailleurs que sous le titre de l'œuvre un générique proprement vlbien ; dans le cas du *Thériault*, il nous semble se trouver en quatrième de couverture où il est question de « récit de compagnonnage » ; pour sa part, le *Melville* en trois tomes constitue une « lecture-fiction » (selon le tome 2) ou encore une « litanie » (tome 3) écrite par un « biographe capricieux » (tome 1). Les œuvres de VLB ont ainsi bien souvent droit à des dénominations particulières, elles ne participent pas des genres figés utilisés par tout un chacun, « devenir le Joyce de Joyce » comporte des obligations. Ainsi, la rubrique « Du même auteur », elle-même si changeante dans son organisation d'une liste à l'autre selon les parutions, révèle des génériques comme « lamentation », « oratorio », « cantique », « épopée drolatique », « romaman », « roman-plagiaire » et « roman-comédie », sans oublier « vaudecampagne » (ne jamais... oublier que le titre premier donné à *Race de monde !* était *La Famille du roman scié*, et que VLB

apprécie plus que tout le «souverain» *Finnegans Wake* et ses mots-valises multilingues à répétition).

Quel que soit l'angle sous lequel on l'envisage: elle est grande la famille vlbienne, une forêt de monde pour un seul romancier; alors, quelles sont donc les origines de tout ce monde, une fois assumé que VLB et AB sont les créateurs littéraires d'à peu tout ce que nous en savons? Quelle autorité prévaut dans ces (cet) univers, et quelle semble être sa légitimité? Ces questions se posent tout autant en regard de l'entreprise littéraire globale de Victor-Lévy Beaulieu qu'en regard du *James Joyce* dont la «démésure» ou l'«épique» – restons chez les Grecs du temps d'Ulysse – pourrait être la métaphore; et ces questions peuvent être posées selon les termes mêmes utilisés par les membres de la famille Beauchemin lorsqu'ils interrogent le romancier Abel sur la légitimité de ses écritures dans la seconde moitié de *Don Quichotte de la Démanche*.

Kérouac. L'origine du romancier états-unien Jack Kérouac ne pouvait guère échapper à Victor-Lévy Beaulieu; car ce dernier, incarné littérairement en trois personnes, VLB, AB et B(ouscotte), est (d'abord) né, pourrait-on dire, en trois lieux successifs, Saint-Paul-de-la Croix, Trois-Pistoles et Saint-Jean-de-Dieu, ainsi que son Kérouac est né à Québec, à Saint-Hubert (près Rivière-du-Loup) et à Lowell (Mass.):

Ce que je sais cependant, c'est que l'ancêtre Kérouac, une fois le bateau accosté au quai (j'ignore lequel, à Québec sans doute car cela se passait bien avant que Montréal ne devienne la métropole monstrueuse qu'on connaît, avec ses énormes silos et ses odieux entrepôts cachant le fleuve à ses habitants), ne perdit pas son temps: il alla s'établir dans le Bas-du-Fleuve, près de Rivière-du-Loup, et l'un de ses petits-fils, Émile, épousa une Canadienne-française-iroquoise, Gabrielle Lévesque – C'est Jack qui, dans presque tous ses livres, insiste sur le sang mêlé de sa mère; il y pensera lorsqu'il prendra la

route, inaugurant une nouvelle ère américaine, il y pensera même avant, alors que le clan habitait Lowell [...]–

Gabrielle Lévesque donc, et son Émile Kérouac de mari installés à Saint-Hubert, dans la petite vie quotidienne, difficile et plate – [...] Et un soir, dans la maison en démanche des Kérouac, vint la question rituelle alors que dehors la tempête soufflait furieusement une neige épaisse comme le pays : « Que c'est que tu dirais de ça, ma Gabrielle, si on allait rejoindre tout notre monde déjà bien au chaud à Nashua ? » (chap. III)

(Bon. Il arrive que VLB, lanceur gaucher qui écrit plus vite que son ombre, manque parfois de précision et rate la cible : c'est le grand-père de JK, Jean-Baptiste, qui fut le premier à s'installer aux États-Unis, charpentier à Nashua. Le père de JK se prénomme Léo-Alcide et il est né aux États-Unis ; le prénom complet de la mère de JK est Gabrielle-Ange, elle deviendra Mémère, Mémère ou Mémère pour JK et ses nombreux biographes. Et faut-il ajouter que Lévesque peut s'écrire de bien des manières... La famille paternelle était d'origine bretonne, la maternelle d'origine normande. Comme s'il n'y avait pas déjà assez de monde, ajoutons que JK eut un ami d'enfance nommé Henry Beaulieu, qui se retrouve sous divers noms en ses œuvres. Bon.) Peut-être vaudrait-il mieux dire, en tenant compte de ses trois principales incarnations littéraires, Jack Duluo, Léo Percepied et Sal Paradise, que JK est né en France, au Québec (Nouvelle-France, Canada) et aux États-Unis. En terre d'Amérique, il faut le retenir, les Kérouac eurent un lieu originel dans les parages immédiats de ceux de VLB.

Éléments qui frappent à la lecture de *Kérouac*. 1) À la suite du poète William Carlos Williams, JK défendait les tirets plutôt que les points comme signe de ponctuation : il ne s'agissait pas d'arrêts du texte, mais plutôt de moments de respiration, comme dans la musique de jazz (chap. XVIII) – le *Kérouac* de VLB est ponctué par des tirets, l'essayiste-poulet mimant son sujet d'étude. 2) Beaulieu connaît son histoire du

Québec et son JK sait l'incarner: «(Car Jack est un coureur des routes comme dans le temps des anciens Canadiens on disait coureur des bois [...])» (chap. XIV); même qu'il défend les valeurs de l'écrivain VLB avant celui-ci: «Jack utilise dans *Big Sur* le langage canuck et, pour la première fois, il lui donne véritablement un sens: le canadien-français, le jocal c'est ce qui sort du plus profond de soi quand [...]. 3) Si Abel n'est pas ici le narrateur et ne peut donc raconter des chapitres de l'histoire des Beauchemin en alternance avec des chapitres racontant l'auteur qu'il biographie, Victor-Lévy B. utilise déjà la méthode qu'il peaufinera dans *MM* et *JJ*. Citation: «Dans ma nuit houleuse [...] les images éclatent dans ma tête – Je rêve que le docteur Jacques Ferron est mort dans sa voiture en traversant le pont Jacques-Cartier (la tête sus le klaxon et les longues mains qui pendent dérisoirement) – [...] – «Tu deviens fou» (et je sais que ma femme va me dire encore une fois d'oublier ce livre sur Jack et de retourner à *Bibi*) – » (chap. XVI). 4) «Père et mère tu honoreras / Afin de vivre longuement» affirme, hautain et dérisoire, le commandement de/du Dieu que l'on sait, c'est-à-dire l'un de ceux de cette Église qui a marqué l'enfance de Kérouac. Citation: «Mais New York ! Il n'y avait plus que la famille pouvant protéger le Père de cet échec que dans sa maladie il devinait trop bien – Le long récit de *The Town and the City*, ce n'est d'ailleurs que cela, une interminable chronique, celle de la déchéance du Père» (chap.X); «J'y vois aussi [dans *Big Sur*] le Père, l'échec du Père incapable d'être Américain, poigné pour toujours à l'impuissance canuck» (chap. XXI); «C'était la vérité de sa Mère que Jack recherchait chez toutes les femmes qu'il rencontrait [...] Le cordon ombilical le liant à la Mère n'avait jamais été coupé, et il était un empêchement pour Jack à être enfin heureux » (chap. XXV). À quoi il faut ajouter ceci qui va dès lors presque de soi: «Pour Jack, il n'y avait de Dieu que le traditionnel Dieu de son enfance catholique – (et sans doute y avait-il dans la

maison de sa Mère, clouée sur le mur cette affiche religieuse – [...] – Je n'ai qu'à relire le catéchisme de mon enfance pour comprendre Jack [...]» (chap. XXVII).

Conclusion : si Beaulieu a plaisir à parler de JK, Québécois ou presque qui, *on the road*, a connu tant de succès aux États-Unis et est devenu un auteur célèbre, ce qui donne la mesure de nos moyens et valide l'entreprise vlbienne, force est d'admettre que le toujours et l'ultime de la vie et de l'oeuvre de JK renvoie à l'échec du Père et à des croyances d'une étroitesse insoutenable, enfantine. Incarnation de ces valeurs, Mémère, refuge de JK tout au long de sa vie. «Voilà ce qu'était Jack, un chroniqueur déchiré dans ses deux pôles d'attraction : le pôle beat et le pôle canadien-français – Le pôle beat aurait pu prendre le dessus, tuer le pôle canadien-français en Jack, et alors tout aurait été différent et peut-être n'aurais-je pas éprouvé le désir d'écrire ce mauvais livre [...]» (chap. XXXI). Si Beaulieu se reconnaît favorablement dans l'entreprise littéraire au succès parfois éclatant de Kérouac, il ne saurait se reconnaître que pour les repousser dans les valeurs socio-politico-familiales qui la sous-tendent. Père raté, fils manqué ; c'est non pas la Mère mais bien Mémère qui règne.

Thériault. De *Kérouac* à *Thériault*, de 1972 à 1999, 27 ans, l'oeuvre «lectrice» de Beaulieu a certes connu un développement considérable, *Monsieur Melville* et *Docteur Ferron* ayant entre autres vus le jour en 1978 et 1991. Et pourtant, le «récit du compagnonnage» Beaulieu-Thériault a quelque chose du récit des origines, du récit fondateur. Sans la médiation d'Abel B. ou de ses personnages, Beaulieu se raconte, récit ou roman d'apprentissage, il raconte ici les siens, ses origines familiales, le dur échec qui mène le Père (et sa famille) de Trois-Pistoles à Saint-Jean-de-Dieu où le grand-père maternel (et donc sa fille, la Mère) devient en

quelque sorte le maître, puisqu'il sait cultiver et gérer une terre, ce qui n'est pas le cas du Père; puis cet autre déchirement, le départ de la famille vers Montréal (1958), le Père ayant trouvé un emploi chez ces autres Mères, les religieuses du Mont-Providence. Déchirement qui est de fait un déracinement, car le jeune Beaulieu avait pris goût à la vie sur la terre; il tentera d'ailleurs pendant quelques années d'y revenir, de racheter la terre. Entre lui et ses Père et Mère, le climat n'est certes pas au beau tendre, le fils accusant même les parents de lui avoir subtilisé l'argent qu'il avait amassé afin de parvenir à racheter la terre de Saint-Jean-de-Dieu.

Seuls plaisirs du jeune homme à Morial-Mort, la lecture et l'écriture, cette dernière lui permettant même de gagner quelques dollars puisqu'il remporte tous les concours littéraires à son école. Mais enfant de seize ans, il est tout «en démanche», mal à l'aise dans sa peau comme dans son avenir. Il décide donc, espérant être enfin écouté de quelqu'un, d'écrire au titulaire de la chronique «Pour hommes seulement» que publiait *La Patrie du dimanche*, Yves Thériault. Surprise, sous le titre «Les Déracinés n'ont pas toujours tort», la lettre paraît dans *La Patrie* du 14 mai 1961 avec réponse de Thériault. Lisons: «Assis au comptoir du casse-croute *Chez Ken*, je lus et relus ce que je considère depuis comme mon entrée en littérature: de voir des phrases de moi imprimées sur du papier-journal m'autorisa pour ainsi dire à me servir des mots pour rompre le silence qui m'habitait désespérément. Cette étincelle jaillissant en moi, je la dois à Thériault qui fut mon premier lecteur» (chap. 2). Choix des mots, justement: «m'autorisa», me donna l'autorité. Beaulieu rencontrera Thériault l'année suivante, ce dernier ayant été invité à l'école qu'il fréquente. Et Thériault sera dorénavant la référence, le modèle à imiter ou pas, mais toujours le point de... repère («... j'étais poursuivi par

le mythe d'un Yves Thériault qui...», chap. 5). En dépit de la réprobation des siens, Beaulieu écrira.

C'est par le biais de l'une des formes d'écriture qu'il pratiquait, la journalistique, que Beaulieu renouera avec Thériault vers la fin des années 1960 : une entrevue pour le cahier « rotogravure » hebdomadaire de *La Presse*, publication de textes divers de Thériault (dont les célèbres « Aphorismes ») dans la revue *Dimensions/Digeste éclair* que dirigera VLB en ces mêmes années, et surtout, surtout Beaulieu deviendra, à compter de 1981, l'éditeur de Thériault, chez VLB éditeur, (petite) maison d'édition qu'il avait fondé dans son sous-sol de Montréal-Nord après avoir quitté les Éditions du Jour en 1973 et connu la courte existence des éditions de l'Aurore. Oh, le compagnonnage houleux et chaleureux entre VLB et YT, la tendresse et l'émulation ! Ce passage, primordial : « ... je voulais faire savoir à Jacques Ferron que Thériault était maintenant un auteur de ma petite maison d'édition. Le seul commentaire que Jacques Ferron me fit fut celui-ci : « Vous n'êtes évidemment pas un tueur de pères, mon pauvre Lévy. Voilà tout. » » (chap. 8). Le « père » Thériault de VLB, Ferron mieux que tout autre pouvait le reconnaître, lui à qui Beaulieu a voué très tôt une admiration qui ne s'est d'ailleurs jamais démentie. Entre pères...

De fait, on pourrait dire que son *Loup nommé Yves Thériault* de 1999, VLB a commencé à l'écrire dès 1981 (ou dès 1961 même : la lettre du « Déraciné » à *La Patrie* s'y trouve), puisque le « récit-essai » de 1999 fait largement appel aux longues préfaces par lui écrites dans chacun des trois recueils de contes-récits-nouvelles de Thériault qu'il a publiés entre 1981 et 1983. On devine aisément ce qui, chez Thériault et dans son œuvre, retient particulièrement l'attention du lecteur Beaulieu qui cherche à se reconnaître en ses lectures : YT est un *self made man*, il a atteint ses visées à la force du poignet,

il n'a pas craint d'aller à l'encontre des valeurs traditionnelles de son milieu, il est un conteur «souverain» dont les personnages sont demeurés près de la (et de leur) nature, la sexualité est chez eux une dimension capitale, etc. Par ailleurs, si Thériault fut le premier lecteur de VLB et ce dernier l'un des derniers lecteurs éditoriaux de l'auteur d'*Aaron*, force est d'admettre que Beaulieu a «échappé» certains détails factuels touchant à la vie du «père» (en 1968-1969, Thériault habitait Saint-Ours plutôt que Saint-Denis-sur-le-Richelieu), touchant à son œuvre aussi: le Troublé dont il parle quand il analyse *La Fille laide*, c'est plutôt le dénommé Vincent déjà présent comme l'autre dans les *Contes pour un homme seul* (chap. 3); ce n'est pas un ours qui défigure Agaguk mais bien un loup; Agaguk ne monte pas vers le nord mais descend plutôt vers le sud quand il quitte la tribu. Bon. Et quand je lis «... à moins de faire comme le père Ovide du *Survenant* de Germaine Guèvremont» (chap. 4), je me dis bien simplement qu'il peut arriver aux fils de leurs lectures, ainsi qu'à Don Quichotte lui-même, de court-circuiter leurs connaissances intertextuelles, ce dernier mot constituant sans doute pour DQ un anachronisme, tant pis, «Tisse tisseur de vent» dirait Abel de la *Démanche* citant *Ulysse* de l'Irlande.

Melville et Joyce. Monsieur Melville et le Sieur Joyce. On nous permettra bien, les ouvrages à eux consacrés par VLB/AB ayant été si souvent comparés depuis la parution du *JJ*, de les lire «ensemble», quitte à risquer de succomber nous-même à ce que nous venons tout juste d'évoquer. Tentons donc une lecture «totalisante» des deux ouvrages, pour employer un adjectif si hautement privilégié dans les deux essais pour décrire le rêve qu'entretient chacun d'eux, risquons une lecture menée selon le rythme de «la vieille cadillac blanche aux grands ailerons lumineux» de *JJ* ou selon celui de la «vieille cadillac couleur rouge sang avec de grands ailerons lumineux» de *MM*. On dirait que VLB/AB

aime(nt) les gros bazous, mais vieux et spectaculaires tout à la fois, lui (eux?) qui ne se fait pas faute, fils de Kérouac et de Thériault, d'aimer tout autant l'antique ou l'archaïque des racines que le cathodique de l'écran, lui (eux?) qui pratique l'écriture tel un véhicule tout terrain.

Monsieur Melville et Sieur Joyce. Le mode de fabrication est dorénavant à la fois connu du lecteur et parfaitement maîtrisé par l'auteur: Abel B., narrateur, **raconte** un auteur et son œuvre, racontage dans lequel, nous l'avons dit, il n'hésite aucunement à occuper une large place, à raconter ses propres histoires avec tous les personnages qui peuvent les habiter. Tout au début de *Monsieur Melville*, Abel B. rameute chez lui tous les personnages de sa famille-saga-tribu afin de leur dire qu'il les met temporairement en disponibilité, personnages en chômage d'auteur, question pour lui de se consacrer à l'écriture de son *Melville*, de Monsieur le créateur de *Moby Dick*, la B(aleine) B(lanche); seul le Père échappe à cette mise en congé, Père à qui il a confié la tâche de ressembler les éléments nécessaires à l'écriture de *La Grande tribu*, livre qu'Abel veut écrire avec lui, Père en devant être de fait le narrateur, écriture au 3^e degré alors: VLB-AB-P. Tout au début du *James Joyce*, nous apprenons et vivons par AB et quelques autres Beauchemin la mort du Père; et la Mère qui était dans *MM* aussi absente ou morte qu'on peut l'être tente de s'instituer dans *JJ* comme la présence obsédante et envahissante, sorte de Mémère toujours à côté de la coche et qui n'a aucune retenue dans sa volonté de s'imposer, qui cherche à retenir toute l'attention d'Abel et, ainsi, en toute conscience comme en toute inconscience, à l'empêcher de se consacrer à son projet d'écriture joycien (joyeux? hilare?), ainsi que jadis les Beaulieu du *Thériault* voulaient empêcher tout rêve d'écriture du jeune fils. Disons que je me nomme Job J Jobin, spécialisé dans l'étude des baleines, c'est-à-dire tout à la fois un JJ+ et un

MM; je dirai alors que *Monsieur Melville* s'écrit sous le patronage du Père, reste à savoir lequel, alors que *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* s'écrit dans l'ombre de la mort du Père, ombre et mort dont la Mère veut profiter pour occuper le champ littéraro-affectif du fils écrivain, tentative ratée.

Sauf que, relations entre Père et Mère d'une part, ou d'autre part relations entre frère et sœur ainsi que pratiquées entre Steven B. et Gabriella sa sœur chérie, relations énigmatiques entre Joyce et sa fille Lucia, relations bien ambiguës entre Melville et Augusta, la sœur si présente à toutes ses entreprises; sauf que, pour tout dire, s'agissant des relations familiales dans toute l'œuvre de Beaulieu, le passage suivant de *Monsieur Melville* (I, chap. 6) se révèle de la plus grande importance; il faudrait quasiment citer une page complète, nous nous retiendrons (un peu):

Cela peut-être va sembler impertinent mais pour bien comprendre la question de Père, il me faut dire que je l'ai toujours considéré comme s'il avait été ma mère – et Mère comme si elle avait été mon père. Physiquement, c'est à Mère que je ressemble: comme elle, j'ai le corps épais, des os solides, les jambes fortes, le coffre large et le dos voûté. À quatorze ans, j'étais déjà plus grand et plus costaud que Père. Lui, il ressemble à ses sœurs qui disaient, quand on se voyait pour les fêtes du Nouvel An: «Comme il est mignon [...].

Aussi loin que je peux remonter dans mon enfance, je ne me souviens pas que Mère ait été douce pour moi. C'est Père qui me berçait et me dodichait, c'est avec lui que j'apprenais mes leçons et faisais mes devoirs. Mère était du côté de l'école: elle aurait voulu que je me mette à écrire de la main droite. Je la craignais bien davantage que l'institutrice [...]

Il n'a pas compris encore que depuis que je suis revenu dans sa maison, c'est le rôle idéalisé de Mère que je tiens pour lui.

Il n'est donc pas suffisant que les gens soient nombreux, qu'il y ait beaucoup de monde, le rôle de chacun pouvant surprendre, il faut encore que les rôles soient nommément renversés,

que le Père joue à la Mère et qu'Abel remplace celle-ci auprès de lui, puisqu'il « ressemble physiquement » à celle que tant il déteste. Une chose nettement se dégage : il y a parenté entre Mémère Kérouac et Mère Beauchemin, les deux sont du côté « de la main droite », du côté de l'école, de la tradition, de tout ce qui inspire la crainte et ne tolère pas le plaisir du jeu – mauvais jeu de mots, du côté béat plutôt que *beat*, dans la famille du roman scié. Et que penser d'Abel jouant « le rôle idéalisé de Mère » pour le Père ? idéalisé par qui, au juste ?

Le Père de Beaulieu, dans le *Thériault*, n'avait certes pas, envers le fils apprenti écrivain, l'attention du Père d'Abel ; ce qui explique l'affection admirative de Beaulieu pour le « père » Thériault, ce dernier allant à l'encontre des valeurs des Père et Mère B. Ceci encore : on se demande si « à force de vivre avec *l'autre* », comme l'écrit Abel au début de son *Melville*, on ne finit pas par lui ressembler, mimétisme ou effet de miroir : puisque Melville et Joyce étaient les fils préférés du Père, et puisque la Mère, dans les deux cas également, était du côté de l'étroitesse d'esprit, de la sévérité religieuse et du respect de la tradition la plus conservatrice, alors Père mérite d'être recherchiste et narrateur de l'aventure appelée *Grande Tribu* (ce qui légitimera le rôle de « romancier familial » d'Abel), et Mère de se faire appeler « reptilienne » (selon l'adjectif le plus poli du langage d'Abel). Le Québécois n'est plus ce qu'il fut : Abel n'est pas Kérouac, pour qui Mère s'est archaïsée en Mémère. Pourtant : Joyce ne s'est pas rendu aux funérailles de son Père, conteur et raté émérite, Abel n'a toujours pas écrit sa *Grande Tribu* alors que ses *Melville*, *Thériault* et *Joyce* sont achevés. Comme s'il avait besoin de bien connaître ses pères en écriture avant de laisser le Père narrer, tisser.

Cher Abel B. Bon. Après toutes ces visites et autres détours, admettre qu'on préfère le *Melville* d'Abel à son « Joyce de

Joyce», pour des raisons qui ne sont pas toujours facile à cerner de manière précise. Disons en premier lieu qu'il y a chez Melville, ainsi qu'il nous est par AB présenté, une innocence – j'oserais dire une ingénuité –, une vulnérabilité, un appel de tendresse et de compréhension qui nous le rendent chaleureux, proche; alors que chez Joyce tout semble calcul, intérêt, regard narcissique d'abord focalisé sur lui-même (qui souffre des yeux, hasard). Sur tous les plans, Joyce siphonne son entourage, quel qu'il soit, l'exemple le plus «littéraire» ou métaphorique en étant sa façon si désagréable de noter ses «épiphanies» sous le nez des gens, le plus «\$» étant sa façon de taper Miss Weaver. Or les deux ouvrages me semblent ressembler chacun à ce que je viens de dire de leur sujet respectif: là où *Melville* conserve juste mesure, n'essaie pas de récrire *Moby Dick* à cœur de page, il sait que cela n'est pas possible; n'essaie pas d'en faire plus que nécessaire alors que juste assez est suffisant, le *Joyce*, lui, démesure et hilarité, tente de tout dire alors que tant et tant n'est pas forcément nécessaire ou a déjà été dit ailleurs, mais pas par vous, Abel, je sais. Si bien que le gros livre a parfois, comme son sujet d'étude, un p'tit côté r'gardez-moi comme je suis fin, intelligent, etc., un p'tit côté prétentieux pour tout dire, sans doute celui de l'abandonné, du délaissé ou du colonisé qui doit vivre injustement aux crochets de l'autre et qui se le pardonne mal, s'en vengeant sur cette langue de l'autre qu'il utilise et qu'il voudra broyer à ses fins. À quoi il faut sans doute ajouter, Abel, que si vous semblez vouloir à ce point couvrir le champ tout entier de ce qui touche ou pourrait toucher à Joyce et son œuvre, c'est sans doute pour miner le parcours de Steven et pour assurer, encore et encore, votre autorité auctoriale dans la tribu Beauchemin.

Votre géniteur Abel, ce n'est pas à vous que je l'apprendrai, est aussi un éditeur (il y a de si belles pages sur ce métier

dans *N'évoque plus...*). Dans son *Thériault*, il a été un tantinet injuste envers l'auteur de *La Quête de l'ourse* quand il a écrit : «... Yves Thériault oublie délibérément de mentionner ses propres manquements à l'amitié et à la loyauté, d'abord vis-à-vis de ses éditeurs. Il en changea régulièrement tout au long de sa carrière [...]» (chap. 5) ; «un tantinet» ai-je écrit, car il est vrai que Thériault a pu se jouer de Pierre Tisseyre ou de Paul Michaud, par exemple. Mais il devait non pas «changer régulièrement» d'éditeur, mais publier chez à peu près tous, car autrement, comment arriver à faire paraître toutes ses œuvres, comment arriver à vivre de sa plume ? Dans son *Joyce*, il me semble que votre géniteur a omis de parler d'un éditeur, j'allais dire «de la même famille» que lui, Hogarth Press, une petite maison dirigée par Monsieur Woolf et son épouse, Virginia. Oui, Virginia Woolf, la parfaite contemporaine de Joyce, née et décédée les mêmes années que lui, qui a lu le manuscrit d'*Ulysse* puisque Joyce l'avait aussi acheminé là ; elle a trouvé le roman «grossier» et... gros aussi pour les presses dont disposait Hogarth. Manuscrit refusé, quitte à ce que Virginia W., dans son *Journal*, interroge tout de suite après son propre jugement ; car elle aussi remettait en cause l'écriture traditionnelle, tout autant que Gertrude Stein ainsi que cela est évoqué en *Joyce*. En d'autres termes, VW était dans le même état de lutte avec JJ que vous, AB, avec votre frère SB, s'agissant de l'œuvre du long Irlandais. J'ajouterai encore ceci : n'y aurait-il pas, dans le refus par VW du manuscrit d'*Ulysse* pour raison de grossièreté (le Jung du Zurich si chic avait, lui, ressenti du «dégoût»), quelque chose comme l'attitude de l'Anglaise de belle classe envers l'Irlandais qui n'en a point, déclassé ?

Deux autres remarques, Abel B., avant de vous dire le plaisir que j'ai pris à lire votre *Joyce*. La première, délicate un peu à formuler, compte tenu de ce que votre géniteur a pu dire, parfois, des études universitaires : me semble qu'il y a

quelque chose de scolaire ou d'universitaire, je vous laisse donc le choix de l'adjectif, dans le(s) chapitre(s) 10-11-12 qui résumant en regard les uns des autres les 18 chapitres de l'*Odyssée* d'Homère et de l'*Ulysse* joycien; le tableau comparatif de la page 544, en particulier, se trouve déjà dans à peu près toutes les études portant sur *Ulysse*. Il se trouve dorénavant dans une autre bonne étude, la vôtre, qui, sans doute, ne veut surtout pas laisser à Steven la moindre chance de mettre en doute vos compétences ès Joyce, d'autant plus que vous vous mêlez même d'oser une traduction de l'incipit de *Finnegans*. (Tableau pour tableau: je songe à en établir un qui mettrait en parallèle les comportements de vos personnages, Abel, et ce que vous relevez chez les auteurs – et leurs personnages – que vous étudiez.)

Ultime remarque interrogative: compte tenu de votre implication politique au Québec, comment expliquer ce choix de lire avec une telle *hubris* l'univers joycien, quand on sait jusqu'à quel point Joyce a refusé de s'investir dans l'aventure politique de la «truie» nommée Irlande? On aurait pu croire que les œuvres de J.M. Synge, de W.B. Yeats (JJ a su utiliser ce dernier et aussi en rire) ou de Sean O'Casey auraient davantage retenu votre attention. Synge et Yeats aimaient remettre à l'honneur les assises de la culture irlandaise, montrer qu'elles existaient bel et bien et remontaient loin dans le temps, vous faites comme eux dans votre livre sur l'Irlandais quand vous parlez du *Livre des Kells* ou des légendes celtes, et votre géniteur a fait de même au Québec lui qui, par exemple, a réédité les *Relations* des Jésuites alors qu'il travaillait chez l'éditeur de la rue Saint-Denis ou les *Contes de Jos Violon* de Louis Fréchette aux éditions de l'Aurore. Avoir par soi-même, en toute légitimité, une autonomie; *se mettre au monde, soi-même*, quitte à se trouver des pères fondateurs, roman des origines.

Conclure. Alors, Joyce, dans ce contexte, lui qui ne jurait que par les seuls Grecs en pays gaélique ? Je soupçonne que c'est sa passion pour le(s) mot(s) qui vous le rend si cher, la «souveraine» poésie selon le sous-titre du tome 3 de votre *MM*, et les jeux de mots aussi, roman scié que vous êtes, du côté de Gauvreau et Ducharme ; alors que, dans l'œuvre de Joyce, mon goût me porte surtout vers *Dedalus (Portrait of the Artist as a Young Man)*, roman aussi québécois qu'irlandais, le vôtre vous mène plutôt vers *Finnegans*, à tel point que entreprenez de le traduire. Bien. Ajouterai juste ceci, Abel : que William Burroughs, l'auteur *beat* du célèbre *Festin nu*, et l'ami de JK dont votre géniteur parle dans son *Kérouac*, que Burroughs (après Pound) considérait l'aventure scripturale de *Finnegans* comme une «impasse». Vous avez raison de me le souligner, chacun a ses points de vue et donc chacun a ses références en guise d'appui à ceux-ci.

Ainsi que me le disait jadis ma mère à l'occasion des repas, j'ai fait ma «gueule fine», Abel, je le sais et ne m'en excuse point, d'autant plus qu'il serait possible de discuter fermement d'autres points de votre *Joyce*. Mais faire la gueule que je viens de dire ne signifie pas faire la gueule tout court, vous le savez mieux que moi, vous qui savez les faire toutes, vous qui, non content d'avoir mis au monde votre propre univers, vous êtes approprié ceux de tant d'autres pour les faire appartenir (aussi) à la littérature québécoise. Étant d'esprit critique («gueule fine») mais non pas chiâleux de nature, je tiens à terminer ces lignes sur deux compliments fermement sentis ; le premier à vous-même adressé, l'autre à votre éditeur. Le chapitre XIV de votre gros ouvrage, Abel, m'a particulièrement séduit ; parce que quand vous imaginez Joyce réfléchissant à l'écriture de son *Finnegans*, quitte au chapitre suivant à parler de votre tribu, vous êtes aussi en train de nous parler tout à la fois de votre démarche de lecture et de votre démarche d'écriture, vous liez les deux,

merveilleusement, recto et verso d'une même pratique, écriture en «pâle inceste» me permettez-vous de dire, qui me «grise de joie, mais qu'importe», je vous laisse à mes appropriations «qui gyrent et qui vibrent» de vos appropriations aliciennes merveilleuses. Le second, à votre éditeur adressé : Beaulieu, Victor-Lévy, partout où il est passé comme éditeur, depuis la rue Saint-Denis (Montréal) jusqu'aux Trois-Pistoles, a toujours su comment réaliser de beaux livres. Le *MM* était magnifique, l'album intitulé *Le Bas-Saint-Laurent* (texte de VLB, «Les Racines de Bouscotte», photos de Michel Dompierre) se révélait à la hauteur attendue dès lors qu'il s'agit de saluer le pays d'origine ; *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* est trempé aux mêmes qualités éditoriales, à la même exigence iconographique que l'écriture de son chapitre XIV. Un beau grand *Joyce*, un beau gros livre, *hubris*. Et il y a cet autre mot commençant par h, «humour», pratique qu'affectionnent JJ, YT, AB et VLB auteur et éditeur – ce sera pour une autre fois ! □

Le 1^{er} avril 2007

AUTOBIOGRAPHIE D'UNE LECTURE

À la mémoire d'André Beaudet,
Happy nights!

Si nous, pauvres mortels, sommes faits de l'étoffe de nos rêves, les écrivains ajoutent à leur complexion deux éléments majeurs issus de leur sensibilité particulière: l'expérience propre (observation, écoute, sensation, décryptage) et leurs lectures (qui est un mélange d'expérience directe et indirecte). Mieux que personne, je crois, Proust raconte la volupté que procure ce vice particulier – la lecture – et l'ancrage spécifique qu'il occupe dans sa complexion. Voyez *Combray* et ce magnifique texte qu'est « Journées de lectures »¹.

Multiplés sont les façons de vivre ce couple lecture-écriture. Victor-Lévy Beaulieu le réinvente à sa manière avec cet impressionnant et généreux volume qu'est *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*². Il serait par conséquent assez

* Docteur en lettres modernes (Université de Paris V11), directeur de la revue *Le trait*, collaborateur à des revues québécoises et françaises.

1 Je fais référence au texte de 1905 repris en préface à *Sésame et les lys* de Ruskin sous le titre « Sur la lecture », puis repris dans *Pastiches et mélanges* sous le titre initial. Il existe sous ce nom un autre texte de 1907.

2 Toute citation de cet ouvrage faite dans le corps du texte ou en notes sera simplement suivie du numéro de la page.

tentant, question d'être isomorphe à mon objet, de raconter ma lecture du livre de Beaulieu, son arrivée par la poste juste avant Noël, ma surprise en découvrant la facture du livre: belle qualité de papier et d'impression, culs de lampes, jeux typographiques, photographies venant rythmer le propos. Quoique lourd, agréable à feuilleter, à laisser s'épanouir sur le bureau. Ou raconter ces longues nuitées de lecture, crayon à la main... Mais à quoi bon? Allons à l'essentiel, à la dimension la plus novatrice de l'essai de Beaulieu: cette mise en scène de sa, de ses lectures de Joyce depuis plus de trente ans³. L'auteur ne fait pas que nous livrer sa version de Joyce, il met en scène sa lecture et l'écriture de cette lecture, en un mélange de fiction et de réflexion, de sorte que l'on peut à bon droit parler d'*autobiographie de lecture*.

Transposition

Certains me chuchotaient, tu vas voir, c'est VLB qui se met en scène, qui étale son narcissisme, du style *Dieu, Shakespeare et moi*, en moins ironique. Or j'ai plutôt été surpris par cette mise en scène particulière, cette gestion du narcissisme plus que de sa simple manifestation. Peut-être parce que je suis loin, et que, vu de Paris, je peux lire avec moins d'affect? La distance permet, parfois, de mieux voir. C'est une question de focale.

Je parlais d'autobiographie. Montaigne écrivait ses *Essais* en se prenant nommément comme Sujet et objet de connaissance, au gré de l'errance discursive de son écriture. Victor-Lévy Beaulieu choisit d'écrire un essai en assumant un

³ Victor-Lévy Beaulieu doit s'amuser à brouiller les pistes quant à l'origine de sa lecture de Joyce: depuis 1973 si l'on en croit la 4^e de couverture et les dates de composition indiquées à la fin du texte: «Montréal 1973 / Trois-Pistoles 2005»; en 1965 si l'on en croit le bref texte qui suit immédiatement, introduisant la copieuse bibliographie (1043); en 1964 si l'on en croit le chapitre 8 où Abel découvre *Ulysse* puis, en septembre, *Gens de Dublin*.

narrateur qui n'est pas (vraiment) lui-même, qui porte un autre nom que le signataire du livre: Abel Beauchemin. *L'essai hilare*⁴ se donne à lire aussi comme une œuvre de fiction, une biographie à sujets multiples, qu'ils soient réels ou imaginaires: Ulysse, Joyce, Bloom, Stephen Dedalus ou l'auteur de l'essai déguisé en personnage...

Abel, prénom juif. La mère du narrateur ayant eu douze enfants, «un pour chacune des tribus d'Israël. Avons failli en porter les noms.» (45) Mais le curé s'y oppose, lui «pour qui Hitler et Mussolini s'égalient à Yawhé. On doit à son antisémitisme d'avoir échappé aux tribus d'Israël, moi seul portant un nom venu de Judée, celui d'Abel. Parce que né au milieu de la famille, comme un berger au milieu du troupeau, Abel se tient droit et regardant de ses yeux qui lui font tout le tour de la tête pour que vive jusqu'à Pâques l'agneau de Dieu, me disait ma mère» (45-46). Mais Abel, c'est surtout, dans la Bible, le second fils d'Adam et Ève, qui devient pasteur et offre au Seigneur un agneau en sacrifice. Son frère Caïn, «agriculteur», offre des fruits. Dieu préfère l'offrande d'Abel et Caïn, jaloux, tue son frère. (Agricultueur!) Tout au long de l'essai, le narrateur nourrira et bichonnera un petit mouton noir – son double? L'auteur du livre porte aussi un prénom juif (Lévy: lui n'a pas échappé à la tribu...). Le patronyme, lui, passe du Beaulieu au Beauchemin, de la fixité à l'errance. Diaspora. On pourrait se dire: Bloom errant dans Dublin, Ulysse en vadrouille...

Errance différente, toutefois, en ce qu'Abel voyage plutôt par les livres. Très tôt, c'est ce qui l'intéresse. Jeune adulte, il découvre Joyce et s'entiche de ses textes, sans rien savoir à

4 Curieux sous-titre de l'ouvrage, bien que l'on ne rit pas beaucoup à sa lecture... Mais je le rapprocherai d'un autre ouvrage où l'autobiographie vient jouer avec la lecture et l'essai, celui de Frédéric Pajak qui s'intitule... *Humour*, Paris, PUF, «Perspectives critiques», 2001.

l'époque de l'auteur. Il lit Joyce à Paris, là où fut pour partie composé puis publié *Ulysses*, composé et publié *Finnegans Wake*. Mais Abel vécut pour l'essentiel à Morial-Mort (Montréal-Nord) ou à Trois-Pistoles. Son exil se fait différemment. D'abord par la maladie – la poliomyélite : « j'étais en exil de mon corps » (451). Ensuite, il ne fuit pas tant sa terre natale que la grande ville ; il fuit plutôt le Monde pour une retraite plus calme et bucolique. Un petit côté Rousseau ou Thoreau, en quelque sorte. Joyce, lui, fuit l'Irlande pour mieux la dire, direction Zurich, Trieste, Rome, Paris, ces villes cosmopolites et souvent polyglottes. Question de focale.

Vu l'ampleur du pavé – plus de mille pages – le lecteur peut, au seuil de sa lecture, se sentir partir en voyage. Embarqué, sur quelque mer couleur de vin, ou vert-pituite. Ce qui le frappera sans doute – mais il y a autant de voyages que de voyageurs – c'est que ce voyage ne sera pas vraiment linéaire et, à défaut d'embûches comme celle qu'a pu rencontrer l'homme aux mille tours, il verra la forme varier. Comme dans *Ulysse*.

Incipit Wake

Excellente idée de commencer par une veillée funèbre. Un « *wake* ». Au fond, ça tombe sous le sens, l'évidence nous rattrape, mais oui, c'était bien la chose à faire... On connaît toute l'importance de la veillée funèbre chez Joyce : dès l'ouverture d'*Ulysse*, il est reproché à Stephen de ne pas s'être agenouillé devant sa mère mourante, de ne pas lui avoir demandé pardon⁵ ; *Finnegans Wake* est tout entier une

5 Transposition de la biographie de Joyce : « Mary Jane Murray mourut le 13 août 1903, à l'âge de quarante-quatre ans. Quand elle fut sur les planches. James et Stanislaus refusèrent de s'agenouiller devant son cadavre comme le firent les autres membres de la famille. James n'assista pas non plus aux funérailles par horreur des cimetières. » (342) Il refusa aussi de prier avec la famille devant le corps de son frère mort.

veillée funèbre; la nouvelle «*The Dead*» repose sur l'impossible deuil. La vie est aussi l'apprentissage de la mort, celle des autres et celle, difficilement plus envisageable, de la sienne propre. Ni le soleil ni la mort...

Pratique de la joie devant la mort? Il n'y a qu'en Irlande que le «*wake*» ait ce sens de veiller un mort (et non de le réveiller, de l'invoquer). Veillée funèbre qui est aussi une fête, une beuverie intense d'une semaine où le mort est lavé, vêtu de blanc, et exposé sur un lit ou une table à la vue de tous: il ne doit pas être laissé seul un seul instant jusqu'au moment de son enterrement⁶.

Finnegans Wake: le titre provient d'une chanson folklorique où Tom Finnegan, brave maçon tombé ivre mort de l'échelle où il travaillait, est veillé, puis réveillé, ressuscité («*Array! Surrection!*») par une douche de whisky. Une chansonnette donnant son nom au roman le plus complexe, le plus sophistiqué qui ait peut-être jamais été écrit: collusion violente et ludique de cet écart, du mineur et du majeur: voilà qui plaisait à Joyce, voilà qui lui causa bien des soucis, et qui lui en causerait d'ailleurs autant aujourd'hui. Mêler au registre de saint Thomas d'Aquin des blagues vulgaires et des lampées de Guinness; aller au bout d'une langue, l'anglais, en le disséminant aux quatre coins de Paris et du monde façon puzzle; convoquer au moins soixante autres langues; voilà qui aurait du mal à trouver preneur de nos jours, s'il n'y avait la caution du temps. À l'époque, déjà, juste avant la

⁶ Selon un article du *Courrier international* daté du 13 avril 2006, l'Union Européenne menacerait d'interdire certains produits chimiques utilisés par les embaumeurs, ce qui mettrait fin à la possibilité de poursuivre un wake pendant une semaine, et donc condamnerait cette tradition à disparaître... Je n'ai pas poursuivi l'enquête.

Seconde guerre mondiale, c'est une courageuse librairie⁷ et non un éditeur établi qui prit le risque énorme de publier ses deux derniers étranges et volumineux romans. Deux chefs-d'œuvre dont aucun éditeur ne voulait.

Liberté de l'écrivain: pourquoi ne pas mesurer son wake, sa veillée funèbre, à celui de Joyce? Surimposition décalée. Chez Joyce, c'est la mère qui meurt, chez Beaulieu, c'est le père. Sacré problème, le Père, au Québec... Son absence... «Entre le père impuissant et la mère reptilienne.» (331) Beaulieu n'est pas Joyce, Abel non plus. Pas de raison, toutefois, pour s'interdire de tresser sa vie, même rêvée, même transposée, à celle d'un auteur qui fascine, dont le texte – ce «corps certain», disait Barthes – envoûte, préoccupe, travaille.

Après tout, nous manquons de veilleurs. La nuit des temps nous rattrape, nous enveloppe, et certains livres nous aident à veiller. Sur quoi, le monde? Nous-mêmes? Si «l'homme poursuit noir sur blanc», c'est bien qu'il est question de cueillir le jour et de veiller la nuit, (opposition bien connue du diurne *Ulysse* et du nocturne *Finnegans Wake*). Et que l'écriture est un contraste majeur, une opposition nette, ce qui vient trancher le blanc souci.

Si la confession narrative d'Abel parcourt l'ensemble de l'essai, l'auteur intègre en cours d'écriture différentes formes, en mêlant les genres: longs résumés (sur les Sagas), analyses de texte, questionnaire en forme de catéchisme, dialogues, journal intime (pour *gens de Dublin*) petits résumés comparatifs (les chapitres de *L'Odyssée* et leur transposition dans *Ulysse*), l'énumération sérielle de citations (la corres-

⁷ Je rappelle que les deux derniers livres de Joyce, *Ulysses* et *Finnegans Wake* ont été publiés en anglais, à Paris, par Sylvie Beach, qui tenait la librairie «Shakespeare & Co» rue de l'Odéon.

pondance), biographie et fausse confession (chapitre 14 sur *Finnegans Wake*).

En lisant le chapitre où Beaulieu parodie le pastiche que Joyce fait du petit catéchisme, je m'enthousiasme. Voilà une belle idée! Une façon de prendre à bras le corps les changements de genres et de styles de Joyce. Pourtant, plus tard dans ma lecture, je m'étonne de constater une critique acerbe de l'emploi de cette technique par l'Irlandais: «L'utilisation de la méthode du petit catéchisme irlandais et québécois, par questions et réponses, permet à Joyce de jouer à fond le rôle de Dieu Tout-Puissant de l'écriture et de ne pas paraître prendre parti dans le combat intérieur qui déchire Bloom.» (636) Pourquoi, alors, l'utiliser? Si Joyce est un faux-cul en s'en servant, qu'est-ce que Beaulieu cherche à cacher? Le genre de contradiction qui vous met la puce à l'oreille...

Critique du héros

Le sens critique et la démystification permettent d'avancer. L'admiration⁸ (que l'on sent aussi chez VLB) peut être un formidable moteur. Ce qui bloque, c'est l'hagiographie qui pétrifie le sujet en se disant que, de toute façon, le héros c'est l'autre, que la Grâce n'est pas pour soi, etc. L'impertinence, pour être motrice, doit toutefois relever d'une forme de pertinence – voilà le paradoxe. On peut critiquer, sachant qu'on le sera aussi en retour. Et que certaines critiques se révéleront moins «pertinentes», moins justes que d'autres.

Beaulieu met à mal la représentation héroïque que d'aucuns pourraient avoir du personnage d'Ulysse, de ceux de Stephen Dedalus et de Bloom, mais aussi de la personne même de James Joyce. Il en ressort d'abord que l'industriel Ulysse

⁸ Le lecteur curieux pourra consulter la revue *Le Trait*, dont le dossier du n°11 (été 2004) porte précisément sur les «Figures de l'admiration».

n'est pas si sympathique que ça : il ne pense guère à son fils Télémaque, ne semble pas se presser pour retrouver sa femme Pénélope. Il ne résiste pas à la volupté entre les bras de Circé ou de Calypso, et si VLB note que ce sont elles qui le séduisent, il affirme que la « concupiscence est son talon d'Achille et qu'il ne peut lui résister, lui le tombeur de Troie. » (569) Il s'étonne que le rusé Ulysse ne trouve pas le moyen de s'échapper de Calypso : c'est ignorer que dans le monde grec, on n'échappe pas si facilement que cela aux dieux ou à une déesse. C'est parce que les dieux veulent le retour d'Ulysse en sa patrie que celui-ci peut le tenter. Notre auteur semble oublier qu'Ulysse passe ses journées à pleurer sur le promontoire, regardant « la mer sans moisson », passant les nuits avec elle « par devoir », « elle ardente, lui sans ardeur ». Il s'étonne aussi de cette phrase : « *Auprès de toi, Pénélope serait sans grandeur ni beauté*, dit-il à Calypso, phrase étonnante encore quand elle vient d'un héros dont la fidélité à sa femme devrait être la première vertu. » (569) Oui, mais la phrase est tronquée, car Ulysse poursuit : « ce n'est qu'une mortelle, et tu ne connaîtras ni l'âge ni la mort ». Ça aide, pour éviter les rides. Et il poursuit : « Et pourtant le seul vœu que chaque jour je fasse est de rentrer là-bas. »⁹ Et ne soyons pas trop naïfs, Ulysse parle de sa femme à une autre femme ; ensuite, il doit aussi ménager sa susceptibilité alors qu'il est toujours en son pouvoir et qu'elle consent enfin à l'affranchir. À ce moment-là, être malin, c'est précisément d'éviter de faire le malin.

Loin, donc, d'en faire un héros : « Ulysse trompe tout le monde tout le temps : il est le seul sujet et le seul objet de son sujet puisque tout ce qui lui importe, c'est d'assurer sa survie dans un monde chaotique comme la mer l'est ». « Ulysse ne s'intéresse qu'à lui », ne se servant que de « tra-

⁹ Homère, *L'Odyssee*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1956 (2004), traduction Victor Bérard, p. 626.

hison» et de « mensonge ». Selon Beaulieu, il ne saurait être un héros puisque « le héros n'en est pas un s'il ne symbolise pas les rêves de toute sa nation et s'il ne les assume pas par ses actions. » (534-535) Mais ce n'est pas tout: il en fait le premier touriste occidental et même « le premier à établir ce tourisme-là comme sexuel. » (536) On peut sourire si l'on veut. Et passer à autre chose. Ou ne pas faire attention à l'anachronisme d'environ deux mille sept cents ans pour le mot tourisme, oublier que sa dérive n'est pas volontaire et planifiée, oublier aussi qu'Ulysse ne paie pas les femmes, et passer outre. Mais je commence malgré tout à m'inquiéter, à me dire que VLB va nous faire un procès en moralité, poursuivre Ulysse en justice, l'accuser d'abuser de jeunes personnes innocentes... Puis: « la sexualité est l'acte fondamental qui, d'un simple citoyen, fait un roi. La seule chose que la société ne peut pas réglementer, c'est la jouissance sexuelle: elle est du domaine de l'infiniment privé, elle échappe à toute loi, à toute répression, à toute atteinte collective, elle est ce qui appartient en propre à l'individu, elle est sa seule liberté possible. » (536-537) Ouf!

Ouf? Pas pour longtemps. Vers la fin de son résumé des « Vaches du Soleil », Beaulieu s'offusque: « Ulysse et ses compagnons ne sont, à dire vrai, que des pilleurs et des charognards pour lesquels toute civilisation autre que la leur n'est que barbarie, croyance et superstition à éliminer. » Barbarie? Évidemment: c'était par le mot *barbaros* que les Grecs désignaient tous les non-Grecs, il avait le sens d'« étranger », non dénué de connotation méprisante, il est vrai, comme c'est d'ailleurs le fait pour la plupart des civilisations. Nous sommes toujours le *goy* ou le *long-nez* de quelqu'un d'autre. Le sens du mot français aujourd'hui s'est un peu durci; mais pour un Grec de l'époque, étranger ou barbare était équivalent. Ce n'est pas un fait propre à Ulysse ou à ses compagnons, mais à toute une civilisation.

Le juger moralement, aujourd'hui, ne nous mènera pas très loin. De toute façon, de ce point de vue, que dire des aventures de Renart ? Des personnages du Marquis de Sade ? De Gilgamesh ? Que dire de Valmont et de la Merteuil ? Il faut savoir si l'on se place dans le romanesque, ce lieu où « le jugement moral est suspendu », (Kundera), ou si l'on se place du côté d'une morale en surplomb, assenant ses vérités *ex cathedra*. L'un des pouvoirs de la fiction, et notamment du romanesque, c'est précisément de nous permettre une connaissance du monde à distance, par le biais de la symbolisation. De vivre des choses comme si nous y étions, sans y être. D'éprouver le monde et le mal. L'ingérer, s'en dégager.

Poursuivons. Un peu plus loin, ça dérape sérieusement : « Si Ulysse est toujours un héros dans tout l'Occident, c'est qu'il préfigure tous ces génocides qu'Athènes, Rome, Berlin, Londres, Madrid, Lisbonne et Paris commettront dans le sillage de l'*Odyssée* au nom des droits de l'Empire à voler, violer, torturer, mutiler et tuer rien que pour l'assouvissement de ses égoïstes plaisirs. De quoi comprendre qu'Ulysse ait été et soit toujours leur champion à tous. » (614) Quels contresens ! L'intense sottise le dispute à la franche connerie. Le massacre des Vaches du Soleil assimilé à un génocide ? Il faut avoir bien peu de respect pour les victimes de génocides pour les assimiler ainsi à un troupeau de vaches... Le terme de génocide ne renvoie pas à une opération de boucherie animale, mais à la « destruction méthodique d'un groupe ethnique », selon *Le Robert* et, en termes de droit, il s'agit d'un « acte commis dans l'intention de détruire, en tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel. » Bref, il s'agit d'un massacre sur des personnes humaines. Si ce n'est pas Ulysse qui tue les bêtes (pour les manger), mais ses troupes, Beaulieu lui reproche alors sa passivité. Mais où donc a-t-il pêché qu'Ulysse était le champion de Hitler, Franco, Mussolini et consorts ? Les fascismes

se fondent sur l'identité nationale et raciale ; ils reposent sur l'ordre, sur l'ancrage dans le sol, sur le totalitarisme dont la métaphore est l'union des multiples branches liées en un seul faisceau. Leurs symboles étaient des croix gammées, des faisceaux de licteurs et des aigles, et non pas Ulysse, ni le renard, ni le poulpe. Ils ne peuvent en rien s'accommoder de la figure « chatoyante » (Citati), louvoyante, singulière, rusée, protéiforme, errante qu'est celle du personnage d'Ulysse, en tout point contraire au fantasme fasciste. De plus, je ne vois pas pourquoi les massacres armés seraient le propre de l'Occident. Depuis que le monde est monde, les invasions, les viols et pillages ont eu lieu, partout et de tout temps. La Bible regorge de ces récits, l'histoire en est truffée. Les Huns, les Chinois, les Turcs, Staline, les Croisés, la liste est infinie. Alors pourquoi focaliser sur le personnage d'Ulysse ? Ulysse est un personnage qui lutte contre les hommes, les éléments et les dieux, ballotté sur les flots du destin. Avec la ruse pour arme principale. Pourquoi alors opérer un amalgame aussi douteux ? Pourquoi une telle confusion intellectuelle ?

Joyce le scatholique

James Joyce, lui, est perçu comme un égoïste, profiteur, mauvais père, alcoolique et dépensier, comme son père. Rien de neuf pour quiconque connaît déjà sa biographie. Sauf qu'à lui reprocher de reproduire ce que son père fit, il ne faudrait pas oublier, malgré tout, l'essentiel : son père se prenait pour un chanteur d'opéra, mais il n'en fit jamais rien, alors que Joyce devint l'un des plus grands écrivains de tous les temps. Ça change tout.

On peut aussi être en désaccord avec certaines interprétations de la sexualité de Joyce. Homosexualité refoulée ? Comme un peu tout le monde, non ? Inceste inavoué ? Il fau-

drait encore le prouver : Beaulieu l'affirme, ne le démontre pas¹⁰... Plus encore, il l'accuse d'être prude : « Malgré toutes les apparences, Joyce est un écrivain prude, dans le sens victorien du mot : tant qu'on prétend décrire la réalité telle qu'elle se manifeste à soi, il n'y a aucune limite à ce qui peut être dit, puisqu'on se considère comme un simple scribe, mais lorsqu'on plonge creux dans son inconscient, on ne décrit plus, on prend parti et ce peut être contre soi. » (635-636) Il s'agit de l'épisode « Ithaque », lorsque Bloom revient chez lui en compagnie de Stephen. Beaulieu se demande si les sentiments du premier pour le second sont si purs que ça... Et du coup, accuse Joyce de reculer en employant la forme du petit catéchisme. Pourquoi tient-il autant à voir Joyce écrire que Bloom voudrait avoir des relations sexuelles avec Stephen ? Est-ce Joyce qui manquerait de culot par rapport à une homosexualité et un inceste qui le travailleraient sourdement, ou est-ce une projection de Beaulieu, un désir du lecteur sur Joyce ? Il est permis, après tout, de se poser la question. Joyce met en scène des personnages qui sont animés par le théâtre de l'inconscient, les idées saugrenues, contradictoires, cohérentes ou non, les fantasmes bizarres, sans censure... Les fantasmes diurnes, souvent des fantasmes éclairs, ne sont pas forcément très élaborés dans leur scénario : ils arrivent par bouffées, peuvent repartir aussi vite, ou hanter de façon assez imprécise... C'est cette imprécision qui est réaliste. Plus que des récits, voire de micro-récits, ce ne sont souvent que des fragments de récits, des bribes jaillissant du désir. C'est le génie de Joyce que d'avoir su rendre ce qui se passe dans une tête – conscience et bouffées d'inconscient – à toute allure, en temps réel, sans forcément la lente et patiente organisation de la narration.

10 Je ne sais pas s'il s'agit d'une projection ou non, mais p. 666 (curieux hasard de pagination !) Beaulieu met en scène Abel bandant devant le corps palpitant de sa sœur...

En un tout autre genre, la scène au bordel (Circé) est d'un très haut comique hallucinatoire, où Bloom se métamorphose sans cesse dans un décor de théâtre changeant, des personnages multiples et ondoyants, des dialogues confinant parfois à l'absurde. Conclusion de notre auteur : « Dans son *Ulysse*, voilà bien le chapitre le plus ardu à lire et peut-être le moins satisfaisant : sur et entre toutes les lignes, Joyce y est omniprésent, c'est de lui qu'il parle, avec si peu de distance et un cynisme si évident que même malgré soi, on a la tentation de se métamorphoser en Charybde et Scylla pour recracher dans la mer d'écriture un fiel vert-pituite en pleine décomposition et putréfaction. » (625) Confondant.

Aucun joycien ne doute du désir qu'avait Joyce d'être trahi, trompé par Nora ; ni de sa violente jalousie si cette possibilité était sur le point de se concrétiser. Ni ne doute de son peu de libertinage et de sa propension à se choisir des maîtresses impossibles (inaccessibles) ; ni de sa perversion. En cela, Joyce est un anti-Ulysse fantasmatique – Ulysse le trompeur et le concupiscent. En revanche, j'ai du mal à adhérer à la thèse d'un Joyce bouffi de culpabilité, englué dans le catholicisme de la grande noirceur irlandaise, comme nous le répète à l'envi Beaulieu. Pourtant, notre auteur a la puce à l'oreille : « En 1903, il n'en était pas encore là, partagé qu'il était entre son éducation judéo-chrétienne et un anticléricalisme de plus en plus radical. Ce qu'il aimait de la religion, c'était la beauté des églises et les rituels qu'on y pratiquait. Le jeu hallucinant des grandes orgues, le vestimentaire des cardinaux et des évêques, les chants et les homélies. Du grand théâtre alimenté par des voix comme celles qu'on pouvait entendre à l'opéra. Par contre, Joyce détestait les prêtres. » (339). Mais Beaulieu n'est plus à une contradiction près.

Joyce, je le crois plus affranchi. Ne serait-ce qu'en vivant ouvertement en concubinage, ce qui n'était pas vraiment la mode à cette époque... Ou par ses lettres pornographiques et scatologiques: elles ne sont pas écrites à une maîtresse qui servirait d'exutoire, mais bien à la femme de sa vie, mère de ses enfants. Ce qui, avouez, est assez rare... Du catholicisme, cette «absurdité logique et cohérente» (contrairement au protestantisme), plus que la culpabilité, Joyce retient surtout la logique et la théologie. Religion du Verbe Incarné, ça ne peut laisser indifférent un écrivain qui rêve de mettre à mal le langage en se servant de ses propres armes. Tenant les extrêmes et les réunissant en lui et en Verbe, Joyce, en un mot, est un *scatholique*.

Je n'ai aucune envie de me transformer en Charybde ou en Scylla – la chienne – pour cracher glaire et venin à la face de l'essayiste. Disons qu'aux contresens je préfère la coïncidence des contraires. Mais disons aussi qu'en son livre, malgré les rochers errants, j'ai fait un beau voyage, ici, à Paris, entre les bras de Calypso la Maltaise. □

Johanne Pelland*

LE JEU INDÉFINI DES MIROIRS

Resplendis, beau soleil, que je puisse voir mon ombre en marchant!... Ces paroles, attribuées par Shakespeare¹ au personnage de Richard III dans la tragédie du même nom, illustrent, même si elles appartiennent à un autre registre et à une autre visée, la place et le rôle que Beaulieu assigne à son *alter ego* Abel sous le soleil du génie joycien.

Hubert Aquin, pour qui l'anamorphose est au cœur du projet romanesque de Joyce, affirmait en 1970, tirant déjà le romancier du côté du baroque, que la méthode de création de ce dernier était «une méthode camouflée de reconstitution de la réalité à seule fin de mal reproduire ou de déformer son image²».

Beaulieu paraît en avoir tiré les conclusions qui s'imposaient, lui qui compose son *essai hilare* comme un «jeu indé-

* Enseignante, École secondaire Pointe-aux-Trembles; auteure d'un mémoire de maîtrise sur *Don Quichotte de la démanche de VLB*.

1 William Shakespeare, *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, 1959, p.394. La citation complète est : «En attendant que j'achète un miroir, resplendis, beau soleil, que je puisse voir mon ombre en marchant». Elle est tirée de la scène III de l'acte I.

2 Hubert AQUIN, *Mélanges littéraires II, Comprendre dangereusement*, Édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, tome IV, volume 3, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 287

fini de miroirs³». Dans cet édifice labyrinthique des reflets et des dédoublements qu'il a construit, Abel pourrait-il être autre chose que l'ombre de Joyce et l'ombre de lui-même? Une ombre, par essence une image déformée et soumise aux caprices du mouvement; une image dédoublée, produit d'un regard anamorphique qui la désigne comme lieu vide du simulacre.

Le miroir de l'autre

Materné et fécondé par l'œuvre de Joyce, c'est-à-dire porté par la théorie de l'autre et lui-même producteur de sa propre théorie, Abel satisfait son désir de symbiose qui est dans le cas présent le moteur de son écriture. Ce désir l'entraîne sur les chemins contraignants de la comparaison: Abel se mirant littéralement dans Joyce, mais parfois comme en l'eau trouble de la Liffey.

Qui se prête à l'analyse des correspondances miroitantes présentes dans l'ouvrage de Beaulieu découvre un univers en expansion, dont le créateur est lui-même dédoublé en deux images complémentaires: le sujet sociopolitique et le sujet littéraire Abel. Contentons-nous ici de quelques exemples susceptibles d'illustrer notre propos.

Les correspondances miroitantes dont nous parlons se structurent pour une bonne part à partir des nombreux rapprochements que Beaulieu effectue entre l'histoire politique et sociale de l'Irlande et celle du Québec: l'exil comme conséquence de l'aliénation politique et sociale, la présence hégémonique du clergé catholique dans la vie sociale, la division du peuple face au conquérant, et l'inceste, l'amour de la bouteille et l'irresponsabilité comme pathologies communes, entre autres.

³ Op. cit, p. 272

Quant à cette irresponsabilité, il faut bien se demander comment le Québécois moyen aurait pu échapper à cette tare. Tout au long de son histoire, il a été récompensé parce que justement il ne prenait pas ses responsabilités : récompensé par le clergé qui le déclarait bon chrétien et lui promettait le ciel parce qu'il ne se rebellait pas et « récompensé » par l'Anglais qui louait son humanisme parce qu'il ne le combattait pas.

L'effet de miroir comme perspective structurante joue aussi dans les rapprochements effectués entre les personnages réels et inventés, Beaulieu signalant par cette mise à plat que son ordre est celui de l'interprétation et de l'imaginaire.

Ainsi donc, Abel est identifié à Joyce, la mère de Joyce est rapprochée de celle d'Abel par leur souci commun de l'économie, cette dernière étant par ailleurs amalgamée à sainte Cécile, vierge et martyre, dont elle contemple le portrait pendant que Colette et Abel se livrent non loin d'elle à des jeux incestueux. La présence incongrue du portrait de la sainte dans la maison d'Abel nous indique que nous sommes toujours dans la maison perverse de l'enfance et dans le roman familial.

Quant à Colette, elle reprend le rôle réservé à Augusta, la sœur aimée de Melville, et assure ainsi la continuité avec les *Voyageries*. Auparavant précédée dans ce rôle d'accompagnement par Samm, Blanche, Judith – qui l'a refusé – et le père d'Abel, elle confirme le désir fusionnel d'Abel pour qui, en vertu de la complaisante mise en scène de la situation d'écriture dans laquelle Beaulieu aime à le représenter, le travail de l'écrivain doit être vu, commenté, partagé et, dans l'idéal, charnellement assumé et symbiotiquement vécu.

Les correspondances établies concernent donc tant le sujet sociopolitique que le sujet littéraire représenté par Abel.

Elles semblent concourir à la création d'un type, en lequel seraient amalgamés le « fatigué culturel » de Hubert Aquin et le romancier fictif d'André Belleau, dont l'éternel roman serait celui de la famille.

Ajoutons enfin que Beaulieu pousse le mimétisme jusqu'à condenser les chapitres 10, 11 et 12 en un seul afin de n'avoir que 18 chapitres, pareillement à l'*Ulysse* de Joyce.

Le miroir déformant

La recherche de correspondances auquel Beaulieu se prête se traduit cependant pour Abel par une perte en substance, les images exportées d'un univers à l'autre se diluant dans le transfert de Joyce jusqu'à lui.

En effet, les chiens dont Abel est entouré ne sont plus que les dépouilles mythologiques de Cuchulain, le petit mouton rappelle simplement le plat préféré de Bloom, le puissant cou de taureau de sa mère, s'il renvoie au taureau mythique de la reine Medb, n'est plus que le signe d'un entêtement obtus, tandis que les yeux bleus maternels pareils à ceux d'un porc nous ramènent à l'Irlande, cette truie qui dévore ses petits. Le monde d'Abel paraît ainsi meublé de simples rappels synecdochiques.

En outre, le désir de Joyce d'envoyer coucher la langue anglaise devient chez Abel celui de décorsetter la langue française, projet d'une ampleur bien moindre et dont Rabelais s'est déjà fait le champion.

La perte en substance dont ces données témoignent semble la conséquence obligée du processus comparatif auquel Abel se livre. Chercher à se définir à travers le regard, l'histoire et l'expérience de l'autre ne peut en effet conduire qu'à

son propre amoindrissement. Le processus conduit aussi à l'hystérisation de la pensée parce que la définition de soi-même qu'on en tire n'est jamais la bonne.

Cette hystérisation, Abel la voit présente en lui-même et en ses semblables, qu'il dit « toujours dans l'en-deça du rêve et de la Terre promise, chaque fois déçus lorsque, Tables de la Loi sous le bras, apparaît le Messie. Ce n'est jamais lui qu'on attendait;...⁴ ».

Il ajoute appartenir à un « semblant de nation, nébuleuse spiraloïde défaisant même le bien bâti puisque si schizophrènes et hystériques nos corps privés d'esprit ⁵. »

À l'hystérie et à la schizophrénie s'ajoute le masochisme car pour Abel, « ... le Porteur d'eau ne trouve sens et ne fait couler le sang que contre lui-même, preuves en sont données par l'histoire irlandaise et par l'hystérie québécoise, deux contes du même tonneau⁶. »

Hystérique, schizophrène, masochiste, Abel porte un jugement sévère sur cet autre lui-même, le sujet sociopolitique. Le portrait qu'il en trace est en fait un simple négatif, une ombre au tableau de l'histoire de la libération des peuples qui lui renvoie l'image de sa propre néantisation. Car le sujet littéraire qu'il incarne n'est-il pas lui aussi délesté de sa positivité, n'est-il pas lui-même qu'une ombre dans ce contexte pseudo-biographique où il ne subsiste comme écrivain que de l'écriture de Joyce ?

Dans cette production anamorphique où Abel n'apparaît qu'en négatif, la perpétuation des reflets et des doubles

4 Op. cit, p. 652

5 Op. cit, p. 25

6 Op. cit, p. 839

désigne le lieu vide du simulacre identitaire: «*here comes nobody...*»

«Où en suis-je donc, dieu de tous les dieux? ⁷» se demandait déjà Abel écrivant sur Melville et se désolant de n'être rien, «à peine québécois, c'est-à-dire au fin fond du panier⁸». Il est à cette place vide où il accueille la langue de Joyce, les calembours de Ducharme, la poésie de Ferron, le lyrisme de Miron, les inventions de Rimbaud; à cette place vide où inscrire une trace, une ligne d'univers; à cette place vide que reflète un miroir sans tain, point de néant où il «broute des mots pour ne pas avoir à faire venir le dernier ⁹».

Il est aussi et surtout cette conscience claire qui supporte le vide d'une paradoxale absence à soi-même, conscience que nous faisons nôtre pour un moment épiphanique. □

7 Victor-Lévy Beaulieu, *Melville ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB Éditeur, p. 131

8 Op. cit, p. 63

9 Op. cit, p. 131

Charles-Philippe Casgrain*

IDENTITÉ ET RECONNAISSANCE DE L'ALTÉRITÉ

« M'étant aperçu que ma mémoire flanchait, j'ai commencé, à la clinique, à apprendre par cœur The Lady of the Lake par Sir Walter Scott. En trois jours, j'en ai retenu 500 lignes que je peux réciter sans erreur. Aucun de mes enfants n'en est capable. Ce n'est pas un signe d'intelligence (...), mais c'est très utile. J'ai inventé tout un système – dont une grande partie est très enfantin – par lequel j'empêche mon cerveau de tomber en morceaux, mais j'ai dû en abandonner la plus grande partie vu la façon grotesque dont je vis. »

– James Joyce¹

Lire et écrire, c'est mettre à l'épreuve son identité en la confrontant à l'affirmation d'une altérité souveraine, laquelle constituerait, à en croire Victor-Lévy Beaulieu, la finalité propre à ces deux activités. À la fin de son essai portant sur Jack Kérouac, Beaulieu écrit, dans une postface intitulée « Pour en finir avec Jack Kérouac »: « lire, c'est d'abord ce voyage de découverte dans le corps de l'autre² », et quelques pages

* Étudiant au département d'études littéraires de l'UQAM.
¹ Lettre adressée à Hamlet Weaver, datée du 27 juin 1924, citée par Victor-Lévy Beaulieu dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Édition Trois-Pistoles, 2006, p.870-871. Désormais, les références à cet ouvrage seront insérées dans le corps du texte.

² Beaulieu, Victor-Lévy, *Jack Kerouac*, Montréal, Alain Stanké, 1987, p.244.

plus loin, il poursuit l'élaboration de cette idée en affirmant, cette fois à propos de la démarche artistique comprise dans l'ensemble de ses manifestations, « que l'artiste est toujours ailleurs » car « aucun corps, surtout pas le sien, ne saurait le contenter ³ ».

La première partie de notre réflexion consistera à penser la place qu'occupe cet ailleurs dans le plus récent essai de Beaulieu intitulé *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Chemin faisant, nous serons confrontés à trois enjeux. Le premier, malgré la fonction accessoire qu'il occupe au sein de notre démarche, s'avère toutefois prépondérant dans l'essai de Beaulieu et c'est pourquoi nous l'évoquons, sans pour autant nous engager à traiter en profondeur cette question : il s'agit de la mort. L'imminente menace qu'elle représente (« Toujours vivant. S'il y a un exploit dont on peut se vanter, c'est bien celui-là. » (p.305)) préoccupe au plus haut point Abel Beauchemin, le narrateur du *Joyce*, un personnage dont la mentalité est, à beaucoup d'égards, tributaire d'une pensée crépusculaire. Dans l'esprit d'Abel, l'histoire de l'humanité tire à sa fin.

Le deuxième enjeu qui nous permettra d'appréhender cet ailleurs coïncide avec la prédilection de ce personnage pour un délire-monde. Ce délire tend à s'accroître lorsqu'Abel, subjugué par cette puissance d'intellection qu'il reconnaît chez les écrivains géniaux, est enclin à concevoir leur démarche comme l'affirmation d'une volonté de puissance totalisante : le génie part à la conquête de l'univers et son « œuvre remplit le monde dans sa matière et son antimatière » (p.272).

Enfin, l'étude du troisième enjeu, celui auquel, incidemment, nous consacrerons la plus grande partie de nos

³ *Ibid.*, p.249.

efforts, consistera à concevoir comment la lecture et l'écriture, appréhendées par Beaulieu selon un rapport de complémentarité, engendrent une réceptivité accrue à l'altérité.

Au cours de la deuxième et dernière partie de notre réflexion, nous envisagerons les rapports problématiques entre la mythologie et la mythomanie. La littérature, telle que l'envisage Beaulieu, favorise-t-elle une abolition de la distinction qui d'ordinaire départage ces deux manifestations? C'est ce qu'on pourrait penser de prime abord, puisque l'auteur envisage la création d'un mythe comme une appropriation subjective du fait historique, tandis que sa fascination pour les héros mythiques, notamment Ulysse, participe d'une reconnaissance et même, parfois, d'une légitimation de cette propension à la mythomanie qui caractérise les agissements du héros. Dans un livre intitulé *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Beaulieu écrit: «le mensonge fait l'Ulysse⁴».

D'autre part, cette ambivalence entre les deux registres ne correspond en aucun cas à une quelconque prédilection pour la fumisterie, puisque l'intérêt que cet auteur éprouve pour le thème de la mémoire collective et les héros mythiques participe d'un engouement à l'endroit d'un mode de connaissance qui serait particulier à la littérature. Mais tout d'abord, nous procéderons à une très brève analyse de ce qu'il convient d'appeler l'écriture du corps, pratique dont Beaulieu, manifestement, se réclame.

Une écriture du corps

L'acuité intellectuelle ainsi que la capacité de réflexion figurent parmi les qualités qu'on attribue le plus fréquemment

4 Beaulieu, Victor-Lévy, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, lamentation, Montréal, VLB éditeur, 1976, p.144.

aux essayistes. Pourtant, et bien que cette approche présente un intérêt certain en ce qui a trait à l'œuvre de Beaulieu, l'admiration inconditionnelle que cet auteur voue aux penseurs capables d'élaborer une réflexion d'envergure ne doit en aucun cas nous faire perdre de vue les réticences qu'il formule à l'endroit de la théorie, de même que le refus catégorique qu'il énonce à propos des démarches critiques qui accordent une primauté à l'intellect.

Chez Beaulieu, l'écriture s'amalgame au corps et s'apparente à une pulsion. L'écrivain envisage d'ailleurs la spécificité de son approche critique en fonction de cette double prédilection; il s'agit plus précisément de «rester dans le vrai, en deça ou au-delà de toute théorie, dans la profondeur de l'en-soi, là où prend forme l'émotion en sa pureté originelle», et l'effort fourni en vue de se maintenir à la hauteur de cette exigence dépend également d'un investissement physique, car l'auteur évoque la «Fatigue de l'athlète» et l'«épuisement du coureur de fond» (p.306) qui résultent de cette démarche.

Fournir un effort soutenu, et ce tant au plan intellectuel que physique, équivaut à faire l'expérience d'une limite, au-delà de laquelle l'essayiste connaît l'exaltation en même temps qu'il se voit confronté au danger.

Bien qu'il ne soit pas exagéré de prétendre que cette écriture possède un caractère organique, il n'en demeure pas moins que Beaulieu, par l'entremise du narrateur qu'il met en scène dans son essai, ne cesse de faire l'apologie de l'intelligence. Abel s'intéresse en effet aux grands esprits qui ont marqué l'histoire de l'humanité. Il tente, par exemple, de s'expliquer en quoi consiste le génie scientifique et, à cette fin, se réfère à Albert Einstein: «Comment Einstein faisait-il pour voir aussi loin et aussi juste? Quoi de différent dans

son cerveau, quel amas de neurones et de synapses autres que ceux de tous ? » (p.37)

En guise de protestation contre l'étroitesse d'esprit qu'il combat obstinément et l'absence totale de pensée contre laquelle il s'insurge, deux tares qu'il associe fréquemment au peuple québécois, un peuple privé de toute grandeur parce qu'enclin à se complaire dans le misérabilisme, Abel oppose à cette mentalité réductrice une réflexion qui vise à s'émanciper de ce carcan, pour privilégier un approfondissement des grandes questions :

Imagine souvent que ma mort pourrait ainsi survenir, pense Abel, en me levant de table après y être assis pendant des heures, à lire des fragments de vie, à écrire sur eux pour essayer de comprendre de quoi naît la création, pourquoi elle est si prenante chez l'un et aussi banale chez l'autre, et comment vient le génie ou ce que nous appelons tel, quand l'œuvre remplit le monde dans sa matière et son antimatière, en amas vertigineux de particules dont l'ensemble forme une surréalité de sens, au-delà de toute naissance, au-delà de toute mort. (p.272)

Abel pense ici à Joyce, ce qui ne l'empêche pas cependant d'élargir, quelques lignes plus loin, le champ de sa réflexion afin de se référer à Lowry, Faulkner et Balzac. Rien de moins ! Aucune limite ne réfrène cette expansion considérable qui caractérise l'ampleur de la réflexion du narrateur. À la fois captivé par un mystère pour l'élucidation duquel Abel estime qu'il nécessite l'acquisition d'une connaissance biographique, et interpellé par la dimension cosmique prépondérante aux chef-d'œuvres artistiques, ce personnage est également hanté par l'éventualité de sa mort.

Les avatars du « je » fictionnel

Dans un recueil d'entretiens intitulé *Pour faire une longue histoire courte*, Roger Lemelin se confie à Victor-Lévy

Beaulieu. Ces deux écrivains s'entretiennent notamment de leurs productions respectives et Lemelin fait part de son enthousiasme en ces termes : « Dans ton *Monsieur Melville*, t'es comme une sorte de Sherlock Holmes, un écrivain troublé qui s'en va à la recherche d'une œuvre qui le fascine pour en savoir les secrets et les ficelles. Quand tu les découvres tu substitues les tiens à ceux de Melville. ⁵ »

Tout détective compétent connaît l'importance que revêt le stratagème consistant à s'identifier à son adversaire pour discerner les motivations à l'origine de sa conduite. Et c'est exactement ce que fait Beaulieu. Le personnage d'écrivain qu'il met en scène s'efforce de surprendre le secret à l'origine de la grandeur de Melville et du génie de Joyce ainsi que d'entrevoir les hypothèses permettant d'expliquer les accomplissements inégalés auxquels ils sont parvenus.

En écrivant sur Melville et Joyce, Abel s'efforce de devenir un autre et pour ce faire, il se réinvente à chaque fois. Partant de l'idée que la compréhension d'un écrivain nécessite de la part du biographe qu'il se mette à la place de l'écrivain à qui il consacre son ouvrage, Abel découvre cependant que la concrétisation de cet objectif ne peut s'effectuer qu'à la condition qu'il parvienne à intérioriser les épisodes de la vie dont il traite. Mais étant donné qu'il poursuit une vocation d'écrivain, la vie ne peut être qu'appréhendée au moyen de l'écriture. C'est pourquoi la volonté d'usurper l'identité qu'il convoite, dès l'instant où elle le rend enclin à incorporer à sa vie des thématiques empruntées à la biographie qu'il élabore, l'incite à écrire, parallèlement à cette biographie, son autobiographie.

⁵ Lemelin, Roger et Victor-lévy Beaulieu, *Pour faire une longue histoire courte*, entretiens, Montréal, Alain Stanké, 1991, p.13.

Dès son premier essai intitulé *Pour saluer Victor Hugo*, Beaulieu juxtapose au récit consacré à Hugo une autobiographie. Et même si l'auteur n'y met pas en scène Abel Beauchemin, on peut supposer que le récit par lequel il se raconte comporte une part de fiction. Il y relate une crise de poliomyélite qu'il aurait subie à l'époque où il se passionnait pour Hugo. Du coup, son plus grand rêve – devenir un écrivain de la stature d'Hugo – s'effondre : l'admiration pour Hugo se change subitement en dégoût.

Mais, étonnamment, on trouve dans le *Joyce* un récit qui s'apparente de très près à celui du Hugo, la crise de poliomyélite vécue par Abel (sorte de double de Beaulieu) coïncidant cette fois avec l'époque où il découvre Joyce, par l'entremise du roman *Ulysse*, roman qu'il s'acharne en vain à maîtriser, tant sa complexité le désarçonne. Qu'à cela ne tienne, le personnage manifeste de plus en plus d'acharnement, et ce malgré le fait que l'œuvre continue de lui résister. Mais rien n'y fait. Victime d'épuisement, Abel succombe à la poliomyélite.

Qu'est-ce à dire ? Beaulieu nous ment ? En fait, la démarche essayistique de Beaulieu se caractérise par un grand souci d'exactitude. Afin d'être constamment à l'affût de l'autre, Abel réécrit son autobiographie et lui apporte d'incessantes modifications. Et enfin, peu importe que ce récit soit faux ou partiellement vrai, car la convocation de ce registre s'avère pertinente uniquement dans la mesure où l'autobiographie devient prétexte à mimer et à accentuer ce qui s'énonce à propos des écrivains faisant l'objet de la prédiction d'Abel.

Dans le *Joyce*, la tentative de se réinventer afin d'être capable de partir à la découverte de l'autre devient très tangible, surtout quand Abel relate le déroulement de ses premiers apprentissages scolaires. On a pu constater, en lisant la lettre

adressée à Harriett Weaver, l'importance fondamentale que représente l'apport de la mémoire dans la démarche créatrice de Joyce. Cette constatation est également valable en ce qui a trait à Abel. À l'origine du cheminement qui l'aurait conduit à devenir écrivain, il identifie les premières exaltations éprouvées lors de la découverte du potentiel inhérent à sa mémoire et attribue à cette découverte une fonction charnière :

Assis à la table, moi faisant mes devoirs en compagnie de mes frères et sœurs, ma mère me surveillait pour que je n'écrive pas de la main gauche. Je profitais d'un moment d'inattention pour le faire, écrivant des lettres rapidement et sans ratures. Je les faisais d'abord venir dans ma tête, je me voyais assis à l'intérieur de mon cerveau, sous la tempe gauche, mon crayon à la main, en train de faire des mots avec les masses de couleurs qui me passaient dans les yeux. Ai appris à structurer ma pensée avant de me servir de mon crayon. N'avais plus qu'à transcrire quand ma mère ne m'observait pas. Finissais toujours mes devoirs avant mes frères et sœurs. Je leur servais de répétiteur parce qu'il fallait apprendre l'histoire du Canada par cœur et que j'avais une meilleure mémoire qu'eux. Je ne lisais pas vraiment. Je regardais la page, je la photographiais, puis je n'avais qu'à fermer les yeux pour que les mots apparaissent. (p.207-208)

À la limite, on pourrait considérer que l'énonciateur de ce discours s'apparente à un avatar québécois de James Joyce. C'est d'ailleurs ce que Beaulieu suggère, lorsqu'il insère dans les pages qui contiennent le récit des apprentissages d'Abel deux photos de James Joyce, la première alors qu'il a deux ans, et la deuxième, beaucoup plus intéressante, alors qu'il a environ six ans. Par l'entremise d'un renversement étonnant, la personne à propos de laquelle le biographe écrit se transforme finalement en un personnage fictif qui, par moments, écrit l'autobiographie de ce biographe. D'ailleurs, le « je » de l'essayiste est un autre :

Ulysse est construit comme un méga opéra cosmique et *Finnegans Wake* pareil à un cubiste opéra bouffe mené par un chef d'orchestre saoul et aveugle. J'essaie de rendre sonores les couleurs floues qui

me traversent dans l'œil. Et bien plus que les théories sur l'histoire de Giambattista Vico, c'est l'étonnant livre sur le langage qu'il a écrit dont Joyce se sert abondamment dans sa vie comme dans son œuvre.
(p. 56)

affirme Abel, qui tente d'identifier les caractéristiques prépondérantes à ces œuvres tout en préconisant l'adoption d'un point de vue permettant d'introduire l'affirmation d'une altérité souveraine. Le discours de ce personnage atteint donc un degré de perméabilité considérable puisqu'il est traversé par des bribes de paroles prononcées par un alter ego (qui n'est nul autre que Joyce).

Cette fragmentation de la voix narrative engendrée par une métamorphose et cette ambivalence intrinsèque à un double « je » qui prend la parole au nom d'un autre, ne sont cependant pas uniquement tributaires de l'apparition fulgurante d'un alter ego. Ces phénomènes proviennent également d'une propension de l'essayiste à anticiper sur le récit qu'il consacre à Joyce, en intégrant à sa propre histoire les thèmes qui prédominent au sein de la biographie qu'il consacre à son alter ego. La preuve en est que l'extrait que nous avons lu à propos des apprentissages effectués par le narrateur précède d'environ quatre-vingt pages un passage consacré cette fois au génie précoce de Joyce :

Une éponge. L'enfant Joyce était une éponge, ne perdait rien de ce qu'il entendait. Il était capable de *visualiser* même les mots les plus abstraits et de les garder en mémoire sans avoir besoin d'y repenser pour s'en souvenir. Avait déjà quelque chose des bardes d'autrefois dont la mémoire devait être sans failles. (p.256)

Pour ceux qui ne seraient pas entièrement convaincus de la pertinence de nos remarques, nous ajouterons qu'à la page 255 de l'essai sur Joyce, l'auteur insère dans son texte une photo de classe sur laquelle on aperçoit Joyce à l'avant-plan et que celle-ci date de 1888, soit l'année où fut prise la photo que Beaulieu insère dans le récit de l'apprentissage d'Abel.

La conversion du monologue intérieur en mémoire

Beaulieu est fasciné par la prodigieuse mémoire de Joyce. Cette faculté a d'ailleurs fait chez lui l'objet d'une admiration constante, tant il est vrai qu'elle perdure depuis au moins trente ans, si ce n'est pas plus, comme on peut le constater à la lecture de *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*: « Cette mémoire prodigieuse que Joyce a nourri de son exil, pour lire tout ce qui était de son pays, ces enluminures de moines, ces épopées de bardes, ces légendes celtiques, etc. ⁶ » Ne pouvant citer au complet cette phrase qui s'étend presque sur un paragraphe entier, nous attirerons néanmoins l'attention sur les derniers mots qui la composent: « l'espace du mythe est dans la mémoire. ⁷ »

Voici un énoncé capital qui s'avère pertinent aussi bien en ce qui a trait à la genèse d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake* qu'au projet beaulieusien, à l'avant-plan duquel on trouve deux composantes majeures, à savoir: une écriture faisant appel à la mythologie, comme le souligne Jacques Pelletier, et, conjointement à cette approche, c'est-à-dire subordonnée à celle-ci, une démarche axée sur l'exploration du passé québécois lointain, sinon même archaïque, composante à laquelle Pelletier attribue également une fonction déterminante, lorsqu'il associe à l'ambition littéraire d'Abel Beauchemin la visée qui consiste à parachever un « travail mémoriel », en même temps qu'à entreprendre une « exhumation archéologique par l'imaginaire ⁸ ».

⁶ Beaulieu, Victor-Lévy, *op. cit.*, p.145.

⁷ *Ibid.*, p.147.

⁸ Pelletier, Jacques, *L'écriture mythologique*, essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1996, p.80. C'est l'auteur qui souligne.

Que doit-on entendre exactement par « *travail mémoriel* » ? En ce qui concerne le *Joyce*, cette expression est carrément à prendre au pied de la lettre. La mémoire, en plus d'engendrer un processus de création, fournit la matière même du texte. Quelques lignes avant la fin du troisième chapitre du *Joyce* on lit ceci :

Ainsi ai-je étiré ma promenade vers le fleuve, pense Abel, agissant comme Dostoïevsky et Soljenitzine au temps des goulags russes, qui n'avaient pas de papier et de crayon pour écrire, et le faisaient en transformant leur mémoire en magnétophone, sinon en micropuce de silicium. (p.191-192)

Beaulieu emploie ici une stratégie narrative qui ressemble beaucoup à celle exploitée dans son roman *Don Quichotte de la démanche*. Comment construire un récit qui permette au lecteur d'accéder à la genèse du livre qu'il a sous les yeux, quelle forme convient-il d'adopter en vue d'élaborer un gigantesque *work in progress* permettant au lecteur de pénétrer dans un chantier d'écriture en pleine élaboration ?

Avec son *Don Quichotte*, Beaulieu privilégiait le mode de la distanciation ⁹, alors qu'avec le *Joyce*, il convertit en mémoire le monologue intérieur auquel se livre son personnage, et ce au moyen du recours à cette stratégie qui consiste à amalgamer la forme du monologue intérieur à un méta-discours sur la création.

Mais aussi ingénieuse que puisse paraître cette stratégie qui correspond à la réalisation d'un programme narratif impliquant une étroite corrélation entre la démarche essayistique et l'écriture romanesque, il n'en demeure pas moins que cette caractéristique formelle prend vraiment tout son sens à la condition qu'on l'envisage en rapport avec le contenu.

⁹ Il palliait ainsi à l'échec littéraire de son personnage principal, en panne d'inspiration, et parvenait à transformer cet échec en une réussite, l'auteur se montrant en pleine possession de ses moyens.

La genèse d'un roman de la connaissance ou le récit de l'acquisition d'un savoir

L'écriture conçue comme un «travail de la mémoire» correspond chez Beaulieu à une visée politique ¹⁰, alors qu'en ce qui concerne Joyce, sa prédilection pour une écriture sollicitant le registre de la mémoire s'explique peut-être un peu par une sorte d'atavisme qui l'amène à renouer avec la culture ancestrale des bardes irlandais qui transmettaient oralement leur savoir et privilégiaient, à cette fin, leurs capacités mémorielles.

Mais cette prédilection dont fait montre l'auteur irlandais se justifie également et surtout par le fait que Joyce aspirait à créer un roman de la connaissance ¹¹. Pour en construire les assises, il a assimilé dans sa totalité la culture irlandaise et, à en croire Beaulieu, il aurait réussi cet exploit en se livrant avec acharnement à un travail de la mémoire.

La fascination de Beaulieu pour les grands écrivains relève de ce que Jean-François Chassay a appelé une «obsession du savoir», expression fort judicieuse, car elle illustre ce sentiment de convoitise éprouvé par l'essayiste à l'égard de cet idéal que représente pour lui l'acquisition d'un savoir encyclopédique, idéal auquel il aspire en approfondissant notamment sa connaissance de Joyce, un écrivain qui détenait un savoir exhaustif concernant son pays, ainsi qu'une culture extrêmement vaste.

¹⁰ À propos de cette dimension qui concerne autant la mémoire que l'engagement politique des Québécois, Beaulieu constate des carences importantes. Il formule un diagnostic sévère, mais néanmoins approprié, étant donné la gravité de la situation: «Mon pays-pas-pays en forme de peau de chagrin. Bas de plafond parce que sans mémoire. Rétrécissement du cerveau comme des hémorroïdes l'obstruant.» (p.208)

¹¹ Joyce a conçu *Finnegans Wake* comme une histoire du monde.

Lorsqu'Abel, à l'issue d'une métamorphose accomplie par son imagination, en vue de parachever l'identification qu'il revendique ¹², affirme: «J'ai lu tous les livres et j'en ai retenu toutes les leçons.» (p.725), on sent que la tendance à se projeter à travers l'écrivain adulé culmine ici avec cette obsession du savoir que le narrateur du *Joyce* ne cesse de cultiver dans l'espoir d'aboutir lui aussi à un roman de la connaissance.

D'autre part, si Abel/Joyce considère comme essentiel l'apport fourni par la mémoire à l'écriture, c'est que l'interdépendance entre ces deux composantes constitue le vecteur principal de l'écriture mythologique, la tâche du romancier ayant pour but de réaliser l'appropriation du fait historique afin d'en fournir une représentation qui dépasse l'imitation du réel et supprime celui-ci par l'entremise d'un imaginaire triomphant.

Pour Beaulieu, le génie de Joyce consiste à avoir réalisé que le moyen ultime d'approfondir sa connaissance du pays avait pour fondement un acharnement à creuser sa mémoire pour accéder aux souterrains de l'histoire. Mais cela va beaucoup plus loin. L'écriture comme «travail de la mémoire» acquiert une réelle plénitude à la condition que l'auteur entreprenne de substituer au fait réel une invention mensongère.

[...] le mensonge fait l'Ulysse, écrit Beaulieu, dans *N'évoque plus que le désenchantement...*, ce lâche, cet extraordinaire peureux tuant le colosse Antinoüs pour ainsi dire par erreur parce que poussé involontairement dans le dos par un autre, pour ouvrir le mensonge et les ruses du langage, ce sur quoi l'Ulysse vivra tout le reste de sa vie, *fesant basculer le réel, rendant tout imaginé, ce faux passé qu'il pousse devant pour assurer l'avenir et la pérennité de l'avenir.*

Ce n'est donc pas d'abord le mythe qui a pu intéresser Joyce dans l'*Ulysse* mais son inqualifiable mensonge et ses inqualifiables ruses, tout ce qui se dit pour n'avoir pas été vécu, et tout ce qui se trouve à vivre vraiment parce que parlé. En ce sens, Joyce ne détruit pas

12 Cette identification concerne évidemment James Joyce.

l'*Odysée*: il la confirme puisque le mythe est langage, puisque c'est seulement par le langage, et son mensonge et ses ruses, qu'il peut y avoir le mythe.¹³

Qu'on ouvre au hasard un livre datant de 1976 ou qu'on se plonge dans la lecture du plus récent essai, on arrive au fond au même constat: dotée d'une cohérence remarquable, l'ensemble de l'œuvre de Beaulieu, à propos de laquelle Jacques Pelletier affirme que « nous sommes en présence d'une création majeure, sans doute la plus complexe et la plus riche de toute la production littéraire au Québec¹⁴ », s'articule en un immense corpus, presque entièrement voué à l'élaboration d'un projet qui ne cesse d'acquiescer de plus en plus d'ampleur.

En ce sens, le *Joyce* approfondit la réflexion amorcée dans *N'évoque plus que le désenchantement...* Après s'être posé la question suivante concernant *Finnegans Wake*: « Comment se prépare-t-on pour écrire un livre aussi ambitieux que celui-là? Un livre qui ne ressemblera à rien de ce qui a déjà été publié depuis que l'homme dépense dans les mots son imagination » (p.725), Beaulieu fait dire à Joyce, par le truchement d'Abel, que la création d'un chef-d'œuvre ne dépend pas uniquement du talent de l'artiste.

Tout se tient dans une société, répète fréquemment Beaulieu. Voilà pourquoi l'œuvre géniale s'impose, entre autre, par le biais de la revendication de son appartenance à une mémoire collective. Dans cette optique, l'imaginaire consiste à s'approprier ces tissus de mensonges qui concourent à l'organisation du mythe.

Mais « Comment se prépare-t-on pour écrire un livre aussi ambitieux » que *Finnegans Wake*? Autrement dit, la question

¹³ Beaulieu, Victor-Lévy, *op. cit.*, p.144-145. Souligné par nous.

¹⁴ Pelletier, Jacques, *op. cit.*, p.14.

qui préoccupe l'essayiste est la suivante: est-il possible de reconstituer la genèse d'un livre aussi complexe tout en en favorisant l'accès au lecteur, afin d'éveiller sa curiosité.

Le meilleur moyen de répondre à ces questions est, à l'instar d'Abel, de céder la parole à Joyce pour que celui-ci puisse nous raconter, ainsi qu'il le fait dans l'essai de Beaulieu, comment son intérêt pour les exploits de Finn Mac Cool, l'a amené à privilégier une conception de l'art tributaire d'un recours à la mémoire collective :

Dans les légendes irlandaises, le paradis ne se trouve pas dans le ciel, mais dans les profondeurs de l'océan. [...] Mon histoire du monde aura donc l'eau comme incipit et l'eau comme forclusion. [...] Bien sûr, j'accorderai dans mon histoire du monde beaucoup de place au mythe d'Ossian parce que c'est l'eau qui lui donne tout son sens. Ossian est le fils de Finn Mac Cool qui fut le dernier grand seigneur de la guerre [...] Finn Mac Cool trouva la mort dans la bataille de Gabbra, aux mains du roi Coibré, qui en profita pour démanteler à jamais les armées de métier oeuvrant sur le territoire irlandais. Finn Mac Cool laissait un fils derrière lui, cet Ossian dont l'existence devint légendaire dans tout l'Occident. Les hommes que commandaient les grands seigneurs de la guerre n'étaient pas que des soldats toujours en train de batailler: six mois par année, ils ne faisaient rien d'autre que de s'amuser à chasser et à se raconter des histoires. On était donc reconnu davantage comme barde qu'on pouvait l'être en tant que guerrier, *la mémoire des exploits belliqueux ayant plus d'importance que les faits eux-mêmes*. La mémoire traverse le temps et le nourrit, tandis que les hommes deviennent poussière à jamais et sans laisser véritablement de traces. Parce qu'il fut le plus grand conteur de son temps, Ossian devint immortel. (p.726-727-728, souligné par nous.)

Le parcours atypique d'un écrivain funambule: entre historicité et histoire; entre mythologie et mythomanie

La démarche critique de Beaulieu n'a probablement rien à voir avec la sociocritique (que de toute façon l'auteur semble ignorer); tout comme le volet biographique de l'ouvrage qui relate les péripéties de la famille Joyce rompt avec les conventions propres au genre, certains passages concernés

correspondant, par moments, davantage à un récit mythologique qu'à une biographie conventionnelle¹⁵.

Loin de nous cependant l'intention d'affirmer que les faits objectifs comptent pour peu dans la démarche biographique de Beaulieu. Cependant, l'intérêt que présente un livre comme le *Joyce* réside dans le parfait amalgame qu'il réalise entre les genres auxquels il emprunte, de telle sorte qu'ils coïncident en un tout homogène.

Ai redressé la tête, constate Abel, gardant ma main ouverte sur la dernière page d'*Ulysse*. Ne voudrais pas avoir fini: depuis combien d'heures déjà suis-je Homère en son *Odyssée*, suis-je Joyce en son *Ulysse*? Depuis combien de jours ne fais-je que lire et relire, funambule sur la corde argentée de l'écriture, entre l'Irlande et le Québec, entre mythologie et mythomanie, entre historicité et histoire, entre lyrisme d'aventures et épopée de vie quotidienne, dans l'étrangeté du texte et son foisonnement (p.646)

Entre historicité et histoire – nous sommes persuadés qu'il faut prendre cette expression au pied de la lettre. L'écrivain funambule doit d'abord, pour surmonter les difficultés de son parcours, se maintenir constamment en deçà et au-delà de toute théorie. Ensuite, il évitera de se cantonner dans un registre particulier, ce qui diminuerait grandement sa souplesse et restreindrait l'ampleur de ses mouvements. Enfin, il cédera, à plusieurs reprises, la place au biographe soucieux de retracer avec précision les faits qu'il relate, et à l'historien s'efforçant de présenter les événements de façon véridique.

15 Aussi, quand Beaulieu décrit l'engouement de John Joyce, père de James, pour la musique, il ajoute à propos du talent prometteur de John que cela lui « Enfla la tête (...) et ses connaissances ne faisant rien pour qu'elle rapetisse, (il) s'imagina porter sur ses épaules les destinées lyriques de l'Irlande. (...) Promis à une fabuleuse carrière. La musique de la harpe et la voix humaine se conjuguant comme au temps des bardes sacrés avant la division de l'Irlande en deux contrées infirmes. » (p.222)

Mais l'écrivain funambule se montrera également enclin à accéder à la posture du romancier visionnaire, davantage préoccupé d'historicité et accordant la préséance absolue au langage, afin de falsifier l'histoire de façon à y substituer un « faux passé ». Cette entreprise est à proprement parler colossale. Elle vise à assurer une pérennité au peuple québécois en faisant preuve d'un acharnement à reconstruire le passé, à partir des débris qu'il en reste.

Mais la création d'un faux passé, est-ce n'importe quoi ? Non, bien au contraire. Il faudrait pouvoir tout dire, insiste Beaulieu, qui a tellement répété cet énoncé formulé par Joyce, que son lectorat a fini par le considérer comme un des principaux leitmotiv du projet de *La grande tribu*.

On se méprendrait toutefois sur le sens de cet énoncé si on limitait les enjeux qu'il comporte à la simple revendication d'une liberté de parole. Pour notre part, nous le lisons comme un programme qui, bien entendu, implique de la part du romancier la nécessité de se prémunir contre toute forme de censure – et cela est trop évident pour qu'on insiste là-dessus – mais en revanche, ce qui l'est moins, c'est l'obligation, intrinsèque à ce programme, d'assumer les exigences qui découlent de cette liberté.

Avant d'atteindre la démesure, le « véritable écrivain », écrit Beaulieu dans *N'évoque plus que le désenchantement...*, tout en s'inspirant de Faulkner¹⁶, doit d'abord cultiver son obsession du savoir, devenir si obnubilé par le projet qui l'accapare, qu'« étant fait de lui et se faisant en lui », il ne puisse faire autrement que de vivre en fonction de son œuvre. L'identité de ce « véritable écrivain » se confond donc en permanence avec la littérature.

16 Beaulieu, Victor-Lévy, *op. cit.*, p.142.

Jacques Michon, dans un article intitulé «Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin», constate que les «essais de Beaulieu sur Hugo et Melville peuvent être lus comme des romans d'apprentissage.¹⁷ » Nous pourrions ajouter à cette remarque, également valable pour le *Joyce*, que l'apprentissage en question n'acquiert vraiment sa pleine légitimité qu'à partir de la découverte de l'œuvre de Jacques Ferron, découverte dont Victor-Lévy Beaulieu et Abel Beauchemin nous font part dans ces trois livres. En effet, c'est à l'occasion de cette révélation qu'ils réalisent la nécessité de se consacrer à l'acquisition d'un savoir concernant leur pays.

En suivant les traces de son illustre prédécesseur, Abel est enclin à développer un attachement viscéral au passé. Car Abel se bat avec l'histoire. Il lutte sans répit avec ses ancêtres, trouvant d'ailleurs prétexte, lors de ce corps à corps obstiné, à déterrer les cadavres qui parsèment notre histoire, pour sortir de l'ensevelissement ce passé refoulé et lui redonner vie.

«J'ai encore le petit cahier de notes dans lequel j'ai longtemps transcrit les phrases et les mots français dont Joyce s'est servi pour écrire *Finnegans Wake*. J'ai parfois rêvé d'écrire un mini-*Finnegans Wake* en utilisant ces bribes-là» (p.973), affirme Abel, qui s'apprête ici à nous fournir les premières réflexions à l'origine de son apprentissage. Ce passage correspond probablement à une stratégie employée par Beaulieu pour faire comprendre à quel point l'acquisition de la liberté exige d'abord et avant tout le développement de capacités intellectuelles permettant à l'écrivain de s'approprier les connaissances qu'il convoite.

17 Michon, Jacques, «Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin», *Études françaises*, vol. 19, n-2, 1983, p.23.

À propos donc de cette tentative effectuée en vue de « recréer le Wake en l'enquébécoisant » (p.971), tentative infructueuse car le narrateur n'avait que vingt-deux ans au moment où il entame sa préparation, Abel constate, lors de la relecture de ses carnets de notes remplis de remarques concernant *Finnegans Wake*, son immense naïveté. Cependant, en bénéficiant de trente-huit ans de recul, le narrateur est cette fois apte à identifier les raisons de son échec, tout disposé qu'il est à apprendre de ses erreurs.

Mais les choses n'étaient pas pas aussi simples que je le pensais quand je prenais mes notes sur *Finnegans Wake*. *Je n'avais pas assez fréquenté les souterrains de ma propre histoire pour en exhumer ossements, morceaux de nerfs, de muscles et de peau comme Joyce l'avait fait afin de leur insuffler une nouvelle vie en forme d'épée-pantomime. Pour pouvoir tout dire, il faut tout savoir du soi et du hors-soi. Ça demande une érudition que je n'avais pas et une manipulation des informations dont je ne maîtrisais ni les tenants ni les aboutissants.* Quatre écrivains québécois me le firent comprendre. (p.976, souligné par nous)

Il s'agit d'Hubert Aquin, de Réjean Ducharme, de Claude Gauvreau et, bien entendu, on l'aura deviné, de Jacques Ferron. « Quant à Jacques Ferron, le plus grand des écrivains québécois contemporains, il *m'apprit* ce que fut et ce qu'est mon pays. » (p.976, souligné par nous.)

Mais revenons à la question à laquelle nous avons consacré le développement ci-dessus ; est-ce faire preuve de fumisterie que de se réclamer d'un héros dont les exploits consisteraient à édifier un « faux passé » ? Beaulieu prend effectivement un risque en procédant de la sorte. Cependant, cette prédilection fait l'objet d'un calcul de sa part, ainsi qu'il l'explique dans le *Joyce*, lorsqu'il se réfère à la nécessité de préserver ce très mince équilibre entre la mythologie et la mythomanie, équilibre que s'efforce de maintenir, durant tout son parcours, l'écrivain funambule.

Par ailleurs, cet équilibre ne s'obtient vraiment que par l'entremise d'un savoir, car l'appropriation subjective du réel nécessite d'abord une connaissance approfondie du monde. Dans un même ordre d'idées, le potentiel inhérent au langage ne se manifeste qu'à la condition où le mensonge qu'il réalise parvienne à s'incarner dans le réel pour le subvertir avec d'avantage d'efficacité que s'il s'exprimait en l'absence de cette connaissance ayant pour effet d'en décupler l'impact.

La pensée de Beaulieu tire également un bénéfice de la tension qu'il s'efforce de maintenir entre l'historicité et l'histoire. Figure prophétique par excellence, l'écrivain incarne chez cet auteur une sorte de messie qui s'efforce de faire traverser le désert à son peuple afin de lui permettre d'accéder à l'histoire. Et c'est d'autant plus vrai que l'œuvre se charge de faire advenir celle-ci. Cependant, la construction de l'avenir est également garante de l'acceptation d'un passé dont il s'agit de faire fructifier l'héritage.

À ce titre, la conception de la littérature que préconise Beaulieu est résolument progressiste. L'attachement qu'il témoigne au passé ne constitue en rien une finalité. En fait, la quête des origines devrait, idéalement, s'avérer le gage d'un dépassement, lequel culminerait dans la volonté de conférer, au moyen de la littérature, une plénitude à l'avenir – comme l'illustrent les réflexions qu'il propose, en guise d'accompagnement aux analyses qu'il consacre à Melville, dans l'essai portant sur cet auteur :

Je suis un homme du Moyen Âge qui se survit dans la Renaissance, incapable de l'appréhender – comme du résidu, affirme Abel Beauchemin, ce qui explique mon entêtement absurde et la litanie que constitue ce livre. *Je cherche mes racines dans la terre alors qu'elles labourent le ciel, comme si même le passé ne pouvait plus être que devant, et très loin devant, dans le monde neuf de l'au-delà de la Terre.*

Mais même sachant cela, je m'obstine pareil, j'en reste à Melville, je ne peux pas me sortir de lui *comme si, dans ce qui reste encore à venir, je pouvais découvrir je ne sais quel secret qui ferait de moi un homme différent*, citoyen de mon pays équivoque, *mais aussi autre chose*, peut-être cette grande force calme pouvant enfin s'atteler à cette tâche énorme que sera l'écriture de *La grande tribu* – pays des sources, dans la reconstruction homérique, *afin de déplacer la montagne qui m'empêche de «naître autrement»*¹⁸ »

Cette montagne qu'il s'agit de déplacer n'est nulle autre que l'histoire; Beaulieu s'est expliqué là-dessus dans un texte intitulé «Et saigne la conscience»¹⁹, texte écrit à l'occasion de la remise du prix France Canada en 1980, décerné pour *Monsieur Melville*.

Enfin, on remarquera, en guise de conclusion, l'importance du rapport de complémentarité entre la lecture et l'écriture, le lecteur étant celui qui consent à s'identifier à l'autre, tandis que l'écrivain subit l'attrait de cette différence et projette de le canaliser dans une œuvre destinée à accomplir un projet titanesque: «naître autrement». En raison de la double nécessité que ce projet implique – engendrer de la vie et produire de la différence –, on peut considérer que la finalité propre à l'écriture de Beaulieu réside notamment dans la construction d'une identité, laquelle s'effectue d'abord à partir de la reconnaissance de l'altérité. □

18 Beaulieu, Victor-Lévy, *Monsieur Melville*, lecture- fiction, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997, p.462, souligné par nous.

19 Beaulieu, Victor-Lévy, «Et saigne la conscience» dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p.463-465.

Pierre Laurendeau*

LE SOUFFLE PHILOSOPHIQUE

« [...] les seules vraies questions qu'un homme doit se poser : de quoi est constitué le monde ? Quels sont les principes qui le font agir ? Qu'y a-t-il de fondé dans le progrès ? Quel est le sens de l'histoire lorsqu'elle s'écrit avec un H majuscule ? Qu'en est-il de l'individu perdu dans ce maelstrom délirant ? N'est-il pas toujours qu'un esclave, enchaîné à ce qui a été avant lui, le passé fondant l'avenir, dans le carcan bizarre des croyances et des religions, de la vanité et de la gloire ? Qu'est-ce donc que la vérité et que signifie le simple fait de vivre ? »¹

C'est en tant que lecteur de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu que je veux me présenter ici et ainsi partager mon expérience : la lecture de Beaulieu, autant dans les romans que dans les essais, allume en moi de vifs et d'exigeants questionnements philosophiques. Cette lecture me confronte à des réalités fortes de l'être humain, que ce soit la cruauté, la misogynie, la folie, la mort, l'angoisse, mais aussi le pouvoir

* Département de philosophie, CEGEP Lionel-Groulx; dernier titre paru : *Fabienne et Loïc, roman philosophique*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

¹ Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Merville*, Œuvres complètes Tomes 15-16-17, Éditions Trois-Pistoles, 1997, p.254

des mots, la nécessité d'être fier de son pays, l'importance de la connaissance, de l'obsessive recherche d'absolu. Une écriture suscitant en moi l'exigence de penser, de penser l'homme, de penser l'existence, de penser un pays. Je suis ainsi arrivé à la conviction que ce sont dans les attentes même de Beaulieu face à la littérature et dans son souci de définir un projet d'écriture engagé et engageant que se situe ce fond philosophique questionnant. Mais je garde en tête ce commentaire exprimé par Milan Kundera dans *L'art du roman* et qui dit «J'ai trop peur des professeurs pour qui l'art n'est qu'un dérivé des courants philosophiques et théoriques.»² Je ne voudrais pas faire dire à l'œuvre de VLB ce qu'elle ne dit pas. J'assume donc la totale subjectivité de mon interprétation, mais surtout de mon expérience.

Cela dit, partons avec ceci : Beaulieu, dans ses ouvrages, va du désespoir -venu d'un début dans la vie pauvre et misérable- à un espoir d'éclairer ses origines. Il espère ainsi conjurer le mauvais sort venu d'une famille, d'une société, d'une culture, d'un pays en démanche. Dans ce passage d'un état de «dés-œuvre-ment» profond à un état «d'œuvre-ment» total dans l'écriture, l'auteur exprime une urgence d'Être. Confronté à son destin, à cet «état d'extrême désespérance dans laquelle je me trouvais quand, pour ne pas avoir eu le choix, je suis entré en littérature»³, Beaulieu s'investit totalement dans sa quête, entre aussi en philosophie, si je puis dire.

Sur la couverture de *Monsieur Melville*, livre majeur dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Pelletier écrit : «Monsieur Melville incarne exemplairement ce qu'attend Victor-Lévy Beaulieu de l'écriture: qu'elle exprime dans la flamboyance les aspirations les plus élevées de l'humanité, appelant ainsi au dépassement de soi et au «grand partage»

2 Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, 1986, p.46

3 Victor-Lévy Beaulieu, *Entre la sainteté et le terrorisme*, VLB éditeur, 1984, p.13

avec tous.»⁴ Un long cheminement est à faire dans les souterrains de la nature humaine rongés par les ténèbres. L'art, et plus spécifiquement l'écriture, doit faire naître «l'homme nouveau». Ce n'est pas l'art pour l'art, mais l'art au service de l'humain. Voilà bien du philosophique chez Beaulieu.

Toute son œuvre est la démonstration que lorsque l'on a des mots, même au cœur des plus grandes noirceurs, il y a un sens qui en émerge. Le monde est «écoeuranterie»; la vie est pleine d'horreurs, en soi et autour de soi pour Beaulieu. Et «L'homme pourrait-il être autre chose qu'une conscience mise à vif, désossée et putrescente?»⁵. Il semble bien que non, mais c'est ce chemin «réaliste» qu'il faut emprunter pour trouver l'Homme; il n'y en a pas d'autre. Le chemin est rude mais pas vain, car comme nous le dit Samm, personnage dans l'essai sur Ferron, on y rencontre: «cette sagesse qu'on devrait trouver à la fin de toute écriture.»⁶ La sagesse, n'est-ce pas ce que de tout temps ont cherché les philosophes!

Pour dégager une certaine «leçon» philosophique de l'œuvre de Beaulieu, je présente d'abord deux champs philosophiques où je crois retrouver Beaulieu: la connaissance et la métaphysique. Ensuite, je frôle quelques ouvrages de Beaulieu – loin d'en tirer toute la «substantifique moelle» - où j'ai cru déceler «une quête de sagesse» et j'en articule quelques idées. Finalement, je présente Beaulieu, prenant parfois dans ses écrits des allures sartriennes et nietzschéennes. Ces trois façons d'approcher la chose philosophique

4 Jacques Pelletier, Pochette de *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu, Œuvres complètes Tomes 15-16-17, Éditions Trois-Pistoles, 1997

5 Victor-Lévy Beaulieu, *Don quichotte de la démanche*, Éditions L'Aurore, 1974, p.169

6 Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron- Pèlerinage*, Œuvres complètes, Tome 37, Éditions Trois-Pistoles, 2001, p.361

chez VLB participent à un énoncé provisoire de ce qui pourrait être dit sur la philosophie-en-Beaulieu, tâche à laquelle je suis attelé depuis quelque temps et que je poursuivrai dans l'année qui vient.

CHAMPS PHILOSOPHIQUES

« Pourquoi même écrire si ce n'est, comme disait Rimbaud, pour changer la vie, pour découvrir un monde où nous soyons au monde ? »

7

Dans cette première partie de mon enquête, j'aborde l'œuvre de Beaulieu en me donnant quelques repères philosophiques qui correspondent à deux champs de cette discipline : la connaissance et la métaphysique. Je me propose ainsi de faire apparaître certains questionnements humains essentiels chez lui. Questionner, n'est-ce pas d'ailleurs la première étape de toute démarche vers le philosopher ! Et vers la vie !

La connaissance

Dans *Pour saluer Victor Hugo*, Beaulieu écrit : « Et je compris que si je voulais être vraiment romancier, je devais sans tarder me mettre à l'étude de mon pays, [...] l'œuvre véritable en est une de connaissance, connaissance du pays et connaissance de l'homme. »⁸ De quelle connaissance est-il question ici ? Je pense à l'interdit, formulé par Dieu à l'endroit d'Ève et d'Adam, de toucher à l'Arbre de la connaissance dans l'Éden, ce paradis terrestre décrit dans la Genèse de la Bible. Comme si la connaissance pouvait, en quelque sorte, nous détruire mais aussi nous rendre divin. Il y a danger, il y a

7 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Éditions du Seuil, 1954, p.14

8 Victor-Lévy Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, Stanké, 1985, p.193

risque de se perdre, mais c'est le seul chemin «véritable», celui qui nous conduit au péché originel et à sa transgression, celui qui donne sens à tout ce que nous sommes.

Dans notre civilisation contemporaine, on sait de plus en plus de choses, on possède des savoirs immenses, mais «l'écriture pose la vraie question : le savoir peut-il se transformer en connaissance ?»⁹ Cette question de transformation du savoir en connaissance est centrale chez Socrate et constitue l'essence du célèbre *Connais-toi toi-même*. Il y a des savoirs qui mènent à l'extérieur de soi et d'autres à l'intérieur de soi : ce sont les seconds qui se transforment en connaissance et ainsi nous disent quoi faire des premiers. Les savoirs doivent servir, non à manipuler ou écraser les hommes mais à les faire grandir. La publicité est un bon exemple de l'usage que l'on peut faire de nos savoirs psychologiques pour manipuler l'être humain au lieu de travailler à sa libération. Sous l'objectif de la connaissance, c'est l'intériorité de l'homme qui est prioritaire.

Connaître exige souvent une plongée périlleuse, terrifiante même, dans le bas, le vil et le vulgaire, dans l'interdit, dans la «cochonnerie» du monde. Pour explorer nos profondeurs, nous avons les mots, car «Quand il ne reste plus rien, il reste toujours les mots.»¹⁰ C'est pourquoi l'écrivain authentique travaille à l'expérimentation du langage afin, soit de faire naître les mots, soit de les extraire de la fange. Il y aurait d'abord chez Beaulieu une espèce d'écriture lunaire qui rendrait compte, pêle-mêle, de la face sombre et de la face claire de l'être et de son existence. Puis devrait venir un jour une seconde écriture, solaire cette fois, sans ombres, sans ténèbres. Cette écriture solaire, ne serait-ce

9 Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville*, op.cit. p.241

10 Victor-Lévy Beaulieu, *Le carnet de l'écrivain Faust*, Œuvres complètes, Tome 38, Éditions Trois-Pistoles, 2002, p.27

pas ce grand projet que poursuit Beaulieu d'une création totalisante qu'il a appelé *La grande tribu*, création se voulant tout à la fois le début et la fin de son parcours d'écriture. ? La littérature aurait comme mission d'apporter à l'humanité ce grand Livre de la connaissance, et *La grande tribu* de Beaulieu serait le fait « de raconter les fondements hystériques du Québec, en sept épiphanies que vit une manière de grand enfant que sa vie terrorise. »¹¹ Il y aurait alors connaissance, connaissance fondatrice d'un pays dans lequel il serait possible d'Être. À la limite « Peut-être ne voudrais-je qu'être capable de m'aimer au fond. » dit le narrateur du *Carnet de l'écrivain Faust*.¹² Ne serait-ce pas l'amour le fin mot de l'histoire humaine ?

Une métaphysique

La métaphysique, c'est l'étude de l'« être en tant qu'être » pour reprendre une formule d'Aristote. Beaulieu, lecteur vorace, nous dit « ..., et quoi d'autre pourrait-on trouver dans les livres sinon la volonté d'être ce que l'on veut. »¹³ Et de ses débuts dans l'écriture, il écrit : « Et j'étais au fond de moi si désespéré que j'avais besoin de m'appuyer sur quelque chose de solide et de vaste; il fallait, pour que je me commence, qu'il y ait une ambition d'être, et d'être beaucoup. »¹⁴ Un besoin d'être, féroce, vital, constitué tout à la fois d'ambition sociale et d'épanouissement spirituel. Jean-Pierre Richard ne confirme-t-il pas cette vision de Beaulieu en écrivant dans son livre *Littérature et sensation* que « la littérature est une aventure d'être ? ».¹⁵ Beaucoup de nuits de sexe et d'horreur à traverser pour se trouver et se re-trouver. Ce n'est pas sous

11 idem p.11

12 Idem, p.73

13 Victor-Lévy Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, op.cit. p.176

14 Idem, p.18

15 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, op.cit. p.14

le soleil que se fait la démarche chez Beaulieu, tout comme dans l'allégorie de la caverne de Platon : il faut traverser les ombres avant de voir la lumière.

La quête de Beaulieu autour des mots et de l'écriture exemplifierait une voie pour démasquer l'essence humaine qui se cache au plus profond de l'homme, pour exprimer « que la fonction de la littérature était d'abord d'être mythologique, d'être plus grande que l'homme, d'aller plus loin à l'intérieur du ventre des symboles. »¹⁶. L'homme a conçu les mythes, venus « instinctivement » du plus profond de son être, pour répondre à ses questionnements métaphysiques et cosmologiques. Et la littérature, si elle a ces allures mythologiques, viendrait même avant toute philosophie, comme le récit d'Ulysse vu comme fondateur de notre civilisation. « Ulysse est le héros le plus humain, le premier personnage romanesque. [...] et illustre les spéculations des stoïciens sur la sagesse acquise à force d'expériences et d'épreuves. [...] il renaît sous le nom de Léopold Bloom comme un symbole de l'homme contemporain dans l'œuvre de J. Joyce. »¹⁷ C'est peut-être dans ces eaux-là que Beaulieu a été conduit à écrire sa « brique » sur Joyce, publiée en 2006 ! Et dans ces mêmes eaux tumultueuses, la philosophie nous ramènerait au mythologique, inversant la compréhension habituelle du passage de l'un à l'autre.

REPAIRES PHILOSOPHIQUES

Dans le dictionnaire *Le petit Robert*, on définit repaire comme un « Lieu qui sert de refuge à une bête sauvage. » On parle aussi « d'animaux malfaisants ou répugnants »,

¹⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, op.cit. p.193

¹⁷ Sous la direction de Paul Robert, *Le Petit Robert 2*, Les Dictionnaires Robert, 1990, p.1820

et finalement d'un «lieu de réunion à des individus dangereux.» Dans cette partie Repaires, je voudrais donc mieux cerner la bête sauvage, maléfique et dangereuse, la bête «monstrueuse» qui se terre chez cet homme de l'écriture qu'est Beaulieu et dans son œuvre. Je vise à explorer cette tension philosophique à deux faces que je perçois: chez quelques personnages dans le roman et chez l'auteur dans l'essai. Quelques touches philosophiques comme une toile ébauchée de la bête, nous donnant ainsi quelques balises vers le mythe fondateur!

Le roman

Le roman *Race de monde!* est le premier moment dans *La vraie saga des Beauchemin*, projet d'écriture constitué de plusieurs ouvrages, et devant conduire à l'œuvre totale que serait *La grande tribu*. Dans *Race de monde!*, on fait «connaissance» avec Abel, le sixième d'une famille de 12 enfants, tous bien élus dans la «mouvante pauvreté». Abel Beauchemin, personnage perdu dans Montréal Nord, se voudrait romancier; son frère Steven se dirige vers la poésie. Tous les deux cherchent à s'extraire d'un monde de misère à l'aide des mots, mais les chances de s'en sortir sont minces. Abel, le narrateur, nous dit de son frère que: «C'est toujours ce qui arrive avec Steven. Tout avec lui se termine par un monologue interrogatif sur les grandes questions qui tournent comme des vautours au-dessus de l'avenir, le bonheur, le sens de la vie et la mort.»¹⁸ Et Steven de répondre, face au mépris de l'humanité d'Abel: «Il faut être capable d'amour envers l'homme.»¹⁹ Voici l'amour qui se pointe à nouveau le bout du nez!

¹⁸ Vivtor-Lévy Beaulieu, *Race de monde!* VLB éditeur, 1979, p.101

¹⁹ Idem, p.101

Il y a du grand désespoir chez Abel, mais tout ne fait que commencer, même si ça l'air définitivement perdu. Un peu de tendresse, beaucoup de débauche. Quand on referme le livre, le sperme en sort de partout, comme si on écrasait un gâteau à la crème entre ses deux mains, dans « l'absolu de la cochonnerie ». Les fifilles à fourrer dans la ruelle, le gros gin pour se soûler, la folie qui lorgne de son côté, puis cette famille qui déménage sans arrêt, tout cela n'attend que les mots pour se dire et ainsi en sauver l'oubli, mais pour l'instant, ça sert à Abel pour « ne pas vomir sur lui et le monde entier. »²⁰

La famille Beauchemin, dans tous ses travers que chacun des membres représente, c'est le giron, le chaudron dans lequel tout commence et tout bouillonne. La vie frappe chacun d'eux à grands coups et la gageure, c'est: qui va rester debout? Et qui saura approcher la Connaissance – la bête féroce gardienne à la sortie de la caverne- pour y trouver la lumière, pour voir clair dans toutes ces ténèbres, sinon Jos, l'aîné de la famille!

Le second roman de la saga, *Jos Connaissant*, commence ainsi: « Jos, raconte-nous ta vie. »²¹. C'est dans le récit même de la vie de Jos que se cache l'arme contre la bête dévoreuse devant la caverne. C'est le fils aîné qui doit, en quelque sorte, donner un sens à l'histoire familiale. Jos se dit: « Quelle force trouver pour me perdre dans la joie de moi-même? Comment ne plus me détester et ne plus mépriser ce qui en moi me rappelle toujours que je suis un pauvre homme? »²² Ce constat négatif sur soi est le déclencheur d'une quête éperdue autour de l'amour de soi. Même si « L'âme humaine est un formidable songe creux. »²³ aux yeux de Jos, il est

20 idem, p.180

21 Victor-Lévy Beaulieu, *Jos Connaissant*, VLB éditeur, 1978, p.9

22 Idem, p.31

23 Idem, p.80

conduit, comme par un inéluctable destin, à l'aveu suivant: «je m'accroche à ma vie parce qu'elle me désespère trop pour que j'essaie pas d'en faire quelque chose. Faut être patient envers soi-même, arriver même à se servir de son insipidité pour vaincre la folie de la vie errante.»²⁴ Jos, investi de rage et de révolte du fait d'appartenir à une famille aussi misérable que celle des Beauchemin, partant en fait du même constat que Abel et Steven, est en quête d'une autre arme qu'eux pour vaincre la bête. Il la cherche dans le mysticisme. Il regarde du côté de Bouddha pour faire face à sa tempête intérieure. Après s'être enfermé une semaine avec une certaine Marie, allant au plus loin que possible dans l'orgie avec elle, Jos s'en retourne chez lui, aspiré par la méditation. Sentant qu'il se déleste de toute une tranche de son passé, il se demande «En quoi allais-je me métamorphoser maintenant que mon enfance était abolie, maintenant que le présent commençait?»²⁵. Une étape est franchie. La bête sauvage se laisserait-elle quelque peu apprivoiser? Attendrait-elle que se façonne en l'homme une forte identité masculine, débouchant sur une espèce de solidarité cosmique de mâles assagis sexuellement, pour le meilleur de l'esprit?

Le troisième moment de l'ombre, c'est *Don Quichotte de la démanche*. Avec ce livre, comme une autre avancée vers la sortie de la caverne, c'est Abel qui revient à la charge de sa vie, de sa vie d'écrivain abandonné par son amoureuse. Après l'épreuve du sexe vient celle de l'amour. Encore l'amour! Et Abel a la «tête se remplissant d'idées délirantes, exactement comme si elle avait été une éponge buvant toute la folie du langage qu'il pouvait y avoir dans le monde.»²⁶,

24 Idem, p.16

25 idem, p.265-266

26 Victor-Lévy Beaulieu, *Don quichotte de la démanche*, Les éditions de l'Aurore, 1974, p.22

est un broyeur, un sacrifié devant tous les péchés du monde à réparer à même sa toute petite personne déterminée à dompter le langage, le Verbe, et cela au prix de sa vie. Et ce sacrifice, il semble que l'amour d'aucune femme - et ce même si le «call» de la femelle en soi est obsessionnel - n'est en mesure de l'adoucir. Car ne faut-il pas commencer par s'aimer soi-même!

Abel porte sa vie comme un destin. Un destin visant à transfigurer la réalité par l'imaginaire en partant du constat suivant: «Quelle pitoyable bête que celle de l'homme.»²⁷ Comme si l'homme de la caverne devait en quelque sorte, dans un grand geste mythique, s'incorporer la bête en la dessinant sur des murs avant de pouvoir sortir de l'ombre.

L'essai

Avec *Monsieur Melville*, ouvrage énorme et central dans le parcours de Beaulieu, on poursuit une quête ici réflexive sur l'écriture, quête déjà amorcée dans ses essais sur Victor Hugo et Jack Kérouac. Quand il nous dit que «Ce n'est pas la littérature qui est ma passion mais cette présomption que parfois elle puisse devenir tout autre chose, quelque expérience limite de l'homme, une assomption de liberté.»²⁸, c'est pour moi le penseur qui montre son visage. Beaulieu est un penseur pour qui la littérature sert à illustrer la quête humaine, celle qui vise une «...grandeur nouvelle, celle de l'artiste possédant tous ses moyens en n'attendant que l'évènement sacré pour plonger dans un monde où nul avant lui n'est encore allé.»²⁹.

27 Idem p.84

28 Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville*, op.cit. p.18

29 Idem, p.289

Dans *Le carnet de l'écrivain Faust*, où Beaulieu nous parle de son projet absolu et totalisant que constitue *La grande tribu*, c'est de son aventure d'écrivain échouant à mener dans toutes ses grosseurs l'œuvre maîtresse, cette muse dévorante qui devrait justifier tout ce temps mis à écrire, au détriment même de la vie, dont il est question. «Ce sentiment d'urgence qui me possède depuis mon entrée en écriture, ce sentiment d'urgence qui fait que je suis par longs moments tout à fait impropre à la vie quotidienne et domestique, ne faisant qu'y surnager, comme à la surface d'un cauchemar.»³⁰ Mais malgré tout cela, l'œuvre continue à s'écrire.

Dans la quête philosophique, il y a deux pôles fondateurs : le quête de soi et le rapport à autrui. Et la bête sauvage, à la sortie de la caverne, toujours prête à dévorer l'homme, l'oblige à aller au-delà de son nombril, à s'interroger sur le «pourquoi on est venu au monde, ce qu'on y fait et pourquoi il n'y a pas de réciprocité entre soi et la société.»³¹ Ce passage, tiré de *Écrire – De Race de monde au Bleu du ciel*, illustre bien la quête de Beaulieu : «la seule récompense à l'écriture : avoir au moins l'illusion d'aller là où personne ne s'est encore rendu, par la simple force de sa pensée, qui est tout ce qui importe quand on est de race humaine.»³² Quand l'homme regarde un autre homme, il voit le visage de la bête; il y a de la bête en l'Homme ! Oser ce regard, c'est comme le fin mot de l'énigme qui affirme que «Manger la vie est un acte barbare comme le sont tous les actes qui fondent l'univers.»³³ et qui conduit à une vie en pleine lumière.

30 Victor-Lévy Beaulieu, *Le carnet de l'écrivain Faust*, op.cit. p.13

31 Victor-Lévy Beaulieu, *Écrire- De race de monde au Bleu du ciel*, Éditions Trois-Pistoles, 2004, p.164

32 Idem, p.218

33 Idem, p.157

Pour Beaulieu, l'univers ne fait pas de cadeau. Les plaques tectoniques se foutent bien de nous, de même que la galaxie d'Andromède. Il n'y a que des humains devant l'infini. Ne nous resterait-il que le langage, les mots, la parole pour oser regarder le monstre, la bête féroce, le sphinx dévorateur de celui qui ne sait pas que l'homme est une énigme ? De celui qui ne sait pas que l'homme a besoin d'un mythe fondateur !

SOUFFLES PHILOSOPHIQUES

Il m'arrive parfois, en lisant Beaulieu, de percevoir des échos, entre autres, de Sartre et de Nietzsche, comme des souffles venus d'ailleurs et venant inspirer une quête « hautement » humaine. Établir ainsi des relations entre « gens de quête », n'est-ce pas une autre façon pour illustrer un dialogue vers la sagesse ? De toute façon, une pensée ne vient jamais seule : elle se nourrit de tout ce qui l'a précédé ou accompagné. Bien sûr, ce jeu d'associations est bien risqué : il peut déformer la pensée d'un autre, falsifier son projet créateur. Mais prendre des risques, c'est tout ce qui nous est donné pour éclairer l'homme ! Risquons-nous à aller voir si Sartre et Nietzsche parlent à travers Beaulieu !

Sartre

Beaulieu, dans un texte qu'il a intitulé *Manifeste pour un nouveau roman*, écrit « Et n'oublions pas que pour que le langage vrai commence, il faut que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant, qu'elle ait sombré dans les profondeurs et que tout ce qui en elle était fixe et stable ait vacillé. »³⁴ Il faut avoir fait l'expérience d'une déroute profonde, avoir croisé l'angoisse et l'absurdité au

34 Victor-Lévy Beaulieu, *Entre la sainteté et le terrorisme*, op.cit. p.92

coin de la rue, pour porter le langage jusqu'à ses racines fondatrices. C'est d'ailleurs ce que Sartre, dans *La nausée*, fait dire à Roquentin, le personnage principal du roman : «Le mot d'Absurdité naît à présent sous ma plume; [...] je comprenais que j'avais trouvé la clé de l'Existence»³⁵. La clé de l'existence, c'est de comprendre que l'on a à faire naître en soi un sens à partir de son vécu et non à partir d'une force extérieure à soi.

L'on ne choisit pas la vie qui nous est donnée et qui se forge en ses débuts de réalités qui nous échappent. On émerge d'un néant dans les bras de personnes qui vont nous façonner à leur image, avec leurs propres forces et leurs propres limites. En faisant face à ce néant, on retrouve en quelque sorte ses origines, puisque nous sommes sortis du néant. De là, nous devons choisir ce que nous allons faire de ce bagage dont on ignore, pour une large part, le contenu. C'est en ayant un projet que l'on va peut-être savoir, que l'on va peut-être voir un peu de lumière. La route du projet -une projection de soi vers l'avenir en dénouant ses conditionnements venus du passé- c'est la route que nous propose Sartre et sur laquelle je me sens mené par Beaulieu.

Est-ce que Beaulieu se propose, quelque part en lui, de faire œuvre philosophique, comme le faisait Sartre dans ses romans? Est-ce que le questionnement de Beaulieu sur l'homme, sur l'être, se veut sciemment une réflexion philosophique utilisant la littérature pour la rendre plus comestible? Peut-être pas. Mais cette lecture que moi j'en fais, c'est celle d'un homme en quête de sens, et cette quête est essentiellement philosophique.

35 Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Gallimard, 1938, p.182

Nietzsche

Nietzsche, pour sa part, interpelle l'homme dans son corps; il veut que l'homme ancre sa vie dans son corps. C'est dans cet esprit qu'Abel, personnage clé dans l'œuvre romanesque de Beaulieu, affirme que « Le verbe, c'est la pensée, c'est tout ce qui s'imagine, c'est l'ensemble des idées qui font que le corps humain, peu importe où il se situe dans le temps et l'espace, peut avoir un sens, mais seulement à travers ce qui se dit en lui. »³⁶ Nietzsche croyait aussi que c'était dans le corps que se trouvait le fondement de la subjectivité de l'homme, ce qui faisait dire à son Zarathoustra, « Osez donc d'abord croire en vous-mêmes- en vous-mêmes et en vos entrailles! »³⁷ Et Nietzsche ne se serait-il pas senti quelques affinités avec Beaulieu affirmant que « Mon point de vue était d'abord poétique, tourné vers l'intérieur- ces états de ce qui se passe à l'intérieur du corps, au creux de la grande blessure originelle, ce qui est toujours en deçà ou au-delà du langage, comme une musique lancinante et pleine de sonorités singulières. Mais comment sortir de l'intérieur du corps, des mots ne concernant que soi, pour habiter dans le monde des autres... »³⁸ Grand défi de l'homme qui risque de se perdre dans les autres s'il les écoute trop ou risque d'être poussé loin dans les régions de la solitude s'il s'affirme avec force!

Il faut revenir sans cesse au corps et à ses passions pour affronter le défi, car c'est là que se trouvent notre fragilité mais aussi notre force. Prenons la maladie, qui est au cœur de notre fragilité. Nietzsche a dû combattre la maladie pour créer son œuvre, Beaulieu aussi à travers la poliomyélite. Dans les deux cas, il semble que la maladie ait conditionné

³⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron*, op.cit. p.163

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, 1965, p.44

³⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *Un loup nommé Yves Thériault*, Éditions Trois-Pistoles, 1999, p.126

l'œuvre, amenant Nietzsche à prôner «l'amour affirmateur et inconditionnel de la réalité sensible, sans aucune exclusion ni condamnation du «mal», des passions, de la «faute», des sens, voire de la décadence et de la maladie.»³⁹ Si Beaulieu revient souvent à cette maladie, n'est-ce pas pour en marquer l'importance? Car «La souffrance n'est pas un argument contre la vie»⁴⁰: la surmonter, voilà le défi suprême!

L'idée de surmonter la souffrance appelle celle de volonté de puissance, idée centrale dans l'œuvre de Nietzsche, qui conduit au dépassement de soi-même, à s'affirmer, à retrouver «la vigueur et le courage de la sauvagerie primitive.»⁴¹ Une volonté qui pousse l'homme à prendre des risques, à exercer sa liberté, pas pour satisfaire ses caprices mais pour affronter l'inconnu, «l'artiste possédant tous les moyens et n'attendant que l'évènement sacré pour plonger dans un monde où nul avant lui n'est encore allé.»⁴² Celui qui ose aller jusque là, c'est l'homme de la démesure, le surhomme de Nietzsche, celui qui fait dire à Beaulieu: «il fallait être démesuré, éclater par tous les possibles, vivre toutes les errances et toutes les folies et tous les bonheurs. Et ne baisser les yeux devant rien, et dire toujours...»⁴³ Un homme fort devant l'adversité, «un dire-oui sans réserve même à la souffrance, même à la faute, à tout ce qui est douteux et étrange dans l'existence...»⁴⁴ et plus encore «un dire-oui et une confiance envers tout ce que jusqu'à présent a été interdit, méprisé, maudit.»⁴⁵ Beaulieu qui emplit ses écrits

39 Eric Blondel, Introduction de *Ecce homo* de Nietzsche, GF Flammarion, 1992, p.22

40 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, GF Flammarion, 1992, p.124

41 Jacques Cuerrier, *L'être humain*, Chenelière éducation, 2005, p.119

42 Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville*, op.cit. p.289

43 Victor-Lévy Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, op.cit, p.18

44 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, op.cit, p.104

45 Idem, p.120

de fous, d'illuminés, d'excessifs, ne cherche-t-il pas lui aussi à défier tous les tabous, que ce soit celui de la bestialité ou de l'homosexualité, de la cruauté ou de la mort? Quand on lit Beaulieu, c'est ce sentiment de transgression qui nous habite, ce sentiment que rien d'humain ne mérite d'être tu. Même la cruauté, car «La cruauté est mise ici pour la première fois en lumière comme l'un des soubassements les plus anciens et les plus inévitables de la civilisation.»⁴⁶

Dans le livre *Ecce homo* de Nietzsche –qui signifie «Voici l'homme» - il est dit «Comment on devient ce qu'on est». Beaulieu semble endosser cet élan vital lorsqu'il écrit que «C'est cet état qu'il faut viser à atteindre: celui qui te force à devenir ce que déjà tu étais.»⁴⁷. Dans son livre «monstre» sur Joyce, Beaulieu appelle ce dévoilement de l'homme, cet homme devant «Des mots, en blocs erratiques, formés de neige noire, à nomenclaturer pour que je ne perde pas souffle au cœur du déluge de neige. *Here Comes Every Body! Ecce Homo!*»⁴⁸. Dans les deux cas, que ce soit Nietzsche ou Beaulieu, une quête de ce même *Ecce homo* s'impose pour amplifier le souffle de l'œuvre. Rien ne doit arrêter l'homme dans sa quête d'humanité! Surtout pas la bête!

ET TOUT CE QU'IL RESTE À FAIRE ET À DIRE

«Quand je m'installe à ma grande table de pommier, je me force d'apprendre à lire le monde dans lequel je vis. Je n'y arrive évidemment pas tous les jours parce que l'élargissement de sa conscience est difficile et tributaires des contingences qui n'ont rien à voir avec la seule volonté. Il y a le quotidien des choses, les obligations humaines, les rapports avec les autres, la nourriture à préparer et les comptes à payer.»⁴⁹

46 Idem, p.140

47 Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville*, op.cit. p.93

48 Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots- Essai hilare*, Éditions Trois-Pistoles, 2006, p.1034

49 Victor-Lévy Beaulieu, *Écrire- De Race de monde au Bleu du ciel*, op.cit. p.216

Au terme de mon en-quête, ai-je réussi à faire voir quelque peu une certaine philosophie-en-Beaulieu ? Il y a l'existence des personnages dans les romans; il y a les aveux d'une quête essentielle dans les essais. Quand on réunit les deux, comme une transgression de cette trop grande opposition philosophique entre essence et existence, entre pensée et vécu, on rencontre chez Beaulieu l'Homme en quête de son entièreté. Et se peut-il que devant un destin aussi tragique, l'Homme mise sur l'amour ?

Philosophie dans la littérature, philosophie littéraire ou littérature philosophique, je n'en sais trop rien présentement. Chose certaine, la littérature participe activement à la connaissance que l'être humain peut avoir de lui-même. Et serait-il pensable qu'un jour Beaulieu écrive une espèce de traité philosophique où il y aurait écriture au-delà de la littérature, au-delà de la fiction, une écriture reconstituant la vie, sa vie, ses aspirations, les thèmes majeurs de la vie, son histoire, des témoignages, « rapaillant » tout ce qu'il a mis partout dans son oeuvre ?

Évidemment, beaucoup reste à dire. Je n'ai fait qu'effleurer le sujet et il faut bien du temps à couvrir pour voir éclore ici et là quelques étincelles de conscience. Il me faut aller voir dans les autres ouvrages⁵⁰ de quoi il en retourne de cette philosophie, et comment la compréhension de celle-ci peut aider à mieux lire Beaulieu. Et moi, voilà tout ce qu'il me reste à dire pour finir, une citation de Beaulieu tirée de son grand livre sur Joyce, une citation venant à ma rescousse et qui se lit comme suit :

« Chercher à comprendre n'est pas simple. Les mots ne disent pas tout, même entre les lignes. Comment rester dans le vrai, en deçà ou au-delà de toute théorie, dans la profondeur de l'en-soi, là où prend forme l'émotion en sa pureté originelle ? »⁵¹

50 Victor-Lévy Beaulieu a publié plus de soixante titres

51 Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots- Essai hilare*, op.cit p.306



**Mouvement national
des Québécoises
et des Québécois**

Le réseau de la fierté québécoise

2207, rue Fullum, Montréal
(Québec) H2K 3P1
Tél. : (514) 527-9891
Télécopieur : (514) 527-9460
Courriel : mnq@mnq.qc.ca
Site internet : mnq.qc.ca

*Souveraineté du Québec
Langue française
Fête nationale
Assurance
vie*

 **Société
Saint-Jean-Baptiste**
de la MAURICIE

www.ss.jbmauricie.qc.ca
375-4881 • 1-800-821-4881



**La Société Saint-Jean-Baptiste
du Centre-du-Québec**

449 rue Notre-Dame, Drummondville
(819)-478-2519 ou 1 800 943-2519

**Organisme d'entraide et de fierté québécoise-!
Plus de 31-000 membres au Centre-du-Québec**



Mettez vos valeurs en action

Réalisez vos projets en gérant
vos besoins financiers de manière socialement
responsable tout en participant à
un développement solidaire du Québec.

Au service de milliers de
Québécoises et Québécois
des réseaux coopératif,
communautaire, culturel
et syndical depuis plus de 30 ans



Desjardins
Caisse d'économie solidaire

www.cecosol.com

Partout au Québec (numéros sans frais) :
Québec 1 877 647-1527 / Montréal 1 877 598-2122 / Joliette 1 866 753-7055

YVES ROBY

Histoire d'un rêve brisé ? Les Canadiens français aux États-Unis, Septentrion, 2007, 148 pages

MARTIN MIMEAULT

La prison des plaines d'Abraham (1863-1877), Septentrion, 2007, 145 pages

ÉRIC MONTPETIT

Le fédéralisme d'ouverture. La recherche d'une légitimité canadienne au Québec, Septentrion, 2007, 138 pages

DANIEL LEBLANC

Nom de code : Machouette. L'enquête sur le scandale des commandites, Libre Expression, 2006, 372 pages

DENYSE BAILLARGEON

Naître, vivre, grandir. Sainte-Justine 1907-2007, Boréal, 2007, 384 pages

COLLECTIF D'ÉTUDE SUR LES PRATIQUES SOLIDAIRES

La consommation responsable. Entre bonne conscience individuelle et transformations collectives. Écosociété, 2007, 92 pages

ALLAN GREER

Catherine Tekakwita et les jésuites, Boréal, 2007, 362 pages

ETIENNE BERTHOLD

Le Québec vu de la Russie. Regards de l'historien Vadim Koleniko, IQRC, 2007, 165 pages

ALAIN-G. GAGNON, ANDRÉ LECOURES, GENEVIÈVE NOOTENS (DIR)

Les Nationalismes majoritaires contemporains : identité, mémoire, pouvoir, Québec Amérique, 2007, 311 pages

JOSEPH YVON THÉRIAULT

Faire société. Société civile et espaces francophones, Éditions Prise de parole, Sudbury, 2007, 384 pages

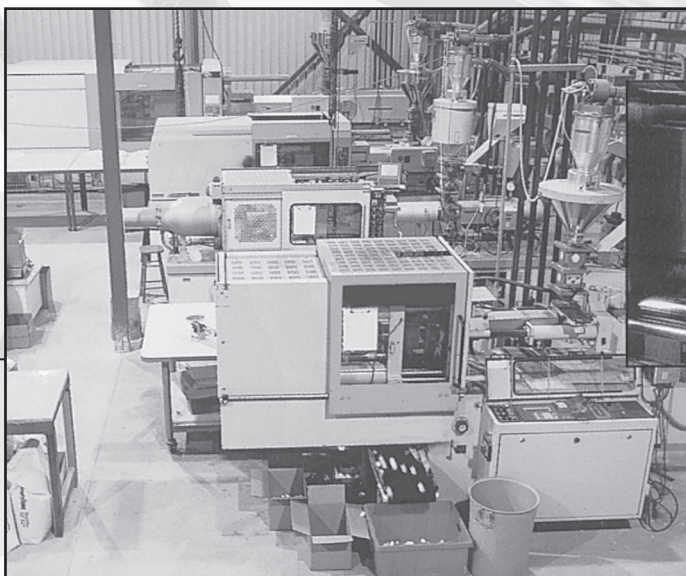
YOLANDE GEADAH

Accommodements raisonnables. Droit à la différence et non différence des droits, VLB Éditeur, 2007, 95 pages



ENREGISTRÉ ISO 9001

*Gamme de produits standards fabriqués
pour l'industrie mondiale du meuble et de la cuisine.*



*Spécialistes de l'injection et du formage sous-vide des plastiques.
Conception et fabrication de moules pour les deux procédés.*

Armotec inc.
2250, rue Sigouin
Drummondville (Québec) Canada J2C 5Z4

Tél. : (819) 478-4024 Téléc. : (819) 478-3456
tec@dr.cgocable.ca
www.armotec.qc.ca

- 252 Allard & Cie CA
- 250 Armotec
- 247 Caisse d'économie
solidaire Desjardins
- 28 *Devoir, Le*
- 8 Fondation
- 103 Mouvement national
des-Québécoises
et-Québécois
- 252 Rassemblement pour
un-Pays souverain
- 252 Sansregret, Taillefer
et-Associés
- 255 Simplex
- 248 Société Saint-Jean-
Baptiste de la Mauricie
- 248 Société Saint-Jean-
Baptiste du Centre
du-Québec



le **Rassemblement**
pour un **pays Souverain**

UNUM QUEBEC PATRIA NOSTRA EST
Québec, notre seule patrie

C.P. 306, succursale C, Montréal (Québec) H2L 4K3
Tél. : (450) 491-5437
Courriel : roy.b@videotron.ca - Site internet : www.rpsquebec.qc.ca



Sansregret, Taillefer & Associés inc.

Cabinet en assurance collective de personnes

178, rue Sainte-Marie
Terrebonne (Québec)
J6W 3E1

info@sta-conseil.com
www.sta-conseil.com
Téléphone : (450) 471-2662
(514) 355-7869
(800) 782-5799

Télécopieur :
(450) 471-0026
(514) 355-7923

Allard CA inc.

Comptable agréé

Pierre Allard, c.a.

8175, boul. St-Laurent, 3^e étage, Montréal (Québec) H2P 2M1
Téléphone : (514) 385-6601 • Fax : (514) 385-6177
Courriel : allardp@qc.aira.com

CLUB DES 100 ASSOCIÉS

Fernand Allard	Marcel Henry
Patrick Allen-†	Henri Joli-Cœur
François-Albert Angers-†	Lucie Lafortune-†
Gaston-A. Archambault-†	Anna Lagacé-Normand-†
Jean-Paul Auclair	Bernard Lamarre
Paul Banville	Denis Lazure
Thérèse Baron	Richard Leclerc
François Beaudoin	Clément Martel
Gaston Beaudry†	Jacques-C. Martin
Dominique Bédard †	Yvon Martineau
Yvan Bédard	Roger Masson
Henri Blanc	Daniel Miroux
Antoinette Brassard	Louis Morache
Henri Brun	Rosaire Morin-†
Jean-Charles Claveau	Reginald O'Donnell
Roch Cloutier	Arthur Prévost
Robert Côté	René Richard-†
Louis-J. Coulombe	Jacques Rivest
Gérard Deguire	Jean-Denis Robillard
Bob Dufour	Ivan Roy
Yves Duhaime	Marcel Trottier-†
Nicole Forest	Réal Trudel
Léopold Gagnon	Cécile Vanier
Henri-F. Gautrin-†	André Verronneau
Claude Ghanimé	Claude-P. Vigeant
Paul Grenier	Madeleine Voora
Michel Grimard	
Yvon Groulx	

L'Action NATIONALE

LIBERTÉ D'EXPRESSION

L'Action nationale ouvre ses pages à tous ceux et à toutes celles que la question nationale intéresse. Respectueuse de la liberté d'expression, elle admet les différences qui ne compromettent pas l'avenir de la nation. La Rédaction assume la responsabilité de tous les titres d'articles, mais les auteurs restent responsables du contenu de leurs textes.

RÉDACTION

Un article soumis sans entente préalable peut varier de 1500 à 2500 mots, le compte rendu d'un livre peut compter de 1000 à 1500 mots et un article sollicité peut comprendre de 3000 à 8000 mots. Les textes sont généralement reçus par internet. Le texte vulgarisé est la forme d'écriture souhaitée.

INDEX

Les articles de la revue sont répertoriés et indexés dans
« L'index des périodiques canadiens »-depuis 1948,
dans « Périodex »-depuis 1984,
dans « Repères »-publié par SDM Inc.
et à la Bibliothèque nationale du Québec depuis 1985.

REPRODUCTION

La traduction et la reproduction totale ou partielle des textes publiés dans *L'Action nationale* sont autorisées à condition que la source soit mentionnée.

MISE EN PAGE

Sylvain Deschênes

IMPRESSION

Marquis imprimeur

LA LIGUE D'ACTION NATIONALE

Mission

Être un carrefour souverainiste où se débattent les aspirations de la nation québécoise comme collectivité de langue française suivant une tradition de réflexion critique, d'indépendance et d'engagement, à partir des situations d'actualité qui renvoient aux enjeux fondamentaux de notre avenir collectif.

Président

Denis Monière

Vice-président

Pierre Noreau

Secrétaire

Gilles Lavoie

Trésorier

Robert Ladouceur

Conseillers

Isabelle Le Breton

Jacques Martin

Christian Gagnon

Ex Officio

Robert Laplante

Membres

Dave Anctil

Pierre de Bellefeuille

Jean-Louis Bourque

Jacques Brousseau

Mathieu Bock-Côté

Jean-Jacques Chagnon

Myriam D'Arcy

Geneviève Dugré

Benoît Dubreuil

Henri Laberge

Josée Lacourse

Alain Laramée

Anne Legaré

Geneviève Légaré

Anne-Michele Meggs

Yves Michaud

Jacques-Yvan Morin

André Poupart

Guillaume Rousseau

Paul-Émile Roy

Membres honoraires

Thérèse Baron, Christiane Bérubé, Nicole Boudreau, Jacques-Boulay, Guy Bouthillier, Hélène Chénier, Delmas Lévesque, Pierre Dupuis, Lucia Ferretti, Yvon Groulx, Léo Jacques, Roméo Paquette, Hélène Pelletier-Baillargeon, Gilles Rhéaume

Membres émérites

René Blanchard, Jean-Charles Claveau, Jean Genest, Jean-Marc Léger, Georges Meyers

**ABONNEMENT
(TPS-TVQ COMPRISES)**

10 20
numéros numéros

Régulier

68,37 \$ - 125,35 \$

Institution

123,07 \$ - 205,11 \$

**Abonnement
de soutien**

150 \$ - 250 \$

Étudiants

39,88 \$ - 69,51 \$

Autres pays

120 \$ - 198 \$

Paiement par

VISA ou Mastercard
disponible sur notre site

www.action-nationale.qc.ca

Prix Richard-Arès

Le prix Richard-Arès a pour objectif de promouvoir la culture nationale.

Prix André-Laurendeau

Le prix André-Laurendeau reconnaît les meilleurs articles publiés dans la revue au cours de l'année.

**Fondation
Esdras-Minville**

Cette fondation recueille des fonds dont les revenus financent en partie les activités de la revue.

ISSN-0001-7469

Dépôt légal:

Bibliothèque nationale du Québec
Périodicité: 10 numéros par an

L'ACTION NATIONALE

82, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) H2X 1X3

Téléphone: 514-845-8533
sans frais, 1-866-845-8533

Pour nous joindre par courriel:
revue@action-nationale.qc.ca

Envoi-de Poste - Publications - Enregistrement N°-09113 « Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP) pour nos dépenses d'envoi postal » **Canada**
« Retourner toute correspondance ne pouvant être livrée au Canada à notre adresse ».