

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU



Cartographie des lieux dans l'œuvre
de Victor-Lévy Beaulieu

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Cartographie des lieux
dans l'œuvre
de Victor-Lévy Beaulieu

Dossier sous la direction de
Myriam Vien

NUMÉRO 6
2018

Le Groupe Nota bene remercie le Conseil des arts du Canada
et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC)
pour leur soutien financier.



Gouvernement du Québec
Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC

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

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



Comité de rédaction

Stéphane Inkel, Université Queen's, directeur
Sophie Dubois, Université de la Sarre
Kevin Lambert, Université de Montréal
Karine Rosso, Université de Sherbrooke
Myriam Vien, Université McGill

Comité scientifique

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

© Éditions Nota bene, 2018
ISBN : 978-2-89518-619-9
ISBN PDF : 978-2-89518-620-5

SOMMAIRE

PRÉSENTATION	
Stéphane Inkel	7

DOSSIER

INTRODUCTION. CARTOGRAPHIE DES LIEUX DANS L'ŒUVRE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU	
Myriam Vien	15

LE VIDANGEUR ET LE TRADUCTEUR: AVENUES DE <i>SATAN BELHUMEUR</i>	
Kevin Lambert	21

L'ÉCRITURE INHABITABLE DANS <i>DON QUICHOTTE DE LA DÉMANCHE</i> . ENTRE FASCINATION ET ERRANCE	
Lucille Ryckebusch	53

MORIAL-MORT, OU L'ESTHÉTIQUE DE LA DÉCOMPOSITION DANS <i>RACE DE MONDE</i>	
Myriam Vien	83

LA TABLE DE POMMIER

PRÉSENTATION	
Kevin Lambert	117
PROMIS JURÉ CRACHÉ	
Shawn Cotton	119

RECENSIONS

TROP LOIN DE MARK TWAIN Michel Nareau	125
UNE EXCROISSANCE DE L'ŒUVRE : <i>L'HISTOIRE DU JEUNE GARÇON DE LA NATION DITE DES LOTS-RENVERSÉS QUI MARCHAIT DESSUS SES MAINS, ET AUTRES RACONTARS</i> , DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU Pierre-Luc Landry	133
LA RENCONTRE DES GÉANTS Michel Rioux	141
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	149

PRÉSENTATION

Stéphane Inkel

Université Queen's

Il fut un temps, pas si lointain, où l'on aurait pu croire que Beaulieu avait troqué sa posture polémiste contre l'étendard commode de défenseur régional. C'était l'époque de la Maison VLB célébrant les origines de Trois-Pistoles; celle de la fondation des Éditions du même nom; celle, encore, du téléroman *Bouscotte*, dont la tribu se disséminait le long de l'estuaire, de Cabano au Bic, en passant par Trois-Pistoles et St-Fabien, et jusque dans l'arrière-pays à Cacouna ou Squatec – téléroman qui mettait d'ailleurs en scène l'aventure politique de Philippe Beauchemin, fondateur du bien nommé «Parti des régions». C'était aussi l'époque où le projet de «Grande tribu», encore à l'état de promesse, semblait enté, suite au *Monsieur Melville*, sur un territoire, tant géographique que mémoriel, à conquérir et à habiter. C'était avant le retour au roman à travers *Je m'en-nuie de Michèle Viroly*, et par le fait même à la négativité, à la «quochonnerie» qui l'ont toujours accompagné.

Faut-il s'étonner que le présent dossier consacré à la Cartographie des œuvres de l'écrivain s'attarde à la «vidange» et à la décomposition de «Morial-Mort» ou à la déliquescence

de la banlieue nord-américaine? Avant d'être l'écrivain de l'exil montréalais, incarnation du passage du Québec à une modernité qui ne va pas sans péril – ce qu'il est aussi, indéniablement –, Victor-Lévy Beaulieu, comme le souligne avec justesse Myriam Vien dans l'introduction du présent dossier, se plaît à dessiner l'aménagement des seuils, de la lisière, voire du sas, avec toute la plénitude intérieure que peut révéler l'habitation du vide – de la «chambre-bureau» utérine de *Don Quichotte de la démanche* au «tonneau» de *Satan Belhumeur*. Ce faisant, ces espaces intermédiaires, voire liminaires¹, se révèlent souvent comme autant d'impasses, géographiques aussi bien que littéraires, poussant l'écrivain à remettre son ouvrage sur le métier, à défricher de nouveaux territoires où déposer de nouveaux commencements. Car, dans cette œuvre peut-être plus que dans nulle autre, la question des lieux, cela va sans dire, est indissociable de la question de l'écriture – et donc de la question du temps; celui du Livre à faire, toujours promis et toujours remis à plus tard. C'est du moins l'une des conclusions communes des trois auteur-e-s du présent dossier.

*
* *
*

Comme à l'habitude, l'activité éditoriale de la dernière année de Victor-Lévy Beaulieu fut passablement chargée.

1. La notion de Michel Biron (2000) semble particulièrement bien choisie pour qualifier une œuvre qui n'en est jamais qu'à l'étape des prolégomènes, et ce, malgré sa recherche verticale des pères littéraires qui s'oppose aux relations amicales qui présiderait généralement, selon Biron, à la liminarité de la littérature québécoise moderne, qui se satisferait de cette «absence de maître» que Beaulieu ne cesse de vouloir combler.

Présentation

Une nouvelle « lecture-fiction » est notamment venue, fait notable, renouer avec la littérature américaine. Succédant au *Kérouac* et au *Melville*, *À douze pieds de Mark Twain* ne s'inscrit pourtant pas, comme on aurait pu s'y attendre, dans la continuité de l'utopie amorcée dans *Antiterre* et les développements sur l'arrière-pays auxquels elle donne lieu. L'œuvre, nous dit Michel Nareau, s'intéressant davantage au parcours institutionnel de Twain, et à sa carrière de journaliste, qu'à l'imaginaire gouaillieur des Tom Sawyer et Huckleberry Finn, est à ranger au côté des essais mineurs consacrés à Voltaire ou Thériault. Pierre-Luc Landry s'est pour sa part penché sur le plus récent recueil de contes de Beaulieu, *Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains et autres racontars*, genre qui occupe une part non négligeable de la production de l'auteur et sur lequel les *Cahiers* auront l'occasion de revenir à la faveur d'un prochain dossier. Enfin, nous recensons également avec quelque retard l'hommage de l'écrivain du « pays équivoque » à *Monsieur Parizeau*, homme politique à qui Beaulieu consent l'épithète de « plus haute autorité ». Sachant qu'il emprunte cette locution à l'un de ses Pères symboliques, Jacques Ferron, qui lui-même l'attribuait, dans un projet de livre demeuré inachevé, à son propre père (Ferron, 1997)², on mesure tout le respect que Beaulieu a conservé pour l'un des chefs historiques d'un parti avec lequel il a pourtant eu maille à partir plus souvent qu'autrement. Michel Rioux, syndicaliste et journaliste

2. Ginette Michaud explique, dans son avant-propos, que les historiettes de ces *Papiers intimes* étaient au départ destinées à deux projets abandonnés par Ferron, l'un sur la figure du père et devant s'intituler *la Plus Haute Autorité* et l'autre sur la figure de la mère, et la famille Caron en général : *la Miss et sa sœur, ma mère*.

connaissant de longue date l'écrivain comme l'homme politique, est sans doute l'un des mieux placés pour rendre compte de cet ouvrage frayant avec l'hagiographie. Pour inhabituelle, cette pratique affleurerait précisément dans son *Docteur Ferron*; preuve, s'il en est, du caractère obsessionnel, et obsessionnellement *familial*, si je puis dire, de la question nationale (et identitaire) chez Beaulieu.

* * *

Vers la fin de son *Friedrich Nietzsche*, Beaulieu écrit quelque chose d'inouï pour peu qu'on ait en tête cette poursuite continue et frénétique de Pères symboliques, poursuite qui dès lors prend un sens légèrement distinct. Il affirme ainsi avoir écrit afin de «réparer auprès de mes Enfants le fait que je sois le Fils de mes Pères» (1364). On comprend mieux, face à cette paternité enfin assumée, pourquoi il a pu qualifier ce livre de «testament» sans pour autant qu'il vienne mettre un terme à l'œuvre qui, elle, se poursuit. Saisissant la balle au bond, les *Cahiers* ont décidé d'ouvrir leurs pages aux héritiers et héritières de l'auteur: progéniture nécessairement illégitime, abâtardie, voire monstrueuse en regard du projet esthétique dont l'œuvre est porteuse. La rubrique «La table de pommier» sera donc un lieu de création ouvert, où pourra se déployer un dialogue implicite, voire lointain, avec l'auteur du *Manuel de la petite littérature du Québec*. Il revient au poète Shawn Cotton d'étreindre la table de belle façon avec «Promis juré craché».

Présentation



Deux dossiers sont présentement en préparation pour les numéros à venir des *Cahiers*. Le prochain portera entièrement sur 666. *Friedrich Nietzsche*, dernier opus majeur de Beaulieu à ce jour. Suivra ensuite un numéro s'attardant aux «Formes populaires de l'oralité» de l'écrivain, qui fera la part belle à des genres moins fréquentés par la critique beaulieusienne comme le théâtre, le téléroman ou le conte, pourtant pratiqués assidûment. Les *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* seront alors sous la responsabilité de Sophie Dubois, membre de son comité de rédaction depuis les tout débuts. Sa grande rigueur, dont le présent numéro a grandement bénéficié, sera un précieux atout pour la publication. Je lui souhaite la meilleure des chances à titre de directrice! J'aimerais également souhaiter la bienvenue à deux nouveaux membres dans le comité de rédaction: Myriam Vien, qui préside le présent dossier, et Kevin Lambert, responsable de la rubrique «La table de pommier». Je les remercie, de même que Sophie et Karine Rosso, de leur aide dans la préparation de ce numéro. Je remercie également les membres du comité scientifique et les évaluateurs, évaluateurs externes ayant participé à ce numéro.

Enfin, un merci spécial à Guy Champagne et aux éditions Nota bene, partenaire indispensable de l'aventure.

Sur ce, bonne lecture!

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2015), 666. *Friedrich Nietzsche*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- FERRON, Jacques (1997), *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial: lettres, historiettes et autres textes*, Édition préparée et commentée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Outremont, Lanctôt, «Cahiers Jacques-Ferron», n^{os} 1-2.

DOSSIER
CARTOGRAPHIE DES LIEUX
DANS L'ŒUVRE
DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

INTRODUCTION.
CARTOGRAPHIE DES LIEUX
DANS L'ŒUVRE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Myriam Vien
Université McGill

Difficile d'imaginer une œuvre plus ancrée dans la problématique du pays que celle de Victor-Lévy Beaulieu, une entreprise qui suit, depuis ses débuts, le parcours des Beauchemin, une famille québécoise «typique», cherchant par là à embrasser le destin du Québec tout entier. En exposant les aléas et les déboires du clan, les trajectoires particulières de ses membres, l'écrivain façonne patiemment les pans du «pays équivoque» qu'il cherche par tous les moyens à sortir de sa torpeur.

Or contrairement à une impression tenace, l'espace investi par les écrits de Beaulieu ne se répartit pas que sur l'axe Bas-du-Fleuve – Montréal, jouant le traumatisme d'un exil qui pousse Abel à revenir sans cesse aux Trois-Pistoles, là où la famille Beauchemin trouve son port d'attache, pour fuir la grisaille et l'hostilité de Morial-Mort, terre d'accueil tissée de misère. En effet, si une bonne partie de l'œuvre se déploie autour du déplacement fondateur des

Beauchemin, celle-ci s'aventure pourtant fréquemment hors des frontières du Québec, parcourant les terres de la verte Érin avec Joyce, visitant l'île de Nantucket en compagnie de Melville, se transportant aussi loin que l'Afrique, traversée par *Bibi*. Bien entendu, la visite du pays de l'autre demeure encore pour Beaulieu une façon de parler du sien, de dégager dans l'exercice de la comparaison une certaine parenté entre les nations, mais aussi des façons de dépasser les limitations qui affligent le Québec. Le lieu, par ailleurs, intègre souvent une quête de l'origine, une tentative de liaison avec une mémoire perdue, qui s'étire parfois jusqu'aux débuts de l'aventure coloniale. Dans une conférence radiophonique diffusée le 25 mars 1985, Victor-Lévy Beaulieu revient en ces termes sur l'ensemble de sa carrière :

Si je n'ai jamais su où je m'en allais vraiment, j'ai toujours eu l'envie d'y aller quand même, ne serait-ce que pour que tout vacille en moi et que j'y trouve ma vérité.

[...]

Pour cela, je me suis promené de Dieppe à Montréal, de Yellowknife aux Trois-Pistoles, et de forteresse de Louisbourg au Yucatan. Pour cela, j'ai creusé le monde des maîtres fondé par un gros marteau de forge au dix-septième siècle, dans la Normandie des grandes découvertes, entre le Nègre du Sénégal et les bancs de morue de la Terre-Neuve. Pour cela, j'ai couru tous les continents de l'imaginaire, cherchant dans le passé ce qui de lui pouvait encore se conjuguer au présent et faire racines dans l'avenir¹.

1. *Préface pour la radio*, Réseau PM, 25 mars 1985, 16 h. Version manuscrite déposée dans le Fonds Victor-Lévy Beaulieu de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).

Introduction

C'est dans la rencontre d'espaces lointains, accessibles uniquement par le détour de la fiction, que peuvent se joindre l'expérience du passé et l'espoir en l'avenir, une fusion qui renvoie ainsi le lieu à un rapport avec l'imaginaire chez l'écrivain. Sollicités de la sorte, les lieux se révèlent essentiellement soumis à la perspective du narrateur, qui les fait intervenir à dessein de servir un objectif précis, et en offre une vision parfois décalée. Différents espaces qui n'obéissent donc pas qu'à une logique de représentation, mais se transforment souvent sous le regard de la narration qui les visite. Sans que l'auteur ait besoin d'y mettre les pieds, ces lieux deviennent aussi tangibles par le biais d'une formidable entreprise de documentation. *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* témoigne, par exemple, de cet intensif processus de recherche : Beaulieu essaie de s'approprier cet espace en dévorant la mythologie et l'histoire irlandaises au moyen de tous les ouvrages qu'il peut dénicher. Le pays étranger figure donc comme un modèle invitant de l'ailleurs, une source d'inspiration, mais aussi quelque chose à investir, à modeler à son gré.

L'idée derrière ce dossier était donc de s'intéresser autant aux lieux qui peuplent l'imaginaire de Victor-Lévy Beaulieu qu'aux différentes formes de traversées qui peuvent être tracées à l'intérieur de ceux-ci. Dans l'esprit de dessiner en somme la « cartographie » de cet univers, il fallait s'interroger sur les espaces récupérés et représentés par l'écrivain, en sondant les repères symboliques qu'ils renferment et la valeur qu'ils prennent dans son œuvre. Plus qu'un simple cadre où planter le décor romanesque, les endroits que fréquentent les personnages de Beaulieu permettent à l'écriture de s'approprier un territoire particulier, d'y inscrire en même temps qu'une narration une certaine vision du

monde. À cette fin, nous nous sommes demandé quels sont ces lieux «habités» par l'œuvre beaulieusienne, autant ceux répertoriés dans la géographie québécoise que ceux relevant de domaines étrangers ou fictionnels. Précisément, ces lieux sont-ils «visités» concrètement par Abel ou ce dernier s'y retrouve-t-il plutôt par l'entremise de sa pensée? Partant, quels effets se dégagent de cette façon particulière qu'a Beaulieu d'aborder l'espace, de se lancer à la conquête de terres nouvelles qu'il reforme à son gré? À la manière des cycles sans cesse réaménagés dans lesquels l'écrivain organise son œuvre, les espaces beaulieusiens constituent des plaques tournantes, des arènes aux barrières poreuses où se jouent les conflits les plus vifs auxquels sont confrontés les personnages.

Il n'est pas surprenant, sous cette perspective, que les trois textes figurant dans ce numéro s'intéressent tous, à leur manière, à des lieux de «l'entre-deux»: espace limotrophe de la rue et du «tonneau» de Satan Belhumeur pour Kevin Lambert; problématique du seuil et de la porte du bungalow de Terrebonne pour Lucille Ryckebusch; exil et décomposition aussi comme formes de trajectoire pour Abel, qui s'enlise toujours plus dans la «quochonnerie» et la laideur de Morial-Mort, dans l'article que je signe.

Dans «Avenues de Satan Belhumeur», Kevin Lambert examine l'espace de la rue, en se proposant d'étudier le conflit urbanistique au cœur du récit, lequel confine le personnage de Satan Belhumeur à une position instable et douloureuse où il est brimé à la fois dans sa ville et dans sa langue. En effet, la place occupée par Satan Belhumeur dans la ville, assurée dans la mesure où il répond à sa tâche de vidangeur et de gestionnaire des débris, rejoue, sur le plan discursif, l'isolement vécu par le personnage qui peine

Introduction

à entrer en communication avec autrui. Ce faisant, *Satan Belhumeur* apparaît comme un roman en traduction, composé dans une langue unique, fruit d'une écriture traductrice qui permet d'expliquer son monolinguisme de surface. Dans ce roman, le deuil de l'origine prend ainsi une forme nouvelle : le texte se voit engagé vers un autre texte qu'il traduit et recouvre, expérimentant la perte de cette «langue première», oubliée ou disparue, qu'il convient dès lors de retrouver ou d'inventer. C'est ce qui permet à l'auteur de rallier ce «roman du doute», où s'affirme une résistance à tout rassemblement sous une gouverne unique avec le projet de *La grande tribu*, fantasme de totalité, inachevable et autodestructeur, dans l'œuvre de l'écrivain.

Lucille Ryckebusch, dans «L'écriture inhabitable dans *Don Quichotte de la Démanche*. Entre fascination et errance», explore quant à elle les problématiques de l'espace et de l'écriture, intrinsèquement liées chez Beaulieu. Elle y présente la banlieue de Terrebonne comme espace intermédiaire entre la campagne, lieu des origines, et la ville, lieu de toutes les dérives familiales, espace périphérique informe qui ne peut soutenir aucun récit et qui marque aussi l'impossibilité de l'écriture. En effet, l'écriture, investie d'une fonction d'orientation qui se matérialise dans les espaces physiques, se délite dans la banlieue décrite par Beaulieu, où tout n'est que laideur, fausseté et mensonge, un espace qui devient de plus en plus irréel dans la perspective délirante du narrateur. Le bungalow où se retranche Abel, expulsé du pays natal comme de la terre d'accueil, apparaît ainsi comme une sorte de prison cauchemardesque, à l'aspect coulant et presque «organique». L'écriture, de même, se transforme en une expérience d'anéantissement dans

la solitude absolue, condamnant le narrateur à l'isolement sous l'emprise de sombres fantasmes.

C'est aussi à un regard sur la pourriture et la dégénérescence que je vous convie dans mon texte «Morial-Mort ou l'esthétique de la décomposition», alors que je m'intéresse à la dynamique du déplacement qui opère dans *Race de monde!*, où l'exil et la décomposition composent deux formes de trajectoires qui précisent le destin du narrateur et transforment son rapport à la durée. L'arrière-pays et le milieu périurbain de Morial-Mort hantent conjointement la conscience d'Abel, qui tente de se frayer un chemin en tant que romancier alors que tout son monde se désagrège lentement au contact de la ville infectieuse. La durée intime qui rend compte de son parcours met en relief le sentiment d'une perte fondamentale de continuité, impression déstabilisée encore davantage par les saouleries du narrateur, qui perd de plus en plus contact avec la réalité. Entre la mémoire réfractée de son enfance à la campagne, et le temps embourbé qui sévit à Morial-Mort, Abel erre dans les ruelles dans une quête impossible pour rallier son expérience à un «avant» sur lequel appuyer son grand projet romanesque.

Ce dossier vous invite donc à découvrir une partie des lieux rencontrés dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, contribuant ainsi à défricher un itinéraire dans cette vaste production, aux ramifications nombreuses. En somme, si la question de l'espace déplie une grande variété de problématiques, que ce numéro ne saurait épuiser, elle semble répondre à la volonté même de l'écrivain d'élargir les horizons de son œuvre en embrassant d'autres héritages, au désir de lui donner une portée globale tout en l'ancrant dans l'espace concret du territoire québécois.

LE VIDANGEUR ET LE TRADUCTEUR:
AVENUES DE *SATAN BELHUMEUR*

Kevin Lambert
Université de Montréal

Penser les lieux dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu se fait difficilement dans une logique de la représentation, dans une perspective de réification d'une cartographie ou encore par l'analyse de descriptions qui tenteraient de rendre compte d'une certaine réalité paysagique. Les romans de «La vraie Saga des Beauchemin» ont, pour la plupart, une narration démanchée qui s'écrit d'après une énonciation délirante, mêlant personnes narratives et oscillant entre différentes temporalités, exprimant fantasmes, désirs, refoulements, scènes et images véritables ou hallucinées en des récits tiraillés par les contradictions, les aphorismes aporétiques, les tirades grotesques, les associations phonétiques, les souvenirs violents oubliés ou encore frais. Le texte fait corps de ces éléments apparemment hétérogènes, se construit à partir de leur jonction ou de leur confusion en les incorporant les uns aux autres, ce qui met en doute leurs frontières, leurs fondements et leurs statuts dans la fiction. Le «sens» du texte – s'il y en a et à condition que par «sens» on entende aussi ce qui le suspend, le soulève, le

voile ou s'en méfie – réside dans l'agencement de ces différents registres. Il se peut ainsi que la *mimèsis* ne soit pas la meilleure perspective pour approcher le texte beaulieusien, qui nous force souvent à revoir les catégories employées pour parler des œuvres littéraires. Pour ces raisons, je suis réticent à parler de «représentation», comme le fait souvent la critique, pour analyser les œuvres de Beaulieu. Plutôt que de parler de «représentation de la ville», je tenterai de penser ce qui s'écrit à partir de l'espace limitrophe qu'est la rue dans *Satan Belhumeur* (1981¹). La rue comme lieu d'urbanité, comme «plein milieu» de la ville – puisque c'est là que Satan affirme avoir placé son tonneau – à condition que par «ville» on n'entende pas un ensemble clos, défini, appréhendable, mais plutôt une abstraction conceptuelle et totalisante qui permet de penser, de jouer, de mettre en scène l'imaginaire et l'espace social (et littéraire). Pour reprendre les mots de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, il s'agira de garder en tête que «l'alliance de la ville et du concept jamais ne les identifie mais [qu']elle joue de leur progressive symbiose» (1990: 143). Si les lieux et l'espace urbain occupent bel et bien une place primordiale dans le roman, comment peut-on lier leur lecture à la poétique délirante du personnage, à sa narration démanchée? Que signifie, pour une parole, d'être à la rue? Où loger – et faut-il loger? – ce personnage-déchet qu'est Satan Belhumeur? Est-il possible d'entendre sa narration sans domicile fixe, de la traduire, de recevoir sa parole – et pour lui de l'habiter? Par-devers quelle(s) langue(s)?

1. Dorénavant, les références à *Satan Belhumeur* seront indiquées par le sigle *SB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Afin d'offrir quelques pistes de réponses à ces questions, j'étudierai la division discursive de l'espace urbain opérée dans le roman afin d'y circonscrire la place qu'occupe Satan Belhumeur, avant de montrer en quoi cet espace est analogue au «site» d'énonciation de ce personnage narrateur. La question de la langue nous portera vers un autre élément d'urbanité important du roman : la «Tour de B'Abel» dans laquelle vit la famille Beauchemin. À partir de l'analyse de cette reprise du mythe babélien, j'avancerai que le roman *Satan Belhumeur* est un roman en traduction, composé dans une langue unique étant le fruit d'une écriture traductrice qui permet d'expliquer son monolinguisme de surface. C'est à partir de la notion de *totalité*, telle qu'elle s'incarne dans plusieurs aspects du roman, que je développerai cette partie de mon analyse, en montrant notamment que le fantasme de totalité de l'écriture beaulieusienne est toujours présenté comme désiré, mais impossible ; poursuivi, mais inachevable ; jouissif, mais autodestructeur. L'article voudra, au bout du compte, montrer que *Satan Belhumeur* est un roman du doute, qu'il met en texte une résistance à tout rassemblement sous une gouverne unique, mais aussi qu'il instaure une faille importante dans la possibilité de réalisation du projet de *La grande tribu*, roman esquissé et relancé dans la majeure partie de l'œuvre romanesque de Beaulieu depuis les années 1970².

2. Stéphane Inkel fournit un résumé essentiel de cette autre «saga» qu'est l'écriture de *La grande tribu* dans son article «Du fantasme au roman. La grande tribu. C'est la faute à Papineau», paru dans le premier numéro des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* (2011 : 23-46).

PAROLE D'URBANISME!

Vers le milieu du roman, une scène noue l'intrigue un peu «lousse» de *Satan Belhumeur*. Satan, c'est ce personnage fou habitant dans son «tonneau en plein milieu de la rue Monselet» (SB, 19), une «manière de roi juif, prophète de son état et vilipendeur de félons et de la rastaquouère» (SB, 217), comme il se désigne lui-même. Échappé de l'hôpital psychiatrique de Longue-Pointe, il erre dans la ville et propage ses «bonnes nouvelles» en terrifiant les gens du quartier, accoutré d'un chapeau haut-de-forme et d'une cape sous laquelle il se masturbe. Au chapitre neuvième, les habitants de «Moréal-Mort», qui en ont assez de ses obscénités, le mettent en procès. Dans une scène hautement carnavalesque, les politiciens corrompus du comté viennent lui annoncer son expulsion :

S'il y a une chose qui n'est pas normale, déclare l'un de ceux-ci, c'est bien celle-là : que Belhumeur occupe l'un des derniers beaux terrains qu'il nous reste à Moréal-Mort ! À la place de cet affreux tonneau, imaginez ce que ça serait si l'on érigeait une Tour d'habitation, avec plein de petites boutiques au rez-de-chaussée et un immense parquigne dans le sous-sol ! Pensez à la reconnaissance que tous nos vieillards et toutes nos vieillardes nous manifesteraient même après leur mort ! (SB, 96).

Bien qu'on lui reproche ses «guilis-guilis obscènes» (SB, 94), c'est bel et bien pour des questions d'espace et d'aménagement que l'on désire chasser Satan Belhumeur hors des «limites de la ville» (SB, 95). Au cœur du roman se trouve donc un conflit urbanistique, confrontant deux visions de l'organisation de l'espace urbain, déterminées par des manières différentes de prendre la parole dans la rue. La

première est celle des politiciens qui affirment que «tout le monde ici est fier de notre belle cité et tout le monde ici tient mardicusse qu'elle reste comme elle est, propre, honnête et touristique» (SB, 90). Parodiant les discours médiatiques et la langue de bois politicienne, le roman montre que les projets urbanistiques mis de l'avant par le «carrosse de l'exploitation et de la concussion qui a étendu sa grande main sale au-dessus de Moréal-Mort» (SB, 88) s'expriment dans une énonciation où ceux qui prennent la parole le font *au nom* et *au lieu* de la foule, et ce, dans une double métonymie. *Au nom* de la foule puisque leur parole se présente comme la voix de ce groupe indéfini dont ils se servent pour fonder leur discours, «la meute» (SB, 97), ce «tout le monde» générique tantôt exprimé par un «nous» ou un «on» impersonnel. *Au lieu* de la foule puisque le spectacle de rue destiné à rejeter le corps indésirable qu'incarne Satan Belhumeur tient aussi lieu pour «tout Moréal-Mort» (SB, 94), pour l'ensemble de l'espace urbain et de la somme spéculée de sa population. Or pourquoi chasser Belhumeur? Les raisons de ce rejet sont multiples et s'entrelacent autour de questions d'organisation urbaine et d'énonciation.

Le bric-à-brac que s'est constitué le narrateur «en plein milieu de la rue Monselet» (SB, 19) s'intègre mal dans le projet de ville «propre, honnête et touristique» prôné par la racaille politique de Moréal-Mort. En effet, on apprend dès les premières pages du roman que ce tonneau qu'habite Satan Belhumeur, à mi-chemin entre le dépotoir et la boutique d'antiquités, recueille dans sa cour les débris indésirables des habitants du quartier:

Les gens de Moréal-Mort attendent autre chose de moi:
que je leur vende l'armée dans ses surplus, que je les

débarrasse de ces grands saints de plâtre mutilés dont ils encombre l'arrière-boutique de mon tonneau [...]. Et je ne parle pas des antiquailles qui font une montagne derrière mon tonneau, bric-à-brac invendable de bâtons de popsicle en forme de Tour Eiffel, de cure-dents assemblés en machines volantes ou de bouchons de liège qui [...] représentent le désastre de tous les patenteux de Moréal-Mort (*SB*, 23).

Le tonneau de Belhumeur, on le voit bien dans cette citation, constitue un seuil pour les déchets, chargé d'accueillir les «surplus» rejetés dont on souhaite tout de même conserver la trace. C'est en tant qu'espace de deuil que le terrain de Belhumeur tient un rôle dans la ville, poubelle devenue musée dans lequel les artefacts du caviardage des symboles d'un passé religieux («ces grands saints en plâtre mutilés»), d'aspirations culturelles cheapes fétichisant les symboles de la culture européenne («bric-à-brac invendable de bâtons de popsicle en forme de Tour Eiffel») ou de grands projets ratés («le désastre de tous les patenteux de Moréal-Mort») peuvent être conservés (ou revendus), formant une sorte de mémoire matérielle latente de grands récits historiques et culturels québécois. Tant que Satan Belhumeur s'en tient à ce rôle de gestion des surplus et des déchets, sa place dans le «corps social» est assurée, puisqu'il s'y intègre *en tant que* vidange, reste, excrément. Or ce qu'il déplore, en ouverture du roman, c'est justement d'être enfermé dans ce rôle tout comme il est enfermé dans «la prison de [s]on nom», ce nom qui n'est pas le sien et «dont on [l]'a subroqué dans tout Moréal-Mort [...] parce que son aura est faite des innombrables puanteurs du monde» (*SB*, 16). Satan Belhumeur est un personnage à la fois baptisé et défini par l'autre; en l'affublant de ce nom, le «corps social»

l'élite Ange déchu de Moréal-Mort, démon inoffensif (à la «belle humeur») aspirant à la vie d'ange, mais condamné à la vidange à titre d'agent comptable du refoulé social et urbain. Or Satan souffre de cette dénomination venue de l'autre: «ce sont précisément des vérités comme celle-là³ qu'il est impossible de dire parce que les gens de Moréal-Mort *attendent autre chose de moi*» (SB, 23; je souligne), explique-t-il. Aux problèmes d'aménagement des espaces urbains s'ajoute donc un autre problème: comment être entendu, comment «dire des vérités», tenir une parole *autre* que celle «attendue» par les gens de Moréal-Mort?

Dès lors que Belhumeur ne répond plus à la demande, qu'il quitte son tonneau pour faire de la «prédication» (SB, 25), pour tenter de «parler vraiment à du monde qui [l]'écouterait» (SB, 26), il fera face à une absence de réception de la part de la «meute» de Moréal-Mort. Refusant d'entendre sa parole délirante, ils tenteront de l'évacuer par une action spatiale: il faudra que Belhumeur «quitte les limites de la ville et n'y revien[ne] plus» (SB, 95). Daniel Laforest remarquait dans son récent essai *L'âge de plastique: lire la ville contemporaine au Québec* que la ville, dans la littérature québécoise, a longtemps été pensée à partir du «présupposé d'une intériorité et d'une extériorité franches» (2016: 52), déplorant qu'il s'agisse d'une «conception fort ancienne et depuis longtemps dépassée de la ville» (2016: 52)⁴. Je reprendrai son constat d'un

3. Que ses deux fleurs «saint-joseph» constituent «presque l'entier de [s]on existence» (SB, 23).

4. Remarque intéressante, mais le «problème» posé disparaît quand on déplace la question: il me paraît en effet curieux de remarquer que «le lieu commun québécois de l'arrivée en ville *ne correspond[el] pas aux aires urbanisées réelles de la province*» (2016: 59; je souligne) comme le

imaginaire de la ville comme «enclave centralisée» (2016: 53) en cherchant ce que signifie, dans la logique du texte, cette division discursive de l'espace urbain, dont l'anachronisme trahit selon moi la conception de la ville et de la communauté sur laquelle reposent les plans d'aménagement des «rastaquouères» gestionnaires, plans dans lesquels Belhumeur ne pourra manifestement pas trouver sa place. En effet, l'espace urbain dans le discours du maire Pollux Ryani et de ses sbires a plus à voir avec le modèle européen commenté par Laforest, celui marqué par l'idée d'une enceinte (jadis matérielle) servant à établir «des critères d'accueil, de liberté individuelle, d'interaction» (Laforest 2016: 52), qu'avec la banlieue moderne. La scène du procès public fourmille d'ailleurs d'éléments anachroniques renvoyant à un imaginaire médiéval, voire antique: Belhumeur se trouve dans un «tombereau» tiré par Bom' Câlce Doucette jouant au cheval (*SB*, 87), on envoie Abel au «cachot» (*SB*, 90), la meute réclame la pendaison de Satan (*SB*, 94), ce dernier se prend momentanément pour le Christ en croix, avec sa «couronne d'épine qui [lui] mutile tout le tour de la tête», attendant que «la grande lance du désastre [vienne] se briser

fait à plusieurs reprises l'essayiste, convaincu que «[le Québec moderne] n'a jamais habité la ville réelle» (2016: 13). Comme le montrent ces passages, on retrouve partout dans l'ouvrage l'idée que la fiction doit refléter la «ville réelle», voire le «réel» lui-même. Il me semble plutôt que la représentation d'une «réalité» sociale ou territoriale n'est que l'un des nombreux paradigmes que l'écriture puisse suivre ou non, tourner en dérision ou sauvagement ignorer; un bien étrange point de départ, en somme, pour une «lecture renouvelée de l'histoire de la littérature québécoise» (Laforest, 2016: 20).

sur [ses] côtes» (SB, 93)⁵. La limite de la ville, son extériorité sont ainsi nécessaires afin d'y rejeter Satan dès qu'il ne remplit plus la tâche qu'on lui a assignée; si la communauté a besoin du paria pour définir ses limites, nous dit le roman, elle a aussi besoin de lui concéder un territoire imaginaire, un *espace autre* qui ne s'intègre pas à la ville et lui demeure hétérogène.

LA MORT DE MORÉAL-MORT

Le conflit d'urbanisme au cœur du récit, où l'espace occupé par Satan est assuré dans la mesure où il répond à sa tâche de vidangeur et de gestionnaire des débris, se trouve, nous le verrons bientôt, rejoué sur le plan discursif. La prise de parole du personnage est, en effet, structurellement marquée par son exclusion sociale. Dans un moment de lucidité, il n'aura d'ailleurs pas manqué de remarquer que «c'est l'imagination des autres qui [l]e tue» (SB, 41). Qu'il se dise «tué» par ce qui, pour lui, est perçu comme «l'imagination des autres» n'est pas anodin, puisque la question de la mort est déterminante dans l'inadéquation de Belhumeur à Moréal-Mort. En effet, Satan se présente lui-même comme «le vivant de l'entre-deux-morts et le mort de l'entre-deux-vies» (SB, 19), un personnage échappant en quelque sorte à la logique de la vie et de la mort, puisque se situant constamment dans l'écart: ni tout à fait le mort ni tout à fait le vif, mais ce qui fait l'un dans l'autre, et l'inverse. En ce sens, Anne Élane Cliche, qui commente l'«éviration» de l'organe sexuel dont le protagoniste prétend

5. La référence biblique témoigne d'ailleurs de la dimension carnavalesque de cette scène, dans laquelle ce seraient les marchands qui chasseraient le Christ du Temple, plutôt que l'inverse

être victime, souligne en quoi cette dimension est liée à la question de la mort qui happe Belhumeur :

[La] réversibilité [du sexe] est la condition même de cette écriture vouée à l'impossible ressaisissement d'une histoire que la mort désirée, accomplie, constatée, répétée tente de hausser à la dignité de l'Œuvre. Comme si tout le roman s'écrivait à partir de cet incessant retournement, éviration du dire qui cherche la limite entre le dedans et le dehors, cherche aussi bien sa perforation que sa performance et ne connaît que la plus écrasante – et sublime – impuissance (1999: 40).

Comme Cliche le note, la narration de Belhumeur se déroule dans cet écart «entre le dedans et le dehors», d'après ce lieu d'«impuissance» qu'est celui du mort, comme si l'énonciation du personnage avait subi la même opération que l'organe sexuel. L'«éviration» est ainsi double et donne corps, dans le roman, à une prise de parole frappée par l'*agonie* autant qu'à un genre sexuel marqué par l'*indétermination*. Cette énonciation sexuellement «évirée» met donc en suspens la différence sexuelle en plaçant le personnage de Satan sous le signe de l'inversion, de l'oscillation, de l'écart entre les sexes, écart toujours relancé par le récit et vécu comme un viol par le protagoniste: «la femme en soi jamais ne triomphe sinon dans sa foi violée, ce qui est une éviration autrement plus redoutable que la mienne toujours à subir parce que mon corps sans cesse dans la fuite, parce que l'amour de Jos tout le temps à courir» (*SB*, 208). La syntaxe syncopée, qui semble littéralement trouser la phrase en supprimant un «est» attendu à deux moments (après «parce que mon corps» et «parce que l'amour»), montre bien que l'éviration à l'œuvre marque directement le «dire» du per-

sonnage ; ici, c'est la détermination, la description d'état qu'amènerait le verbe «être» qui disparaît pour laisser place à une syntaxe qui, momentanément, semble inapte à déterminer, à catégoriser ou à saisir ce qui «est». On remarque aussi l'effet de cette «éviration du dire» dans la formulation chiasmatisque du «vivant de l'entre-deux-morts» et «mort de l'entre-deux-vies», citée précédemment, dont l'écho inversé et la reprise de l'idée d'«entre-deux» inscrit, à même la phrase, ce retournement dont il est question, cet écart qui s'ouvre «entre-deux-morts» et «entre-deux-sexes»⁶. Ce motif de mise en tension (et en doute) de la binarité (proclamée) de la différence sexuelle fonctionne en somme de manière analogue au rapport entre vie et mort : cette dernière, dans le texte, se caractérise par son incessant retour, son caractère itératif, son inachèvement. Sous des phrases surgies du délire de Belhumeur se tisse ce rapport inédit et paradoxal entre mort et vie, où le sujet est happé par une mort toujours à venir, et ce, même lorsqu'elle a déjà eu lieu : «à moins que mon destin ça soit ça : mourir deux fois sans que jamais ça ne meure» (*SB*, 11).

On semble s'éloigner de la rue, mais pourtant tout nous y ramène : c'est sur le bitume de Moréal-Mort que cette *narration agonisante* dont je tente de cerner les enjeux se fait la plus manifeste. Si, comme l'affirmait Cliche, la question de l'éviration devient centrale dans le roman, «comme si ce sexe réversible devenait à lui seul le site insituable de l'énonciation» (1999 : 40), la position limite de ce sujet vivant/mort détermine au moins tout autant narration et «site» d'énonciation. L'occupation des lieux par Satan, cette

6. Belhumeur éviré aurait aussi bien pu se dire «homme de l'entre-deux-femmes» et «femme de l'entre-deux-hommes».

manière d'habiter l'espace urbain qui ne cadre pas avec celle du consensus social, va de pair avec une énonciation différente, un *street-talk* qui proclame et incarne une mort que ne saurait accepter le «corps social» :

Je voudrais parler de cette faim-là en particulier, et de la grande fatigue qu'elle laisse en moi. Cette espèce de creusement dans ce qui souffre en moi, pour m'emplir les yeux de sang, et me paralyser dans mes jambes et m'obliger à reconnaître ce trou où je finirai par tomber lorsque viendra la fin des faims (SB, 19).

L'homonymie entre «fin» et «faim» montre que ces deux motifs sont pour le narrateur indissociables, car tout désir, toute faim de dire surgissent chez lui au rythme d'une conscience de la fin, cette «fin du monde [...] recommencée depuis tout le temps» (SB, 25). La seule limite possible de cette apocalypse inachevée et toujours recommencée, incarnée par «ce trou où [Satan] finir[a] par tomber», est cette «fin des faims» nommée par Belhumeur, achèvement de la soif de dire qui constitue l'horizon inquiétant de son texte. Il s'agit d'une «figure [...] qui nous renvoie à quelque chose que le livre ne saurait lui-même refermer, et qui est autant sa condition que la limite de son écriture» (2013: 31), pour le dire avec Alexis Lussier, saisissant bien ce motif essentiel de l'œuvre de Beaulieu. Fin de la faim et faim de la fin forment ainsi un double réseau inextricable qui tisse le texte et commande la prise de parole de Belhumeur, dont la prédication est motivée par un nœud où il est difficile de départager désir de l'autre et accomplissement du désir propre au sujet : «Les choses que l'on voudrait me voir dire m'indiffèrent et il m'est impossible de narrer celles pour lesquelles j'ai momentanément du désir» (SB, 23). Ici

encore, Belhumeur est condamné à un entre-deux douloureux où s'entrelacent la volonté de résister à la demande de l'autre, de ne pas occuper ce lieu défini qu'on lui aurait aménagé dans l'espace urbain et social, et un accès toujours raté à une parole propre et originale, pourtant désirée. On pourrait bien transposer la lecture que faisait Geneviève Baril du personnage de Barthelémy Dupuis dans *Un rêve québécois*, puisque Satan, lui aussi, «ne possède en définitive [...] que la puissance fantasmatique de la perte et de ses sortilèges pour s'inventer une liturgie à la mesure de son manque» (2000: 45). C'est dans cette logique du manque que la parole tenue sera souvent décrite, d'une part, comme n'appartenant pas au protagoniste, mais aussi comme étant sans destinataire possible: «ce que j'ai à dire, ça me trouve. Ce que j'ai à dire n'a plus aucune espèce d'importance maintenant que j'habite ce tonneau en plein milieu de la rue Monselet» (*SB*, 24). Si la parole des politiciens se faisait, souvenons-nous, *au nom* et *au lieu* d'un groupe indéterminé pouvant être assimilé aux fictions de minorité silencieuse ou de rumeur sociale, la parole portée par Belhumeur est quant à elle *sans nom et sans lieu*. Sans nom parce que c'est lui qui se voit «trouvé» passivement par elle, et sans lieu parce qu'elle perd son «importance» dès qu'elle est assignée à un espace, dès qu'elle «habite», tout comme le narrateur, le tonneau de la rue Monselet. Dire cette mort, parler à partir de ce seuil agonisant de mort-vivance qui caractérise la narration du roman relance donc l'idée, toujours présente en filigrane dans les prédications de Belhumeur, que «la parole n'est pas faite pour [...] rester fixée. Elle doit courir dans l'espace et mourir quand ça lui convient, de sa belle mort» (*SB*, 56). Tout comme celui qui la porte, la parole de Satan n'est jamais reçue,

jamais accueillie. Elle nous impose de lever la question de la destination pour y entendre cette énonciation agonitin-errante, sans signature et sans lieu, sans-papier et sans-domicile-fixe, cette parole à la rue qui traverse le sujet pour mieux réaffirmer son extrême porosité, sa radicale absence d'unité.

TRADUIRE LA RUE

Satan déambule dans les rues de Moréal-Mort pour y affirmer cette mort à l'œuvre qu'il est apparemment le seul à percevoir. Un peu comme si, quand il proclamait «Moréal-Mort», quand était inscrite cette fin toujours à venir dans le nom même de la ville dans laquelle il erre, la rue n'entendait que «Montréal-Nord». Satan et ses concitoyens parlent-ils la même langue? On se le demande en lisant *Satan Belhumeur*, où à maintes reprises la parole du protagoniste est incomprise par les autres habitants de la ville. «J'ai beau parler fort, dit-il, rien ne se rend jusqu'à la meute hurlante» (SB, 96). Se pourrait-il que Belhumeur, en plus d'incarner ce débris de la communauté urbaine, parle une langue étrangère? Se pourrait-il que, sous l'apparente uniformité langagière du roman, le texte parle *plus d'une langue*? Pour répondre à ces questions, il faudra momentanément quitter la rue pour monter dans cette «Tour de B'Abel» qui trône au centre du roman. J'affirme d'ailleurs l'importance des motifs de la langue étrangère et de la pluralité des langues en soulignant que la question des idiomes n'est jamais abordée directement, jamais mise de l'avant ni même mentionnée dans le texte⁷. Tout, dans *Satan Belhumeur*, se

7. Sauf à deux exceptions près: lorsque Satan Belhumeur raconte son voyage avec Jos dans l'Ouest canadien, où un Québécois leur est

déroule dans une langue unique, comme si la question de la multiplicité des langues allait de soi et ne répondait que d'une seule voix, monolingue. Pourtant, difficile de ne pas lire cette multiplicité linguistique cachée dans l'enfance de Belhumeur (dont nous n'apprenons jamais la «langue maternelle»), cette «enfance de la rue Prince-Arthur et de la rue Saint-Laurent, et juive» (*SB*, 74) passée à faire peur à «une meute de Juifs, de Grecs et de Québécois» (*SB*, 77), Satan étant élevé par son grand-père Maguid de Mezeritch, rabbin hassid qui a été «kabbaliste à Brodi et à Bar, à Kitov et à Medzebozh [...] depuis les Carpates jusqu'au Dniepr» et qui lui enseigne la Torah (*SB*, 177). Il est, en effet, malaisé d'entendre cette rue cosmopolite, cette mise en fiction de Montréal travestie dans une langue unique. Pierre Nepveu, liant la création du langage exploréen dans l'œuvre de Claude Gauvreau à un imaginaire urbain, reposait cette question :

La ville de Gauvreau est un chaos à la puissance dix, et c'est du milieu de ce théâtre que la voix du poète se met à faire entendre ses étranges glossolalies, à propos desquelles Popovic pose une question cruciale : s'agit-il d'un véritable plurilinguisme [...] ou au contraire du rêve romantique d'une langue unique [...] ? (2004 : 74).

venu en aide. Ce dernier leur dit qu'ils ont eu de la chance de tomber sur lui parce qu'«un Anglais [les] aurait fait marcher...» (*SB*, 106). Puis, à un autre moment, où l'on mentionne qu'Abel avait déjà voulu «s'inscrire à l'Université de Strasbourg pour l'étude du sanscrit ancien» (*SB*, 57). Dans les deux cas, les langues ne sont que nommées et ces passages demeurent peu éclairants pour résoudre la question du monolinguisme «moréalmortien».

Tout porte à croire qu'avec *Satan Belhumeur*, Beaulieu traite du premier en le recouvrant par le second.

J'avancerai l'hypothèse que le roman *Satan Belhumeur* est un roman en traduction, que le texte qui nous est donné à lire est traduit d'une (ou de plusieurs) langue(s) *autre(s)* par défaut. Tout comme ces textes de Rûmî, de Bashô, tirés du Tao, ou encore cet exergue pigé dans la correspondance de Rilke, présentés sans indiquer qu'ils proviennent d'une traduction du persan, du japonais, du chinois et de l'allemand⁸, le roman *Satan Belhumeur* que nous lisons est le fruit d'un travail de traduction expliquant son monolinguisme de surface. Bien entendu, il n'est pas question de supposer que cette traduction ait été effectuée par Victor-Lévy Beaulieu, qu'il aurait d'abord écrit le livre en *plus d'une langue* pour le traduire en *français* (si c'est bien du français que nous lisons). Ni même d'essayer de dénicher à quel endroit du roman quelle langue pourrait être parlée «à l'origine», bien que l'on puisse aisément supposer, comme je viens de le faire, que des problèmes linguistiques expliquent la communication ratée entre les personnages, notamment entre Satan et «tous ces gens qu'il y aura au beau milieu de la rue Monselet, [qu'il] regarder[a] et saluer[a], mais qui feront comme si [Satan] n'étai[t] pas là» (*SB*, 42) probablement parce qu'ils ne comprendront pas la langue dans laquelle il leur adresse la parole⁹. Suivant la pensée de Jacques Derrida dans «Des tours de Babel», il ne s'agit donc pas de considérer la traduction en tant que «translation élémentaire» (Michaud 2014: 102), comme simple passage d'une

8. Ils sont d'ailleurs cités de manière approximative.

9. On peut aisément penser, par exemple, que les dialogues en privé avec le juge de paix Blondeau ou Abel Beauchemin se font dans une autre langue.

forme à une autre, autrement dit, puisque cette approche «suppos[erait] qu'on sache en dernière instance comment déterminer rigoureusement l'unité et l'identité d'une langue, la forme décidable de ses limites» (Derrida 1998: 209). La traduction dont il est question ici doit prendre en compte le fait que «les langues» sont avant tout des abstractions, des ensembles dont les contours sont impossibles à fixer précisément. Il en va en quelque sorte de même que pour l'espace urbain: malgré les tentatives des grammairiens et des cartographes, ce que nous nommons «ville» et «langue» demeurent des concepts qui nécessitent une schématisation qui fantasme leur totalité et leur finitude. Or dans leurs pratiques, villes et langues ne répondent jamais de ces visions panoptiques – bien qu'elles ne soient pas sans les ignorer. Puisque, pour le dire avec Michel de Certeau, «l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation [...] est à la langue ou aux énoncés proférés» (1990: 148), elles sont l'objet d'incessantes nouvelles avenues et nouvelles manières de les emprunter, les traverser ou les habiter (en mettant un tonneau «en plein milieu», par exemple) qui ont l'effet paradoxal de réaffirmer leur dimension incomplète et leur perception toujours partielle. Habiter la phrase et la rue produit des agencements inattendus, des surgissements inédits qui nécessitent une lecture qui leur est sensible; bien vite, ce n'est plus le tonneau qui est habité, mais tout comme pour Satan, le tonneau qui nous habite (*SB*, 48).

Gilles Deleuze, généralisant cette idée à l'ensemble de la littérature, parlait d'une ouverture qui se produit d'une langue dans la langue, de la création d'une langue étrangère à même la langue maternelle:

Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux: comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de

langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. [...] Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue: il n'y a pas de création de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent. Si bien que la littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue [...] (1993: 15-16).

La question de la traduction dans *Satan Belhumeur* doit se poser dans les termes du «devenir-autre de la langue» dont parle Deleuze, figure qui permet d'évacuer l'«origine» de la traduction, cette langue première inaccessible traduite sous nos yeux de lecteur en une «langue étrangère» qu'invente le texte. Il me paraît important de souligner au passage la fortune particulière que connaît le motif du deuil de l'origine dans l'œuvre de Beaulieu. Alexis Lussier, dans son analyse sur le temps «inaccompli» de l'écriture dans *Un rêve québécois*, place au point focal de sa lecture ce «point d'origine d'une histoire qui manque à s'écrire. Ou plutôt, d'une histoire qui serait elle-même l'histoire de son aliénation à ce *point manquant* qui ne peut que trouver le *devenir-livre* de l'énonciation, rigoureusement vécue à partir de son propre inachèvement» (2013: 21). Dans *Satan Belhumeur*, ainsi vont, par exemple, les souvenirs d'enfance du narrateur, qui affirme que «c'est difficile de se souvenir vraiment. C'est difficile, après tant de recommencements, de voir loin dans la toute originelle obscurité. C'est difficile de déchirer les limbes par où a fui la première enfance» (*SB*, 49). Pour en

revenir à la question de la traduction – qui nous intéresse ici –, il est intéressant de noter que le roman entretient un rapport semblable à la multiplicité originare des langues qui le sous-tend, puisque c'est avant tout par leur manque, leur absence qu'elles sont signifiantes dans le texte «alién[é] à ce point manquant», pour reprendre de nouveau les mots de Lussier. Tout comme pour le souvenir d'enfance disparu dans «la toute originelle obscurité», on peut dire, suivant Anne Élane Cliche, que la «langue première» du roman est ainsi «toujours à trouver, re-trouver, c'est-à-dire à inventer parce qu'oubliée, échappée ou enfuie dans le silence de l'être, [qu']elle insiste pourtant dans l'ordre de la parole comme une brisure, une coupe qui assure en le détournant le frayage du sens» (1999: 37). Cette traduction dont le roman est l'œuvre doit ainsi se penser dans un rapport trouble à l'origine, où le texte se voit à la fois engagé envers cet autre texte qu'il traduit et recouvre, tout en constituant l'ultime témoignage de cet «original» inaccessible et perdu, qui perce parfois en quelques «point[s] d'intraductibilité» (Michaud 2014: 97). Par cette expression, Ginette Michaud marque le double mouvement paradoxal du texte en traduction: «point d'intraductibilité» doit s'entendre d'au moins deux façons, d'abord comme une négation qui affirmerait qu'il n'y a «point d'intraductibilité», ensuite comme un «point» qui résisterait à toute traduction. Parmi plusieurs exemples du même type, le mot «goddâme» (SB, 69) peut être lu en ce sens, puisque sa transcription «francisée» souligne à la fois l'absence d'équivalent exact de cette expression anglaise, et ce, tout en signifiant qu'il s'agit d'une traduction, d'un emprunt à une autre langue. Traduction qui s'affirme comme impossible ou incomplète, «point d'intraductibilité»: en ce sens, la traduction a peu

à voir avec la représentation ou la reproduction d'un original, mais – tout comme la fable biblique de la tour de Babel dont Jacques Derrida se sert pour illustrer sa conception de la traduction – elle «exhibe un inachèvement, l'impossibilité de compléter, de totaliser, de saturer, d'achever quelque chose qui serait de l'ordre de l'édification, de la construction architecturale, du système et de l'architectonique» (1998: 203).

Le monolinguisme du roman, ce bruissement si étrange dans le cadre cosmopolite de Moréal-Mort, semble s'écrire dans la langue de Babel non écroulée, dans le fantasme de cette langue unique antérieure à la punition divine venant détruire la tour et multiplier les idiomes. Les rues de Moréal-Mort traduisent le fantasme d'une ville monolingue qui n'est sans doute pas étranger aux débats linguistiques qui marquent l'imaginaire de la fin des années 1970 et du début des années 1980 au Québec, débats auxquels participe Beaulieu¹⁰. Demeure toutefois que ce «devenir-monolingue» de la langue se vit dans le roman comme un échec. Le livre incarne en quelque sorte le symptôme de ce diagnostic posé par Abel, selon lequel son frère Steven a quitté le Québec pour Paris et Dublin «parce qu'il avait besoin d'une représentation de la beauté qui nous manque affreusement ici, personne ne pouvant faire sortir

10. Et dont les interventions sont regroupées dans *Entre la sainteté et le terrorisme* qui paraît trois ans après *Satan Belhumeur*, en 1984. Ces interventions ont aussi été résumées et commentées par Karim Larose (2004: 277-283). L'auteur ne prend cependant pas en compte l'ironie et l'ambiguïté de ces prises de paroles dont l'énonciation est fortement mise en scène dans certains textes importants, comme «Moman, Popa, le joul pis moué!» (1984: 305-312), écrit dans un joul caricatural qui n'a, par exemple, rien à voir avec la langue romanesque de Beaulieu.

le Saint-Laurent de ses eaux pour qu'il devienne l'Anna Fluvia Plurabelle, le fleuve de toutes les rédemptions» (*SB*, 215). Stéphane Inkel suggérait avec justesse dans un article récent que l'œuvre de Beaulieu «s'écrira à l'envers» à partir des années 1980, mouvement auquel il rattache la «réécriture du premier roman publié, *Mémoires d'outre-tonneau*, sous le titre de *Satan Belhumeur*» (2016: 69). Il faudrait ajouter à cette inversion la référence joycienne, en gardant en tête qu'il est question, dès *Monsieur Melville*, du souhait de Steven de «traduire *Finnegans Wake*» (1997: 15), ce roman de l'écrivain irlandais comportant une quarantaine de langues et auquel fait signe «l'Anna Fluvia Plurabelle¹¹» de la citation précédente. Bien que *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) constitue pour l'instant l'horizon de la filiation joycienne dans l'œuvre de l'écrivain – et peut-être la plus franche tentative de «faire sortir le Saint-Laurent de ses eaux pour qu'il devienne l'Anna Fluvia Plurabelle» –, *Satan Belhumeur* traite en 1981 la question de la multiplicité des langues à rebours: en l'évitant, en la recouvrant par l'écriture d'une langue unique pré-babélienne. Satan semble à ce compte lucide de son existence en traduction lorsqu'il exprime ses doutes quant au livre sur Joyce que rêve désormais d'écrire Steven: «Mais un tel chef-d'œuvre, comment aurait-il été possible quand on habite la Tour de B'Abel [...]?» (*SB*, 198). Effectivement, comment le «plus d'une langue» intraduisible de Joyce peut-il s'écrire alors que la Tour ne s'est pas encore écroulée, qu'elle tient solide au cœur du roman, avec son «tapis roulant qui ceinture la

11. Anna *Livia* Plurabelle est un personnage du roman de James Joyce dont le plurilinguisme ne peut d'ailleurs manquer d'être réduit, recouvert par tout travail de traduction.

Tour de B'Abel comme *une* grosse langue rugueuse» (SB, 201, je souligne) qui avale le protagoniste?

TOURS DE B'ABEL

La Tour de Babel du roman de Beaulieu, cette «Tour de B'Abel qu'on a érigée juste au-dessus de la Quincaille-rie Ravary» où «s'empilent tous les Beauchemin» (SB, 29), trouve donc étrangement la forme achevée qu'elle n'aura jamais dans le récit de la Genèse. On y dit bien que Jos «habit[e] au dernier étage» (SB, 29), comme si YHWH n'était jamais intervenu dans la construction. Comme si l'architecture de Babel avait pu s'achever pour former cette horreur ultramoderne, qui aurait d'ailleurs bien pu être planifiée par les politiciens de Moréal-Mort, ceux dont Satan dénonçait la «corruption» et la «vénalité» dans les mêmes termes que ceux utilisés pour décrire la Tour: «On y accède par un long escalier mécanique et roulant. Le couloir est plein de petits miroirs déformants sous lesquels des tas de haut-parleurs crachent l'idiotie de la musique du monde, et sa facilité, et sa corruption, et sa vénalité» (SB, 29). Derrida rappelle que dans le récit biblique, Dieu punit les Sémites «d'avoir voulu [par la construction de Babel] *se faire un nom*, [...] s'y rassembler [...] comme dans l'unité d'un lieu qui est à la fois une langue et une tour» (1998: 206). Si elle se voit achevée dans le roman, c'est donc que le mythe de la langue qu'elle incarne est antérieur à l'intervention divine: il s'agit de ce fantasme d'une langue unique, d'une tour et d'une ville monolingues que le roman, posé en traduction, nous donne à lire. Or c'est précisément la maîtrise de cette langue unique qui semble échapper à Belhumeur, lui qui face à la Tour se demande: «Mais parle-t-on vraiment? Ne

ferait-on pas plutôt que s'enfermer tout le temps dans le désastre et le silence, même et surtout quand ça paraît se dire, les mots venant d'eux-mêmes» (*SB*, 81)? Avant d'ajouter, un peu plus loin: «de sorte que ma langue me fait mal et que ma bouche ne laisse plus rien passer» (*SB*, 81). Si la langue de Belhumeur *lui fait mal*, c'est peut-être parce qu'elle souffre de ne pas être entendue par l'autre; parole qui ne suit pas le sillon tracé par «la meute», qui porte en son lieu d'énonciation une mort refoulée par le «corps social» dans ces «cages à poules» du boulevard Gouin, qui s'exprime dans une langue étrangère et enferme le narrateur dans «le désastre du silence».

Dans un recueil posthume rassemblant ses interventions sur *Les arts de l'espace*, Derrida, alors appelé à intervenir sur l'architecture, revient dans un texte sur le mythe de Babel et soutient que

cet excès, cette multiplicité des idiomes, des interprètes et des nations, ces guerres incessantes laissent penser que l'essence de la ville est ailleurs, ou plus précisément qu'elle est autre que celle de la tour. C'est en renonçant à la tour capitale, à la plus haute ambition d'une tour unique, d'une érection capitale qui touche au ciel que, au bout de quelques générations, une communauté se forme dans le renoncement même et que la décision se prend de garder la ville précisément au lieu de la tour impossible. (2015: 133).

Le roman *Satan Belhumeur*, replacé dans la logique de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, peut être lu comme une tentative de se défaire du fantasme de l'unique et du totalisant, de commettre un attentat envers la Tour de B'Abel pour laisser bruir le «plus d'une langue» qui y est forclos. Le roman marque peut-être un moment important, où le

projet littéraire de Beaulieu, orienté vers la quête du Grand Œuvre depuis plusieurs années, commence à douter de la possibilité de ce livre total, à «se forme[r] dans le renoncement même» de *La grande tribu*, cette «tour impossible» fantasmée depuis l'entrée en écriture de l'écrivain, pour reprendre les mots de Derrida cités plus haut. Publié en 1981, *Satan Belhumeur* précède de quelques années une période importante de l'écriture de Beaulieu analysée par Stéphane Inkel dans son article «Du fantasme au roman» (2011: 32-41), période où le rapport à l'œuvre fantasmée sombre dans la négativité. Il s'agit des années 1985-1986, celles où paraît *Steven le bérault* et où se déroulent les pages de journal du *Carnet de l'écrivain Faust*, deux œuvres dans lesquelles le projet de livre à faire se verra être l'objet d'un renoncement de la part de leurs protagonistes. Dans la première, Abel Beauchemin commet une tentative de suicide en laissant derrière lui une *Grande tribu* qui se révélera être de multiples copies de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme. Dans la seconde est annoncée l'abandon de l'écriture de la *Grande tribu*, dont des extraits sont présentés au fil du texte sous forme de «débris». Toute construction possible, toute architectonique littéraire semblent en effet, dans ce temps de l'œuvre beaulieusienne, frappées d'une méfiance, d'un doute en forme de faille qui déconstruit subrepticement l'œuvre en écriture. Les figures de totalisation et de finitude impossibles que l'on retrouve dans *Satan Belhumeur* prennent ainsi un nouvel éclairage lorsqu'elles sont replacées dans cette période charnière où le livre à faire, qui paraît désormais interminable et infranchissable, est l'objet d'un renoncement. Et si ce renoncement se double toujours paradoxalement et de manière parfois contradictoire – dans *Satan Belhumeur* mais aussi dans les

deux autres textes – d'une promesse réaffirmant la venue du livre, c'est sans doute pour que les pages continuent de s'écrire: «on renonce au projet totalitaire de la tour, on abat l'idée de la tour au moment où on prend conscience que ce qui compte, c'est l'ouverture de la promesse et donc de l'avenir» (Derrida 2015: 113). C'est dans cette logique du renoncement à la tour (et au Livre) qu'il faut lire les promesses d'unicité et de totalisation du roman, promesses toujours brisées puisqu'elles portent le germe auto-immun qui promet aussi qu'elles ne seront pas tenues. L'imaginaire violent et apocalyptique des prophéties de Satan fait signe, en ce sens, vers un constant «spectacle du monde retourné contre lui» (*SB*, 102) qui affecte bien vite la Tour de B'Abel. Lors de sa visite à la famille Beauchemin, ce sont les dispositifs de sécurité du bâtiment qui permettront à Belhumeur d'imaginer la possibilité paranoïaque que «ce qui de la vie n'est que la mort retournée» (*SB*, 199) puisse y entrer et y faire éclore le désastre:

Lorsque nous arrivons sur le pas de la porte [...], l'oncle Phil appuie sur le bouton de la sonnette pour qu'à l'intérieur, l'on sache que le banditisme ne peut pas monter si haut pour rien et qu'il n'y aura pas de coup de poignard dans le dos, ni de prise d'otages, ni de viols durs et grandes coulées de sang (*SB*, 196).

Tout comme le corps peut se retourner contre lui-même dans une «éviration» mystérieuse ou encore en ces «cancers puants» (*SB*, 219) qui rongent les mères du romans, l'action violente, dans les délires apocalyptiques de Belhumeur, est souvent décrite dans une logique de l'*anticorps* où le système se retourne contre lui-même. Ailleurs, Satan imagine le monde entier se suicidant parce que «bouleversé dans

son fondement même» (SB, 102). D'où vient ce bouleversement? «L'histoire d'un homme devrait se résumer à ceci: la vie lui était intenable parce que le détenant trop bien. Ces mots prononcés, *tout serait dit* et pour personne le roule du monde ne pourrait continuer» (SB, 101-102; je souligne). Résumé de la vie d'un homme, clôture du dire, emprise totalisante de la vie sur le sujet, la tragédie contre laquelle Satan Belhumeur fantasme une résistance violente est celle du rassemblement sous une gouverne unique, d'une emprise totalisante. «À trop jouer avec les signes, on risque de s'y retrouver et non plus de s'y perdre comme ça devrait être» (SB, 216).

Abel dit bien – mais ses mots sonnent comme ceux de Satan – qu'«un livre ne peut avoir de sens que s'il fait venir l'impossibilité même de ce qu'il y a d'infini en soi» (SB, 184), plaçant l'inachèvement et le manque à dire au cœur même du geste d'écriture. Les raisons de la nécessaire destruction de la Tour et du fantasme unilingue qu'elle incarne sont toutefois encore à chercher ailleurs, au plus près de son nom. Que vient faire Abel dans «B'Abel»? À quelle traduction du nom propre assistons-nous ici? L'inscription d'Abel dans la Tour apostrophe le lecteur pour lui indiquer une piste qui rejoint les questions d'énonciation et de narration agon-itin-errantes, de parole sans-abri dans cette ville en traduction mise en texte dans *Satan Belhumeur*: celle d'un abellocentrisme du roman, d'un centre qui ne serait pas occupé par le sujet dont le nom propre «Satan Belhumeur» (qui est un surnom dont on l'a «subroqué», rappelons-le) intitule le livre, mais par Abel Beauchemin, personnage le plus présent dans les autres romans de l'écrivain et que l'on qualifie parfois d'«alter ego» de l'auteur. Dès la première conversation entre Satan et Abel, on apprend que ce der-

nier prépare un roman qui ressemble drôlement à celui que nous sommes en train de lire, dans lequel, toutefois, Satan «n'aur[a] pas le beau rôle puisque quelque part entre deux lignes, [il] [s'y] verr[a] pendu par la cravate à la plus grosse poutre du garage» (*SB*, 57). L'histoire de Satan se voit pillée, transformée par Abel qui le fera vivre (ou plutôt mourir) dans son livre «sous un nom d'emprunt» (*SB*, 57), si bien que, dans cette scène qui dévoile les coulisses d'un autre roman, le récit narré par Satan s'en voit dévalué, minoré au livre à venir écrit par Abel: «Voilà je vous ai fait la description de ma connaissance d'Abel et de ce qui me lie à lui désormais. Le reste, il le racontera sans doute lui-même et ce sera bien tant pis si ça n'a rien à voir avec moi» (*SB*, 58). Ce «reste» que Satan n'a pas la patience de nous livrer est ainsi déporté vers un autre livre hors du livre, un livre fait par un autre, mais se nourrissant au même récit que celui que tente de faire le narrateur, et ce, non sans peine: «Je n'ai pas d'histoire à raconter. J'ai perdu l'envie de raconter n'importe quelle histoire. J'ai appris depuis longtemps que personne n'a plus d'oreille pour écouter n'importe quelle histoire qu'on pourrait bien raconter» (*SB*, 16). Abel n'a ainsi pas tort lorsqu'au cours d'une autre séance où Belhumeur doit lui raconter son histoire, il affirme que «[le problème de Satan], c'est de narrer» (*SB*, 82). C'est que l'énonciation de son récit souffre de cet autre livre qui la doublera en la laissant «privé[e] de cet interlocuteur attentif dont toute narration a besoin pour se détenir dans sa légitimité» (*SB*, 130). Qu'Abel donne son nom à la tour de B'Abel souligne, dans cette perspective, l'abellocentrisme qui marque ce roman (et toute la «Vraie saga des Beauchemin»), tout en renforçant le statut itinérant du protagoniste, qui se trouve à ne plus être chez lui dans le récit qui porte pourtant son (sur)nom.

Quelle place pour Satan si le centre du roman est occupé par Abel? Tout semble déjà plié dans le titre, ce titre qui a toutes les apparences d'une signature qui viendrait sceller une histoire. Mais le cachet se défait et l'histoire fuit dans les rigoles de sa narration démanchée. Jamais ne connaîtra-t-on le nom premier qui se cache sous ce «Satan Belhumeur» «dont on [l]'a subroqué dans tout Moréal-Mort» (*SB*, 16), ce nom qui s'écrit par-dessus tous les autres: «dans le quartier, on m'appelait Kid the Killer, et Déchet de Satan, et Lame de Couteau» (*SB*, 77). Le nom est perdu à jamais, comme la langue originelle, comme ce souvenir d'enfance analysé par Cliche, tous trois recouverts par le texte qui nous est donné à lire. C'est en ce sens que le protagoniste, dans son propre roman, se verra «vi[vre] en étranger, [...] en pays hostile» (*SB*, 78). Derrida, face à la question architecturale, pensait bien vite la place de l'étranger, du sans-abri, le rôle de l'hospitalité dans la construction: «celle-ci ne peut être qu'ouverture à l'autre, à l'autre à qui d'abord elle s'adresse ou *dont, depuis où [...] elle vient*; ouverture depuis l'autre et à l'autre, et donc à l'avenir, c'est-à-dire l'inanticipable altérité» (Derrida 2015: 293). Que la ville demeure inachevée, incomplète, ouverte était ainsi pensé par Derrida comme une responsabilité envers l'étranger, comme nécessaire à toute hospitalité, à toute ouverture envers l'avenir. Or avec *Satan Belhumeur*, la Tour n'est pas tombée et l'hospitalité offerte à Belhumeur «dans» son propre roman ne se fera pas autrement que suivant cette logique de l'«hospitalité perverse» (*SB*, 136), pratiquée par la tribu autochtone des Couteaux-Jaunes, communauté dans laquelle Jos et Satan se sont retrouvés par hasard lors d'un voyage dans l'Ouest. Le Chef Sagamo, qui commande cette «hospitalité perverse» ainsi que les tortures que sa tribu fera subir aux prisonniers,

en résume ainsi la structure : « Ce à quoi vous venez d'assister, c'est aux images de nous-mêmes que vous avez toujours eues et qu'on s'est amusés à vous retourner » (*SB*, 133). Intériorisation du regard de l'autre sous sa forme de cliché raciste (celui des cérémonies de tortures cannibales, dans ce cas précis), puis retourné contre l'autre à titre d'arme : voilà en quoi consisterait, si on suit la logique de la déclaration du Chef Sagamo, « le sens sacré de l'hospitalité perverse » (*SB*, 136). Dans un ordre d'idées semblable, Anne Élane Cliche souligne que la référence du roman à la judéité est ambiguë, notamment parce que « Satan Belhumeur porte [...] le nom d'une certaine judéité, celle honnie et effrayante que l'antisémitisme a toujours située aux confins des puissances de l'enfer » (1999 : 54). Que le protagoniste incarne cette judéité fantasmée par le regard haineux de l'antisémitisme procède en quelque sorte d'une forme « d'hospitalité perverse » que mettrait en forme le roman : étranger à cette Tour de B'Abel achevée, qui ne permet pas à la ville de « rester ouverte sur ce qu'elle sait qu'elle ne sait pas encore quelle sera » (Derrida 2015 : 129), et au livre qui, selon le titre, devrait être « le sien », Satan est composé comme un personnage radicalement déterminé par le rejet de l'autre, et ce, à tous les niveaux (nom, fonction sociale, espace urbain, narration de sa propre histoire, etc.), y compris celui du rapport à la judéité.

Satan Belhumeur serait donc cet étranger absolu, celui rejeté par Moréal-Mort, celui qui se trouverait marginalisé dans son propre roman, rattaché à la « Vraie saga des Beauchemin », dont il semble pourtant exclu. Cette exclusion commande les questions les plus concrètes à l'œuvre dans le roman, celles qui touchent l'aménagement urbain et se tissent autour du conflit entre le politicien et le vidangeur,

questions qui ne vont jamais sans se doubler de problèmes d'ordre énonciatif. En effet, singulière est la narration de ce protagoniste dont l'énonciation est marquée par l'agonie et par l'«éviration», Satan se plaçant à la fois entre les sexes et entre le mort et le vif: un lieu déterminant pour lire la ville et la rue du roman. Suivant ces idées, je soutiens que Satan instaure un tremblement dans l'œuvre de l'écrivain, que sa figure marque une faille dans le désir d'écriture totalisante, mais aussi – par cette oscillation de la différence sexuelle au cœur du texte – dans un phallo(go)centrisme qui plane sur plusieurs œuvres de Victor-Lévy Beaulieu et qui appelle à être déconstruit. À tout prendre, *Satan Belhumeur* explore les limites de l'abellocentrisme de l'écriture beaulieusienne et se sert de fantasmes d'unicité pour mieux les mettre en doute. C'est de cette manière que le roman questionne le projet de *Grande tribu* qui nourrit l'écrivain depuis déjà plusieurs années, en 1981, en mettant en doute l'accomplissement possible de l'œuvre. La traduction que nous avons décelée et dont le texte est le constant objet permet, dans cette perspective, d'inscrire la parole inachevée du protagoniste dans le processus inachevable de la traduction, révélant une autre traduction, inquiète: celle de la mise en récit par Satan de sa propre expérience, narration toujours mise en danger par un ratage tantôt constaté, tantôt nié, mais toujours poursuivi comme fonction auto-immune, comme possibilité de son propre désamorçage. Ce que l'œuvre de Beaulieu nous enseigne, c'est qu'il faut entendre cet éclatant ratage comme une grande réalisation.

BIBLIOGRAPHIE

- BARIL, Geneviève (2000), «L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture», *Voix et Images*, vol. 26, n° 1, p. 40-59.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1978] 2011), *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1981), *Satan Belhumeur*, Montréal, VLB Éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB Éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1995] 2002), *Le carnet de l'écrivain Faust*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([2006] 2010), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Montréal, Boréal.
- CLICHE, Anne Elaine (1999), «Jusqu'à la fin de tous les temps ou le souvenir d'enfance (*Satan Belhumeur* de Victor-Lévy Beaulieu)», *Voix et Images*, vol. 25, n° 1, p. 36-59.
- DE CERTEAU, Michel (1990), *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1998), «Des tours de Babel», dans *Psyché – inventions de l'autre*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2015), *Les arts de l'espace: écrits et interventions sur l'architecture*, textes réunis par Ginette Michaud et Joana Masó avec la collaboration de Cosim Popovici-Toma, Paris, Éditions de la Différence.
- INKEL, Stéphane (2011), «Du fantasme au roman. *La grande tribu. C'est la faute à Papineau*», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 1, p. 23-46.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- INKEL, Stéphane (2016), «Les “Voyageries” de Jos au pays de Job J: le réel à l’orée du fantasme», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 5, p. 59-87.
- LAFOREST, Daniel (2016), *L’âge de plastique: lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal.
- LAROSE, Karim (2004), *La langue de papier: spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal.
- LUSSIER, Alexis (2013), «Un rêve québécois: les temps de l’écriture et du politique», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 3, p. 19-42.
- MICHAUD, Ginette (2014), «Aschenglorie de Paul Celan: «point d’intraductibilité», les enjeux d’une traduction “relevante”», dans *Jacques Derrida, l’art du contretemps*, Montréal, Nota bene.
- NEPVEU, Pierre (2004), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal.

L'ÉCRITURE INHABITABLE
DANS *DON QUICHOTTE DE LA DÉMANCHE*
ENTRE FASCINATION ET ERRANCE

Lucille Ryckebusch
Université du Québec à Montréal

Écrire, c'est s'isoler, s'enfoncer dans le désert, dans un décor lunaire, dans un lieu inhabité et inhabitable où l'on ne rencontre que des fantômes, que des projections hallucinées de soi et d'où l'on revient, au mieux, avec un manuscrit qui témoigne de ce passage, de cette traversée solitaire, sans guide ni boussole, et dont rien ne garantit qu'il se révélera un pont permettant de rejoindre l'autre.

Jacques PELLETIER,
Victor-Lévy Beaulieu: l'homme-écriture.

C'est dans un paysage sans ancrage que s'inscrit l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu, à la fois hantée par l'expulsion hors du pays natal des Trois-Pistoles et désorientée par l'exil à «Morial-Mort» (Beaulieu : 2000). Entre la campagne, lieu des origines, et la ville, lieu de toutes les dérives familiales, *Don Quichotte de la démanche* propose un espace

intermédiaire, celui de la banlieue de Terrebonne, sorte de terre promise pour Abel, dont l'unique obsession, celle qui le ramène inlassablement à la table de sa chambre-bureau, est d'écrire le grand projet de l'épopée de la famille Beauchemin, celle qui dirait du même coup pour Beaulieu le destin du peuple québécois. Tout le reste, le monde extérieur, les autres, ne sont qu'entrave et adversité si bien que l'écriture s'avance comme une lutte éperdue contre l'engloutissement, une bouée de sauvetage à laquelle il se cramponne désespérément.

La représentation de l'écrivain dans son lieu d'écriture est un motif récurrent dans la poétique beaulieusienne et sert, à tout le moins, de catalyseur au récit. Chez Beaulieu, les problématiques de l'espace et de l'écriture sont intrinsèquement liées et c'est de leur tension qu'émerge l'œuvre. Si l'écriture n'aboutit jamais, en revanche, le geste d'écrire est ce qui permet de saisir le réel, et peut-être, aussi furtivement que cela puisse être, de se saisir soi-même. Il convient dès lors d'envisager l'écriture comme un processus de mise en récit qui aurait pour fonction d'ordonner un espace équivoque et indéterminé dans la perspective de pouvoir s'y retrouver. Comme l'explique Jacques Pelletier dans *L'homme-écriture* : « l'écriture est quête de sens dans l'obscurité, effort puissant et décevant pour traduire l'indicible, tentative, vaine peut-être, de donner cohérence à l'expérience » (Pelletier, 2012 : 24). Dans *Don Quichotte de la démanche*, c'est le chevalier à la triste figure qui dira à Abel : « vous avez le lieu et [il] ne vous reste plus qu'à décou-

vrir la direction» (Beaulieu, [1974] 2001 : 328¹). L'écriture est donc investie d'une fonction d'orientation qui se matérialise dans les espaces physiques – extérieur, intérieur et seuil – que met en scène la narration.

Don Quichotte de la démanche raconte le naufrage éthylique d'Abel Beauchemin, écrivain déchu en proie à une panne d'écriture qu'il tente de surmonter au gros gin. En l'espace de vingt-quatre heures, d'un point à l'autre de la nuit qui vacille entre deux voyages à l'hôpital, le récit expose ses tentatives désespérées pour sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve, aussi bien dans sa vie que dans son imaginaire. À l'instar du petit bungalow de Terrebonne qu'il habite, situé dans une « espèce d'impasse de la rue Kennedy » (*DQ*, 67), Abel est littéralement coincé dans un cul-de-sac dont il ne parvient pas à s'extraire. En dépit des grands espaces que ses rêveries déploient de Saint-Jean-de-Dieu à Miami, et des vagues escapades qu'il effectue bien malgré lui de l'hôpital à la savane, le champ d'action d'Abel est réduit au strict périmètre d'un bungalow planté dans l'espace périurbain d'une « banlieue américaine » (*DQ*, 328). Contrairement à *Race de monde*, qui traçait le récit des origines selon une droite reliant l'arrière-pays des Trois-Pistoles à Montréal, et à *Monsieur Melville*, qui inscrira l'épopée québécoise au sein d'un ancrage continental, *Don Quichotte de la démanche* énonce l'impossibilité de

1. Dorénavant, les références à *Don Quichotte de la démanche* seront indiquées par le sigle *DQ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

l'écriture dans un espace périphérique informe² qui ne peut plus soutenir de récit.

L'ESPACE EXTÉRIEUR : LE LIEU MORTIFÈRE

L'espace extérieur, c'est donc avant tout celui de la banlieue nord-américaine dans tout ce qu'elle a de plus banal, avec ses «gazons ras, presque artificiels dans leur perfection, [...] avec les petits arbres feuillant mal malgré les engrais, et les bouquets de fleurs le long des solages», avec le «vieux Guillaume tétant [sa] pipe sur le balcon-chenil» (DQ, 67), et le voisin Hercule Cardinal dont le patriarche s'est lui-même «exilé au Mexique dans une maison blanche entourée de fils barbelés et gardée par de méchants chiens hauts comme des chevaux» (DQ, 76). Lieu par excellence du conformisme et de la standardisation³, le bungalow synthétise, de par l'imaginaire collectif qu'il convoque, le colonialisme culturel étatsunien et problématise à lui seul les enjeux identitaires

2. Daniel Laforest, dans *L'âge de plastique: lire la ville contemporaine au Québec*, montre que l'espace informe que découvre l'imaginaire de la banlieue conduit à une perte des capacités narratives: «Le désir de récit, anthropologique s'il en est un, est voué à l'échec en présence d'un espace sans forme» (Laforest, 2016: 36).

3. Né dans les années 1950 d'un besoin de loger rapidement et à des prix abordables les baby-boomers, le bungalow s'impose de façon massive sur le territoire québécois. Lucie K. Morisset et Luc Noppen, dans un article intitulé «Le bungalow québécois, monument vernaculaire: de l'espace urbain à l'identité domestique» (2004) font remarquer que la conception même du bungalow (par des contracteurs et non des architectes), de par ses dimensions restreintes (sans étage), rend impossible certaines célébrations traditionnelles qui se tenaient jusqu'alors au sein du foyer (mariage, exposition des morts). Le bungalow, en plus de transformer considérablement le paysage, modifie donc les habitudes sociales et culturelles de ses habitants.

d'une nation en quête de souveraineté⁴. Dans la perspective beaulieusienne, la présence américaine qui contamine le territoire national est mortifère⁵. Elle fait du Québec un pays équivoque toujours susceptible d'être anéanti par «l'aigle colonisateur» (Beaulieu, 2011 : 460), contre lequel il faut lutter mais en vain, puisque la chute est déjà amorcée :

Il n'y a ni temps ni espace québécois, que de la présence américaine, ce par quoi je suis annihilé, ce par quoi je suis bâillonné, et ligoté, et torturé. Américain mais sans l'Amérique, consommateur mais sans capital, esclave de l'Empire et sans arme autre que ce pitoyable livre pour me continuer dans ma pâle énergie (Beaulieu, 2011 : 460).

Si la banlieue symbolise l'*American dream*, le lieu de tous les possibles, mais surtout de la consommation, ce n'est cependant qu'en surface. À travers elle se lit la petitesse d'un peuple⁶ et son ignorance, qu'incarne majestueusement

4. En réalité, Lucie K. Morisset et Luc Noppen montrent bien la spécificité du bungalow québécois comme «monument vernaculaire» résultant d'un processus d'appropriation spécifique par rapport au modèle étatsunien (agrandissement de la cuisine qui devient la pièce centrale de la maison, ajout d'un sous-sol habitable, d'un abri d'auto – *carport* – et d'un cabanon).

5. Beaulieu reconduit la perception communément admise de la banlieue, largement déconsidérée «dans l'œil québécois», comme le souligne Daniel Laforest dans un article intitulé «Dire la banlieue en littérature québécoise. *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis» : «Il s'agirait d'un mal fomenté outre-frontière, produit d'une mentalité et d'un système qui n'a su dresser aucune barrière entre l'individu, le capital et le territoire. Si le Québec y succombe par faiblesse ou par désenchantement, c'est en trahissant sa nature qui est tout autre» (Laforest, 2010 : 153).

6. Le motif du peuple québécois «né pour un petit pain» sous-tend le récit. C'est le géniteur qui dira, dans le rêve d'Abel, alors que les eaux

la figure du pompier Cardinal, ce «grand homme ridicule en short kaki, aux jambes velues et variqueuses, à la chemise tachée de sauce rouge, aux yeux qui louch[ai]ent, [...] un gesteux dérisoire et bavard» (*DQ*, 258). L'étalement spatial des bungalows déclinés à l'identique selon une optique strictement résidentielle fait émerger une béance culturelle qui concourt à rompre le lien social et incite à la méfiance⁷. Tout n'est que fausseté⁸, laideur et mensonge, à l'image du décor hollywoodien que découvre un soleil déclinant sur l'horizon de Terrebonne :

Tout l'orient de Terrebonne était d'un rouge crémeux, modifiait le paysage, défaisait tout ce qu'il pouvait y avoir d'hostile dedans [...]. Ce soleil qui se couchait humanisait les bungalows, les départissait de leur aspect artificiel de décor cinématographique. La rue Kennedy. Un acte de création éphémère qui disparaîtrait avec la nuit venue. Au fond, il n'y avait rien à abolir et rien à oublier. Tout cela n'avait jamais existé. C'était simplement le soleil qui tombait comme tous les soirs derrière la chaîne de magasins du boulevard des Seigneurs (*DQ*, 253).

De ce panorama périurbain ne se dégage qu'un vide insoutenable qui ne supporte ni le temps ni l'espace. Même «ce petit et pitoyable bungalow perché comme une dinde

inondent le grenier : «Quand tu es né pour une petite œuvre, la grande ne peut que te glisser entre les doigts» (*DQ*, 294).

7. Il y aurait beaucoup à dire sur les dispositifs de surveillance et de sécurité mis en place par Abel dans le bungalow pour se protéger «des bandits de Terrebonne» (*DQ*, 73).

8. Abel dira de la rue Kennedy qu'elle est «fausse comme un décor de théâtre, fausse comme un décor de cinéma, fausse, fausse!» (Beaulieu, 2001 [1974] : 121).

malade dans l'arbre de Terrebonne» (*DQ*, 133) reste sans fondation. Il en va de même pour l'hôpital qui ne remplit pas sa fonction d'hospice, pour la maison paternelle qui est désertée par le père mais qu'habite toujours l'absence de la mère. Même ce qui reste de nature semble perverti : les « roses se fanent toutes seules dans le jardin » (*DQ*, 125), des « odeurs pourrissantes » (*DQ*, 210) émanent de la rivière des Prairies, et « la savane derrière le bungalow » (*DQ*, 184) ressemble davantage à une forêt de cercueils plantés dans une fosse à purin qu'au petit bois merveilleux de Longueuil que met en scène *L'amélanchier* de Jacques Ferron⁹. En sortant du taxi, alors qu'il rentre de l'hôpital, Abel le constate avec désœuvrement : « J'habite une maison dont le grand cèdre à côté du trottoir de ciment pue la mort. Ses branches plaquées de rouge. Desséché dans la force de son âge d'arbre » (*DQ*, 68). Dans cet espace géographique où tout semble hostile, même la lumière du jour se métamorphose aux yeux d'Abel en créatures malveillantes qui pullulent et se ramassent « par paquets » sur les fenêtres pour le « déposséder de sa vie » (*DQ*, 54-55) :

Les papillons blancs ne lâchaient pas leur guet devant la fenêtre. Ils s'étaient multipliés de façon presque incroyable, bouchant tout l'espace. De petits serpents noirs leur tenaient compagnie, voyageaient de droite à gauche dans les yeux d'Abel (*DQ*, 63).

9. Daniel Laforest montre bien comment le bois, dans le roman de Ferron, agit comme un lieu de résistance à « l'américanisation de la vie elle-même » : « La futaie à l'arrière de la maison de Tinamer s'étale dans une pagaille merveilleuse. C'est le royaume du mythe » (Laforest, 2016 : 66).

Le monde dans son ensemble s'avère un lieu de perdition où la mort étend son territoire de façon vertigineuse, où «la malfaisance du jour» (*DQ*, 79) déverse une obscurité difforme plus épaisse que la noirceur de la nuit: «Mais le jour, en grosse bête putassière, fouillait maintenant partout, défonçait la ténèbre, la désenchantait» (*DQ*, 64). Présage pour le moins sinistre, les papillons et les serpents annoncent le devenir aveugle d'Abel dont la vision tient désormais du délire.

L'espace non seulement se désagrége, devient quasi irréel, mais il constitue pour Abel une menace horrifiante et confuse: «Où que j'aile et quoi que je fasse, désespère-t-il, le mal me cerne, m'investit, s'inscrit dans tous les paysages» (*DQ*, 213). Cette étrange malédiction qui plane sur les lieux se matérialise dans la «butte de terre»¹⁰ (*DQ*, 69) qui fait office de calvaire dérisoire à l'entrée du bungalow. S'il évoque bien la Passion du Christ¹¹, le «Golgotha» (*DQ*, 69) perché à côté de la galerie n'a pourtant rien de la gravité poignante que représente ce monument de douleur. Ce sont «trois bouleaux nains» (*DQ*, 69) rongés par les vers jusqu'aux racines qui figurent Jésus et les deux larrons crucifiés avec lui. D'ailleurs, le malheureux christ infirme et crotté que le beau-frère Jim a planté sur le monticule de terre, par dérision éthylique plus que par dévotion, est un

10. La terre du calvaire, c'est celle qui a été expulsée des fondations pour construire le souterrain dans lequel s'enfoncera Abel.

11. Les études qui mettent en évidence les imprégnations bibliques et messianiques dans l'œuvre de Beaulieu (à commencer par le nom d'Abel, son double fictif) sont nombreuses, notamment celle de Stéphane Inkel, «Le temps suspendu: messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu» (2005) et celle de Geneviève Baril, «Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique» (*Victor-Lévy Beaulieu: Un continent à explorer*, 2003).

«jésus tapette se laissant mordiller les doigts de pied par Marie-Madeleine et relevant ses jupes comme une vieille putain pour qu'on lui voie les fesses» (*DQ*, 69). Lorsqu'Abel balance le «christ soûl» (*DQ*, 69) dans la savane pour s'en débarrasser, il revient avec Patin, le chien du voisin qui le dépose devant la porte. Au retour de son excursion lamentable dans le bois, après son épiphanie apocalyptique, Abel tombe de nouveau sur lui :

Il tâta la terre sous les feuilles et c'est ainsi qu'il trouva le crucifix de Jim – cette vieille chose défigurée, sale et mutilée que par deux fois il avait jetée dans la savane. Le sang coulait toujours dans les plaies des mains. Les deux pieds manquaient, de même qu'une bonne partie du torse (*DQ*, 215).

C'est Jim qui l'achèvera en le jetant dans sa Corvette-corbillard. Hormis l'affection pour la cochonnerie et les pratiques irrévérencieuses sur fond d'inceste propres à l'esthétique beaulieusienne, la figuration du calvaire montre bien qu'il est avili et corrompu comme le reste du paysage. C'est un christ profané qui a perdu son aura symbolique, et dont la main gauche – comme celle d'Abel, atteinte de poliomyélite – finira pulvérisée par «un formidable tir [de Jim] par-dessus le bungalow» (*DQ*, 217). Ce que découvre Abel lorsqu'il se frotte au paysage, c'est un monde en ruine que guette l'apocalypse, un monde vicié depuis les origines dans la maison de Saint-Paul-de-la-Croix¹², jusqu'à cette banlieue de Terrebonne qui n'a de consistance que le vide qui l'imprègne. C'est un monde sans dieu, sans collectivité,

12. Abel est né une nuit d'orage apocalyptique, alors que le ciel s'ouvrait et qu'un veau à trois pattes naissait dans la grange-étable du vieux Maxime Thériault.

instable et trouble, impropre à offrir asile et protection à un exilé de Saint-Jean-de-Dieu. C'est cette double expulsion, celle du pays natal d'abord, puis celle de la terre d'accueil, qui force Abel à se retrancher à l'intérieur pour se sauver de l'anéantissement. L'écriture s'avance dès lors comme une issue de secours face à un espace mortifère qui le laisse sans repère.

L'ESPACE INTERIEUR: LE LIEU PIÉGÉ

Le bungalow de Terrebonne est situé dans une « espèce d'impasse de la rue Kennedy » (*DQ*, 67), elle-même campée en banlieue américaine dans un paysage périurbain entouré par « les grands bois cédrés et sapinés » (*DQ*, 82). Contrairement au paysage indéterminé qui semble s'étendre indéfiniment, le bungalow est non seulement un lieu circonscrit, mais également le dernier vestige de réalité pour Abel: « Que restait-il à la fin? Ce petit bungalow de Terrebonne où il se confinait » (*DQ*, 176). Dès lors, « le ventre du bungalow » (*DQ*, 153) peut être investi positivement comme abri protecteur qui, à l'instar du ventre maternel, permet de préserver des agressions extérieures. C'est d'ailleurs l'humidité qui caractérise principalement l'atmosphère du souterrain, procurant à Abel la sensation de « petites langues roses mais terriblement froides » (*DQ*, 81) qui lui chatouillent la peau. La pièce s'offre elle-même comme une bouche: « L'humidité du souterrain, se lamente Abel, mes livres qui doivent moisir, les araignées géantes tissant leurs toiles et quoi d'autre encore, quelle tristesse dans ce lieu silencieux qui ressemble à une bouche inconfortable » (*DQ*, 234). À bien des égards, le bungalow s'apparente en effet à un organisme vivant où tout semble se mouvoir, même les

murs saignent lorsqu'on les entaille¹³. La chambre-bureau ressemble à un utérus qui sécrète le corps jaune gestatif :

comme si les murs s'étaient métamorphosés en éponges, avalant les vieux encadrements, les bibliothèques, les meubles, la table de travail malpropre dont l'œuf cosmique, dessiné au stylo-feutre, finirait par se briser, éjectant le fœtus qui roulait dans les eaux jaunes maternelles (DQ, 305).

Ainsi, le bungalow semble pouvoir tout aussi bien avaler ses habitants que les expulser, à l'image d'un ventre-intestin qui absorberait les aliments pour rejeter à l'extérieur les déchets en décomposition. De nombreuses analogies pourraient être établies ici avec *La jument de la nuit*, ne serait-ce que par la personnification dans le roman du souterrain de la rue Drapeau qui peut accoucher du roman comme régurgiter Abel :

Tout dépendant de son choix, le souterrain [...] pourrait bien devenir le lieu extrême du roman en gestation, le triomphe des odeurs d'enfance [...]. Mais le souterrain pouvait aussi se métamorphoser en un ventre pourri capable de vomir Abel (Beaulieu, 1995 : 141).

L'habitabilité du bungalow est donc incertaine : s'il permet d'échapper aux dangers de l'extérieur, il présente des anomalies fonctionnelles qui le rendent vicieux, voire monstrueux. Sur ce point, le « ventre du bungalow » évoque clairement celui de la baleine mythique, monstre marin par

13. « Le crochet de fer, à son poignet gauche, fit une profonde éraflure sur le mur. Un flot de sang en jaillit » (DQ, 310).

excellence, qui avale Jonas et fait couler le *Pequod*¹⁴. Dans *Monsieur Melville* (2011), Beaulieu fait de la parabole de Jonas la clé de lecture pour comprendre *Moby Dick*. Comme le prophète Jonas, Ishmaël est «une conscience qui saigne» (Beaulieu, 2011 : 333) qui sera puni pour avoir désobéi à Dieu et tenté d'échapper au réel. Le séjour dans le ventre de la baleine, qu'il soit effectif ou imaginaire, s'apparente dès lors à une «expiation» (Beaulieu, 2011 : 333) devant servir à réparer la faute¹⁵ commise dans la perspective d'une délivrance¹⁶. Faire l'expérience de l'isolement absolu, dans un gouffre qui redouble celui des profondeurs océaniques, a dès lors valeur de rite initiatique et permet d'accéder à une vérité que n'atteint pas celui qui demeure «à la surface des choses et des événements», c'est-à-dire dans «la fausseté» : «Autrement dit, conclut Abel, il ne peut y avoir de navigation initiatique s'il y a, d'abord, mort rituelle» (Beaulieu, 2011 : 333). Et c'est bien la mort qui cerne Abel tout autant

14. La référence à *Moby Dick* est formulée de façon explicite par Abel qui «sombre] comme le *Pequod* melvillien défoncé à coups de queue par la baleine blanche» (Beaulieu, 2001 [1974] : 315). Il affirme d'ailleurs qu'il possède lui-même «des dizaines d'exemplaires» de *Moby Dick* (Beaulieu, 2001 [1974] : 99).

15. Du point de vue du processus scriptural, la faute d'Abel, c'est de «s'exclure de tout le réel l'entourant, le menaçant insidieusement» (Beaulieu, 2001 [1974] : 198). Mais, de toute évidence, c'est aussi la faute originelle que constitue le départ de Saint-Jean-de-Dieu : «j'étais, dit Abel, en même temps tous les gens malheureux de ma maison et [...] au travers d'eux je devais expier une faute collective» (Beaulieu, [1974] 2001 : 301).

16. La délivrance, c'est d'être expulsé de la baleine, mais c'est aussi accoucher des mots. La claustration d'Abel dans le cloître du souterrain-baleine figure bien la conception de l'écriture comme délivrance que développe Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* : «Délivrance qui, il est vrai, écrit-il, aura consisté à s'enfermer hors de soi» (Blanchot, [1955] 2014 : 57).

que le roman qui commence et se termine par la certitude d'une fin imminente¹⁷. C'est elle encore qui infiltre les lieux : Goulatromba, « le cheval féérique » (Pelletier, 2012 : 45) de *La nuitte de Malcomm Hudd*, pourrit « sous le plancher de ciment du souterrain » (*DQ*, 134) et la chambre du sud est « un salon funèbre » (*DQ*, 249). Le « grand cèdre à côté du trottoir de ciment pue la mort » (*DQ*, 68), les arbres de la savane sont des cercueils et les véhicules, y compris les ambulances, font office de sinistres corbillards. Abel le dit lui-même : « il y a déjà beaucoup de mort en [lui] » (*DQ*, 185). À l'instar du monticule de terre qui recouvre la tombe de la mère Castor, le calvaire, à l'entrée du bungalow, rappelle que le souterrain n'est pas autre chose qu'un trou qu'on a creusé pour y ensevelir Abel. D'ailleurs, à mesure que le récit avance, le bungalow s'enlise vers les profondeurs pour n'être plus, au final, qu'un cachot sans ouverture qui enferme Abel :

Il lui semblait que, depuis sa naissance, il n'avait jamais quitté le souterrain, aux prises de tout temps avec ce roman démentiel qu'il écrivait sans pourtant taper un seul mot sur la vieille Underwood. Blottis à l'intérieur, toujours les mêmes, usés par la répétition, et ne disant jamais plus que le fait que je sois solitaire [...]. Ce genre de phrase qui ne veut rien dire, sauf pour celui qui la vit, et ajoutant encore un peu de solitude à toute celle déjà accumulée dans le cœur (*DQ*, 297).

17. « Et puis, il comprit qu'il allait mourir » (*DQ*, 9) ; « ... il fabriqua un brancard de fortune sur lequel fut glissé Abel geignant, mais n'opposant plus de résistance, curieusement délivré de son oppression, avec seulement son cœur qui battait de plus en plus lentement » (*DQ*, 353).

Si l'écriture procède dans un premier temps d'une démarche salvatrice, elle n'en demeure pas moins dangereuse en ceci qu'elle condamne Abel à une solitude qui l'expulse hors du monde et lui fait quitter sa singularité. Aspiré dans l'espace atemporel de l'écriture, essayant de faire advenir l'œuvre qui ne peut advenir, au moyen d'un langage insensé, Abel poursuit une quête infinie dont la seule issue est le recommencement. Il en résulte une «solitude essentielle» que Maurice Blanchot décrit dans *L'espace littéraire* comme un processus de dépersonnalisation où le soi peu à peu s'efface, plonge dans la fascination, où le «il» se substitue au «je», «où l'espace est le vertige de l'espacement» (Blanchot, 2014: 28). Creuser l'écriture revient dès lors à séjourner éternellement dans la mort¹⁸: «Mais peut-être, avance Abel, pouvait-on mourir longtemps sans jamais mourir vraiment» (DQ, 25).

Le bungalow est laissé à l'abandon, les murs s'effritent, les papiers-peints se décollent, le désordre, la saleté, la pourriture continuent de s'accumuler malgré l'inoccupation des lieux. La cuisine ne remplit plus sa fonction nourricière, les placards ne contiennent plus rien, le réfrigérateur et le four ont été déménagés dans la chambre du sud – le four faisant désormais office de lingerie. Rien, en somme, ne laisse présumer que la maison est habitée. Bien au contraire, s'il sert en effet d'abri contre les envahisseurs potentiels et les attaques éventuelles¹⁹, le bungalow s'apparente davantage

18. Blanchot ne dit pas autre chose lorsqu'il définit le processus poétique comme «séjour infini dans la mort», et «désœuvrement éternel» (Blanchot, 2014: 228).

19. C'est pour protéger le bungalow des animaux nuisibles que l'envahissant pompier Cardinal prend l'initiative, sans le consentement d'Abel, de poser une moustiquaire: «Et ç'aurait été bête, dit-il à Abel, que

à une forteresse inaccessible. Surmonté d'un pignon, il se positionne dans l'espace de Terrebonne comme un point stratégique depuis lequel Abel peut épier sans être vu. Il en va ainsi du dispositif des fenêtres-meurtrières qui, au lieu de laisser pénétrer la lumière à l'intérieur, sont condamnées par des voiles opaques qui empêchent les papillons blancs²⁰ d'infester l'espace : « les rideaux de la cuisine sont tirés, note Abel, de même que ceux de toutes les autres pièces » (*DQ*, 106). Depuis « son poste », Abel peut ainsi surveiller les environs par le biais d'« une trouée » effectuée dans « le rideau de la fenêtre panoramique » de la cuisine : « Et la main retenant un pan du rideau, il regarda avec le plus d'attention qu'il put les montagnes de terre jaune que les énormes tracteurs comme des gros vers [...] tiraient des entrailles du boulevard des Seigneurs »²¹ (*DQ*, 246). Mais, comme c'est le cas

ta maison s'emplit de mulots et de toutes sortes d'autres bibites » (*DQ*, 258).

20. Abel ne cesse d'associer la lumière à la damnation : « Le mal est dans ma lucidité, constate-t-il » (*DQ*, 258). À l'instar de la caverne souterraine du mythe platonicien, le passage vers la lumière constitue, pour les prisonniers comme pour Abel, une souffrance vertigineuse. Pour autant, le processus scriptural, tel que le conçoit Abel (Beaulieu), loin de tendre vers la clarté, s'efforce plutôt de faire jaillir l'obscurité du jour, d'en révéler la part d'ombre. C'est ce qu'Emmanuel Levinas affirme dans *Les imprévus de l'histoire* lorsqu'il envisage la littérature comme « l'événement même de l'obscurcissement, une tombée de la nuit, un envahissement de l'ombre » (Levinas, 1994 : 126).

21. C'est un imaginaire de la banlieue proprement québécois qui se dégage du décor mis en scène dans le roman. Comme le fait remarquer Daniel Laforest, contrairement au mythe américain de la banlieue qui envisage celle-ci comme « un espace absolument fixe », le « mythe québécois de la banlieue produit au contraire un environnement absolument mobile : le chantier » (Laforest, 2016 : 89). L'espace extérieur, celui que perçoit Abel depuis son poste d'observation, est un espace en friche marqué par l'inachèvement, tout comme le restera son projet d'écriture.

pour tous les dispositifs mis en œuvre au sein du bungalow, ils ne parviennent pas à remplir leurs objectifs. Même si Abel tente d'y échapper, le monde extérieur infiltre le bungalow, qui est envahi de nombreuses visites imprévues : celles d'Abraham Sturgeon, de Jim, du chevalier à la triste figure et de son équipée, ou encore celles de « cet agent d'immeubles qui [n'arrête] pas de le montrer à des flopees d'acheteurs hypothétiques » (*DQ*, 176).

Ainsi, coincé dans son bungalow, à la merci des rencontres, Abel se retrouve littéralement pris au piège d'un lieu qui se métamorphose en prison cauchemardesque et dont il ne peut s'extraire, puisqu'il s'y trouve désormais englué : « Abel se laissa faire, persuadé que le piège s'était refermé sur lui et [...] que c'était plutôt tout l'étage au-dessus qui, comme un pot de miel, s'était renversé et venait au-devant d'eux, modifiant une autre fois le souterrain » (*DQ*, 337). Les lieux se modifient constamment, des objets apparaissent, les pièces se transforment, rendant toute orientation impossible : « Alors, levant les yeux, il vit que la chambre-bureau s'était curieusement modifiée tandis qu'il ingurgitait le gin. À moins, pensa-t-il, qu'elle ait toujours été comme ça et que je ne m'en sois pas aperçu » (*DQ*, 305). Le seul repère fixe, c'est celui de la chambre-bureau située « à l'extrême nord du souterrain », vers laquelle Abel est inlassablement ramené comme vers un centre : « Abel passa tout de suite au monde du souterrain sans même qu'il y comprit quelque chose et sans même qu'il se souvînt d'avoir dormi » (*DQ*, 297). Sous cet angle, les pièces du bungalow forment

un réseau circulaire²² qui s'enroule autour du point central que constitue la chambre-bureau tout en s'en écartant selon un mouvement «spiraloïde» (*DQ*, 273). À l'image du labyrinthe crétois qui enferme le Minotaure, les galeries de la maison d'Abel forment une figure sinueuse qui superpose les structures géométriques de la spirale et du labyrinthe. Le souterrain est d'ailleurs décrit par Abraham Sturgeon comme le «repaire où le Minotaure [Abel], toutes les nuits, [a] des crises nerveuses de plus en plus épiques» (*DQ*, 153). À l'instar de Thésée, Abel se livre à une quête du centre pour affronter la bête monstrueuse qui y habite (et qui n'est autre que lui-même) sans pour autant bénéficier de l'aide d'Ariane (Judith), qui a déserté les lieux, le laissant seul, enfermé, perdu, livré au monstre qu'il est devenu : «Tout ne tenait qu'à un fil qui lui-même ne tenait à rien» (*DQ*, 86).

L'ESPACE DU SEUIL : L'INTERVALLE PRÉCAIRE

Il existe un espace entre le paysage et le bungalow qui n'est pas envisagé comme une surface déterminée – au même titre que l'espace extérieur et l'espace intérieur – mais plutôt comme un espace de l'entre-deux, comme l'intervalle qui les sépare tout en les reliant. Cet espace, c'est celui du seuil de la maison que matérialise le mécanisme de la porte. Pour Abel, le franchissement du pas de la porte est le lieu d'une hésitation constante. Lorsqu'il rentre chez lui après son passage à l'hôpital, il se tient devant la porte du bungalow de Terrebonne sans pouvoir y entrer : «Pousse la

22. La structure narrative du roman accentue cette impression de procession circulaire : le roman se termine comme il a commencé (par une crise qui conduit Abel à l'hôpital).

porte, Abel! Entre chez toi! Pourtant, il restait sur le perron, droit comme un I, comme si, par cette immobilité, il eut appelé Judith mieux que par tout autre geste, mieux que par n'importe quelle parole» (*DQ*, 72). S'il se rappelle que la porte n'est pas fermée à clé, puisque personne à part lui n'habite plus les lieux, il semble pourtant attendre que la porte s'ouvre de l'intérieur, et ne finira par entrer que pour échapper au pompier Cardinal qui s'approche de la maison. Ce motif obsédant du «I absurde» (*DQ*, 72) qui scande le récit, s'il traduit bien la solitude intolérable qui habite Abel, montre surtout l'immobilité qui le terrasse et sa suspension hors du temps et de l'espace, à l'image d'un cadavre planté à la verticale: «Comme ce matin, il restait immobile et droit comme un I devant la porte, n'osant pas entrer, se disant que ce qu'il aurait aimé faire au fond, ç'aurait été de fuir, de ne plus remettre les pieds dans le bungalow, d'aller très loin» (*DQ*, 273). N'ayant aucune autre échappatoire que celle de se résoudre à entrer dans le bungalow, la posture d'Abel devient plus sinieuse: «Le I que faisait Abel s'était déformé en S tragique sur le perron de ciment dont la peinture s'écaillait» (*DQ*, 74).

Dans *La tragédie de la culture* (1988), Georg Simmel soutient que le monde, loin de former un tout unifié, est plutôt constitué d'un ensemble d'éléments distincts juxtaposés selon une étroite proximité qui forment «un cosmos de tous les détails» (Simmel, 1988: 161). Selon lui, c'est à l'homme qu'il revient d'opérer la liaison des choses extérieures entre elles, tout comme leur déliaison, par l'édification de chemins, de routes, de ponts ou de portes, figures s'il en est, tout aussi bien réelles et tangibles qu'imaginaires et symboliques. Dans cette optique, si le chemin a pour fonction de rattacher le début et la fin du parcours à la sur-

face de la terre, le pont, en revanche, en reliant ce qui est séparé par un obstacle, cherche à unifier ce qui est scindé. Mais c'est le mécanisme de la porte qui retient surtout l'attention de Simmel, parce qu'il « illustre de façon plus nette à quel point séparation et raccordement ne sont que les deux aspects du même acte » (Simmel, 1988: 164). En effet, bien que la porte introduise une séparation entre l'intérieur et l'extérieur, elle maintient néanmoins la possibilité d'un échange avec le monde. Il en va de même pour l'homme qui, se tenant en permanence sur ce « point-frontière » que représente la porte, entre clôture et fermeture, invente ainsi sa liberté :

La porte, en créant si l'on veut une jointure entre l'espace de l'homme et tout ce qui est en dehors de lui, abolit la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Comme justement elle peut aussi s'ouvrir, sa fermeture donne le sentiment d'une clôture bien plus forte, face à tout cet espace au-delà, que ne le peut la simple paroi inarticulée. Cette dernière est muette, alors que la porte parle. Il est pour l'homme essentiel, au plus profond, de se donner lui-même des limites, mais librement, c'est-à-dire de telle sorte qu'il puisse de nouveau supprimer ses limites et se placer hors d'elles (Simmel, 1988: 164).

Si Georg Simmel fait bien remarquer qu'il existe une différence d'intention selon qu'on entre ou qu'on sorte par la porte, il en existe une également fondamentale dans la manière de passer son cadre. En l'occurrence, la première fois qu'Abel quitte la maison, c'est par les pieds, en position de mort : « Les infirmiers le mirent sur la civière, le recouvrirent d'une couverture rouge, attachèrent les courroies, et c'est ainsi qu'Abel sortit de la maison » (*DQ*, 27). Il en va ainsi pour toutes les portes du bungalow dont le franchissement

incertain s'impose avec violence, à l'aide d'«un violent coup de pied» (DQ, 95) et en les défonçant à «coup d'épaule» (DQ, 323). Bien qu'elles ne soient pas fermées à clé, elles offrent donc une résistance qu'il s'agit de forcer et condamnent Abel à la réclusion en le privant de sa liberté de mouvement. D'ailleurs, à plusieurs reprises, la dynamique de franchissement s'inverse étrangement en donnant l'impression que ce sont les seuils qui le traversent plutôt que le contraire: «Abel ferma la main sur la poignée de la porte qu'il poussa avec force. La chambre-bureau, comme une flèche empoisonnée, vint se ficher dans son œil» (DQ, 83). Selon la perspective de Simmel, ce que concrétise la porte, c'est bien le mouvement d'errance constitutif de l'être humain qui n'est jamais établi définitivement ni dehors ni dedans, mais qui se tient continuellement dans l'intervalle des deux espaces. À l'instar d'Abel, l'être humain habite le pas de la porte²³, il est «toujours dans l'entre-deux» (DQ, 126). Autrement dit, le dispositif de la porte relie les espaces tout en maintenant leur espacement. La porte, c'est d'ailleurs ce qui sépare Abel des autres, et plus particulièrement de la femme aimée: «Tout était si fragile ce matin-là, comme si de la nuit on n'avait gardé de soi [...] que la pureté de l'événement duquel Judith et Abel n'étaient séparés que par la porte du bungalow de Terrebonne» (DQ, 113).

Dans *Don Quichotte de la démanche*, l'autre suscite la crainte et la méfiance, c'est celui dont il faut se protéger et qui risque de forcer la porte²⁴. Cela dit, malgré la suspicion évidente d'Abel vis-à-vis de l'altérité et son hospitalité

23. Abel se tient littéralement «debout dans la porte» (DQ, 121).

24. Le dispositif des fenêtres permet en l'occurrence de prévenir les interruptions des visiteurs.

ambivalente, il n'en demeure pas moins que sa porte reste en tout temps ouverte aux visiteurs²⁵, qu'il accueille comme dans «une auberge espagnole» (*DQ*, 317): «Abel haussa les épaules, à peine inquiet car il avait l'impression que le bungalow se remplissait de monde, comme pour une fête» (*DQ*, 315). L'hospitalité dont fait preuve Abel résulte, à tout le moins, d'une implication involontaire induite par la présence de l'autre. Dans *Totalité et infini* (2014), Emmanuel Levinas définit la relation à l'autre à travers l'immédiateté du «face-à-face»²⁶, dans une proximité foudroyante qui oblige à l'hospitalité. Selon lui, la sollicitude du soi procède d'une affliction terrassante dont on ne peut s'extirper; c'est la nudité du visage de l'autre, son extrême vulnérabilité, qui force la bonté. Chez Beaulieu, c'est l'extrême souffrance de la mère Castor et ses supplications qui poussent Abel à lui fournir des soins: «Regarde, lui dit la chatte, tout ce sang que j'ai perdu depuis ce matin seulement. J'ignorais que la mort pouvait être si rouge et si terrifiante. Sors-moi d'ici, Abel! Sors-moi d'ici!» (*DQ*, 236). De la même manière, lorsque le chevalier à la triste figure arrive sur son cheval avec la femme sur le point d'enfanter, c'est son visage qu'Abel cherche à voir lorsqu'il accepte de les héberger: «Il voulut voir le visage de la pauvre femme enceinte, soulevant l'espèce de voile noir qu'elle avait devant les yeux. Il

25. Abel le dit lui-même, alors qu'Abraham Sturgeon attend derrière la porte qu'on lui ouvre: «Tu n'avais qu'à entrer [...]. Je ne ferme jamais à clé» (*DQ*, 113).

26. Dans la perspective de Levinas, les rapports humains se constituent dans une altérité radicale où l'autre m'oblige à l'hospitalité et en appelle à ma responsabilité en m'interpellant en première instance. Cette relation qui se fait sans intermédiaire, dans l'immédiateté du face-à-face (épiphanie du visage), à l'encontre de l'acception générale du terme, est appelée éthique.

vit d'abord les deux papillons jaunes au creux des orbites» (*DQ*, 309).

Pourtant, malgré cette ouverture sur l'altérité, Abel semble impuissant à endiguer les propensions totalisantes de sa personnalité (le soi) qui voudrait tout absorber en vue d'annuler les distances, afin que se confondent en un tout unifié les espaces intérieur et extérieur. C'est dans cette optique que l'on peut comprendre les lamentations récurrentes d'Abel en ce qui a trait à cette difficile sortie de soi qu'il déplore: «L'espace, dit-il, n'était-ce pas finalement que la projection subtile de soi-même dans un paysage dont on tenterait par ailleurs et désespérément de se déprendre?» (*DQ*, 21). Tout fonctionne donc comme si le soi s'infiltrait dans l'espace pour le faire coïncider avec son image au point de supprimer toute expérience d'altérité. Ne reste plus alors que le même comme autant de reflets du soi. Par conséquent, il devient difficile pour Abel de considérer le réel sans y voir sa propre identité se réfléchir, sans être aspiré dans un vertige spéculaire où il perd pied: «c'était tout cet espace de trop en lui qui le faisait chuter sans cesse» (*DQ*, 41). Cette déprise impossible de soi, cette stagnation dans le même, la scène de la porte-miroir l'illustre d'une manière exemplaire. Alors qu'Abel observe son image dans le miroir qu'il a «installé derrière la porte de la chambre-bureau», c'est le reflet du grand-père Toine qui se superpose au sien, au point qu'on les confond complètement: «Grand-père Toine! se demande-t-il, Pourquoi vous regardez-vous tout le temps dans le miroir?» (*DQ*, 303). Ce constat insupportable l'amène à pulvériser la glace d'une série de coups de poing. À travers cette expérience, Abel est accablé parce qu'il réalise qu'aucune réalité extérieure ne peut le sauver de cet enfermement. Qui plus est,

l'identité, ce qu'il tenait pour certain, se révèle n'être qu'une image parmi tant d'autres qui l'habitent²⁷ : « Il ne pouvait plus y avoir d'image pour la bonne et simple raison qu'il en était devenu lui-même une, multiple, difforme, solidifiée et sans espoir » (*DQ*, 304). Si tout est image, alors il n'y a plus aucune image, seulement une infinité de doubles²⁸.

ÉCRIRE SUR LE PAS DE LA PORTE

Après avoir connu la désespérance face à la vision sinistre du miroir, celle qui annonçait la fin de l'imaginaire, une porte apparaît comme par miracle dans la chambre-bureau, en lieu et place de la bibliothèque²⁹. Pour Abel, il s'agit d'une révélation : « Il était enfin au-delà de la peur, dans ce pays imaginaire qui lui était rendu et qui ne demandait

27. « Je suis tout à la fois, dira Abel, mon père Charles, le grand-père Toine, le patriarche Thadée, les ancêtres Maxime et Moïse, et tant d'autres encore qui ne vivent que pour mourir au travers de moi » (*DQ*, 304). C'est aussi ce que dit, en substance, l'épisode du rêve d'Abel qui met en scène l'odyssée, dans la tête d'Abel, de Jos et de ses fervents adeptes de la secte des Porteurs d'Eau, à la recherche du « pays plus loin que l'enfance » (*DQ*, 284), celui des patriarches. Si l'on peut interpréter, de toute évidence, l'échec du Plan de Jos dont le discours est interrompu par l'inondation apocalyptique du grenier du grand-père Toine, comme l'impossibilité de fonder le pays, le rêve dit aussi l'échec de l'identification aux patriarches qui ne semblent plus pouvoir soutenir quoi que ce soit. Le miroir qu'ils tendent à Abel est désormais un miroir brisé qui ne reflète plus rien.

28. Cet effet de miroitement est redoublé dans la narration par l'alternance improbable de la voix narrative qui passe indifféremment de la première personne (je) à la troisième personne (il).

29. Il n'est pas anodin que la bibliothèque, figure par excellence de l'érudition, se transforme en voie d'accès à l'imaginaire, lorsqu'on sait que la poétique beaulieuusienne repose pour beaucoup sur l'emprunt (voire sur le plagiat), mais plus particulièrement sur la recherche d'une autorité littéraire qui puisse guider l'écriture de l'œuvre.

pas mieux que de se nouer. Je n'ai qu'à ouvrir la porte, songea Abel, et nous ne serons plus très loin de la fin» (*DQ*, 306). Un peu plus tard, alors que l'arrivée du chevalier à la triste figure (Jos) le propulse dans un délire extraordinaire au sein duquel une pauvre femme (Judith) meurt en accouchant d'un bébé mort-né, où tout semble échouer, où la mort étend son spectre, où la solitude se creuse, il est, à l'instar de la scène initiale du roman, mis sur un brancard pour être emporté dans une «vieille ambulance noire»:

Mais, conclut-il en fermant les yeux, c'était déjà une autre histoire que celle de savoir si ses personnages réussiraient mieux que le bungalow de Terrebonne à le guérir de son curieux mal. L'important, [...] c'est que je sois encore et malgré tout au milieu d'eux. Si tout est perdu, il reste au moins ça. Cette longue route sur le parcours de laquelle, dans deux embranchements, guette peut-être encore le hasard provoqué... (*DQ*, 353)

Comment comprendre dès lors cette expulsion hors du bungalow si ce n'est, non comme la fin de l'écriture, mais bien comme son recommencement. Si Abel n'est plus terrorisé par «la multitude [des] créatures» (*DQ*, 347) qui se dédoublent en lui, c'est parce qu'il est subjugué par une sorte d'enchantement. Son exaltation quasi hystérique mais lumineuse dans la scène finale s'apparente à la fascination que décrit Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*:

Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant: lumière qui est aussi

l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attirante (Blanchot, 2014: 30).

La solitude, en brouillant les repères spatio-temporels et les limites entre soi et le monde, entraîne celui qui écrit dans un « vertige de l'espace », seule porte d'entrée dans l'imaginaire. Cet état de fascination, c'est ce qu'expérimente Abel dans la scène finale, alors qu'il perçoit, dans une sorte de vision obscure intériorisée, un monde en deçà du monde, inhabitable mais obsédant, celui de l'écriture. Et c'est peut-être cela qu'il découvre, que le processus scriptural se réalise dans le mouvement infini de sa propre négation, qu'il n'a d'autre visée que l'errance elle-même³⁰ :

Écrire revient alors, affirme Blanchot, au sein de la détresse et de la faiblesse dont ce mouvement est inséparable, une possibilité de plénitude, un chemin sans but capable de correspondre peut-être à ce but sans chemin qui est le seul qu'il faille atteindre (Blanchot, 2014: 70).

D'où cette idée d'inachèvement que dégage l'écriture qui s'apparente à une odyssée sans retour, mais dont le tracé circulaire est sans cesse recommencé. C'est parce qu'Abel fait éclater le miroir de sa chambre-bureau qu'il peut accéder au-delà. C'est parce que « l'œuvre [est] donc toujours impossible » (*DQ*, 198), parce qu'elle se tient en permanence

30. L'errance constitutive de l'écriture est évoquée par l'ambulance qui emporte Abel, qui rappelle elle-même la maison mobile du grand-père Toine ainsi que les maisons roulantes de son rêve. C'est aussi ce que figure l'exergue du roman, tiré de Malcom Lowry: « On dit que la terre tourne, alors j'attends que ma maison passe par ici » (*DQ*, 8).

au seuil de son échec, qu'elle peut précisément s'écrire, comme le suggère Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*:

Si le poème est le miroir fantasmatique de l'identité québécoise, le non-poème en est le miroir brisé. L'échec du poème absolu, c'est l'échec du Québec lui-même [...]. Ce réalisme apocalyptique signifie à la fois que l'œuvre court à sa perte, [...] mais cela veut dire aussi que le désastre est une inspiration, qu'il fait écrire, pathétiquement, mélodramatiquement, hors de la poésie perdue, mais encore vers elle, dans une quête interminable, exténuée (Nepveu, 1999: 134-135).

L'écriture ne peut être cette entreprise totalisante qui réaliserait l'œuvre absolue, celle qui rassemblerait les fragments épars de l'expérience pour former le Livre. Bien au contraire, l'œuvre demeure un horizon inatteignable qui, s'il motive l'acte d'écrire, ne s'achève jamais dans une forme définitive. Dans cette perspective, l'espace scriptural s'avance comme un espace incertain tendu entre le réel et l'imaginaire qui, à l'instar de la figure du pas de la porte, est un lieu de passage qui n'existe que dans son franchissement. Reste à savoir si l'écriture, en requalifiant la perte initiale – l'échec national – sous forme de récit, peut jouer un rôle consolatoire³¹

31. Dans un article intitulé «Grammaire de la consolation», Michaël Foessel définit la consolation comme ce qui s'attache à supprimer «la souffrance de la souffrance» en réinscrivant la perte dans le champ de la vie par sa mise en récit. Si elle ne guérit (supprime) pas la souffrance, en revanche, elle ouvre un espace de parole qui permet de requalifier la perte afin de la rendre dépassable: elle vise «moins l'abolition de la souffrance que la manifestation d'une communauté avec celui qui souffre» (Foessel 2014, 56).

qui permettrait de bâtir les lieux communs de l'épopée québécoise³², comme le souhaiterait Abel-Beaulieu.

32. Jacques Pelletier, dans *L'homme-écriture* écrit ceci : « Comment [...] concevoir et écrire l'épopée d'un non-événement, d'un non-avènement, d'une non-histoire? Le projet apparaît utopique, sauf si l'on voit son écriture comme une quête forcenée de réparation, de récupération d'une intégrité et d'une unité menacées, entreprise possible peut-être par le travail de la mémoire, par la reconstitution d'une histoire familiale reconnue comme typique, sinon exemplaire, d'une histoire collective » (2012 : 329).

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1969] 2000), *Race de monde*, Montréal, Typo.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 2001), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Typo.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1978] 2011), *Monsieur Melville*, Montréal, Boréal.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1995), *La jument de la nuit*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *Se dépandre de soi-même: dans les environs de Michel Foucault*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles.
- BLANCHOT, Maurice ([1955] 2014), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1969), «La parole plurielle: parole d'écriture», dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 1-116.
- DERRIDA, Jacques (1967), «Violence et métaphysique: essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas», dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, p. 117-228.
- DERRIDA, Jacques (1997), *De L'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy.
- FERRON, Jacques (2014 [1970]), *L'amélanchier*, Montréal, Typo.
- FCESSEL, Michaël (2014), «Grammaire de la consolation», *Études*, n° 5, p. 51-60.
- FCESSEL, Michaël (2015), *Le temps de la consolation*, Paris, Éditions du Seuil.
- INKEL, Stéphane (2005), «Le temps suspendu: messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et Images*, vol. 30, n° 2, p. 107-123.

L'écriture inhabitable dans Don Quichotte de la démanche

- LAFOREST, Daniel (2010), «Dire la banlieue en littérature québécoise. *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis», *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 13, n° 1, p. 147-165.
- LAFOREST, Daniel (2016), *L'âge de plastique: lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- LEVINAS, Emmanuel ([1971] 2014), *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche.
- LEVINAS, Emmanuel (1994), «La réalité et son ombre», dans *Les imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, p. 123-148.
- MORISSET Lucie K., et Luc NOPPEN (2004), «Le bungalow québécois, monument vernaculaire: de l'espace urbain à l'identité domestique», *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 48, n° 134, p. 127-154.
- NEPVEU, Pierre (1999), *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal.
- PELLETIER, Jacques (dir.) (2003), *Victor-Lévy Beaulieu: un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota bene.
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu: l'homme-écriture*, Québec, Éditions Nota bene.
- SIMMEL, George (1988), *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, p. 161-168.

MORIAL-MORT, OU L'ESTHÉTIQUE DE LA DÉCOMPOSITION DANS *RACE DE MONDE*

Myriam Vien
Université McGill

Roman inaugural d'une série de six volumes composant «La vraie Saga des Beauchemin»¹, *Race de monde* ([1969] 1979²) relate, sur un ton tragi-comique, la dégénérescence de la famille Beauchemin dans un Montréal dépeint comme sordide, misérable et clownesque tout à la fois. La ville, ou

1. Selon la quatrième de couverture de l'édition Typo. Cependant, les cycles sont constamment redéfinis dans l'œuvre de Beaulieu et le site internet des Éditions Trois-Pistoles regroupe plutôt *Monsieur Melville*, *James Joyce*, *l'Irlande*, *le Québec*, *les mots* ainsi que *La grande tribu*, *Bibi* et *Antiterre* dans l'ensemble de la «Vraie saga des Beauchemin».

2. Je référerai, pour les besoins de cet article, à l'édition revue de 1979, qui intéresse plus spécifiquement cette recherche parce qu'elle met en scène la présence des ancêtres Beauchemin, présence qui ne s'y trouvait pas dans la version originale de 1969. Comme le mentionne Martin Peyton, «[c]'est dans la version revue et corrigée de 1979 que les grands ancêtres de la lignée paternelle seront évoqués par Abel: ils apparaîtront dans le halo mythique et glorieux des commencements» (Peyton, [1969] 1979: 89). Dorénavant, les références à *Race de monde* seront indiquées par le sigle *RM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

plutôt sa périphérie, «Morial-Mort³» – calembour qui renvoie à Montréal-Nord –, exerce une mauvaise influence sur les Beauchemin et accélère leur corruption : il y a quelque chose qui se tarit, se délite et pourrit à l'intérieur de chaque personnage au contact de la cité mortifère. Greffier auto-proclamé de la tribu, le narrateur Abel note les progrès du mal qui ronge sa famille, s'abîmant lui-même dans le gros gin et les coucherie clandestines pour oublier que son destin et celui des siens seront toujours placés sous le signe d'un «dérisoire échec» (*RM*, 170).

Chronique d'un exil s'effectuant depuis le Bas-du-Fleuve, port d'attache des Beauchemin, jusqu'à leur établissement à Montréal, *Race de monde* suit les déboires du clan nomade, entraîné par le patriarche dans le «règne de la mouvante pauvreté» (*RM*, 22). En effet, ce dernier, après avoir enchaîné les métiers et essuyé plusieurs échecs financiers, trouve un emploi dans un asile à Rivière-des-Prairies où il croit enraciner pour de bon son ménage. Or la terre promise n'est pas telle qu'anticipée et Morial-Mort se découvre sous son jour le plus hideux : violence, détresse, misère, discrimination, perte de repères et soucis d'argent sont le lot quotidien de la famille Beauchemin. Sous le couvert d'un réalisme malléable, qui verse allégrement dans le cru et le faisandé, Abel appréhende la métropole en donnant au lecteur le détail de sa puanteur et de sa pourriture. À la fin du roman, l'heure est à la remise en question : la «dépréciation nerveuse» (*RM*, 179) de Papa Dentifrice force

3. Précisons d'emblée que Morial-Mort rejoint l'espace de la banlieue dans l'imaginaire de Beaulieu. Même si la municipalité de Rivière-des-Prairies a été annexée à la ville de Montréal dans les années 1960, pour Beaulieu, elle reste une périphérie urbaine.

le retour d'une partie du clan à la campagne en séjour de convalescence, tandis que le reste de la progéniture, déjà trop infectée par la cité, s'y enfonce davantage.

Si le topos de la ville du vice, vampirisante, inhumaine, inhospitalière, traverse tout le texte, il appert que c'est plutôt la transition entre les deux lieux qui cause la débandade de l'apprenti romancier, qui choisit de s'intoxiquer dans l'atmosphère nocive de Morial-Mort et ses addictives distractions pour ne pas succomber au spleen du pays. En effet, bien que le déménagement n'engage pas *a priori* une mutation radicale pour la tribu, qui troque une «existence larvaire» pour un «autre genre de misère» (*RM*, 61), cet arrachement symbolique à la terre natale imprègnera tout l'imaginaire romanesque d'Abel. C'est pourquoi il nous apparaît opportun de traiter les deux lieux conjointement dans la présente étude, tant le Bas-du-Fleuve se présente comme le lieu d'une perte fondamentale que Morial-Mort ne cesse de raviver.

Je voudrais suggérer que le lieu se fait théâtre de la décomposition dans *Race de monde* – une décomposition qui touche à la fois le temps, la mémoire, la famille – et que c'est le déplacement du narrateur (opéré concrètement par l'exil ou, psychiquement, par le souvenir) qui permet de recréer pour lui une certaine durée, de rallier l'avant et l'après de son existence. Partant de ces considérations, le présent article se propose donc de mettre à l'épreuve l'hypothèse que l'immersion d'Abel dans Morial-Mort inaugure pour le narrateur un nouveau rapport à la durée – au sens de Bergson, soit comme l'expérience du temps tel qu'il est vécu par la conscience, par opposition à une conception du temps purement physique –, rapport qui influence nettement sa vocation d'écriture. En effet, les deux spatialités

du roman se distinguent surtout par la logique temporelle spécifique qui les ordonne : le temps qui s'écoule à Saint-Jean-de-Dieu s'éprouve de façon continue, en phase avec le passé, tandis qu'à Morial-Mort prévaut la temporalité du monde moderne, à la fois éclatée, irrégulière et en même temps figée, croupissante, où l'avenir n'est pas une possibilité. Nous verrons que cette fracture dans la temporalité entraîne de profondes répercussions dans le projet romanesque d'Abel : à l'ambition première de recoudre le tissu familial par l'écriture se substitue le désir d'en relater l'effondrement, marqué par l'ambiance délétère de Morial-Mort. La traversée dans la grande ville pave enfin pour l'apprenti écrivain une avenue nouvelle, qui contraste grandement avec la trajectoire de son frère Steven et ratifie l'épineuse relation qui est la leur.

LE ROMAN FAMILIAL COMME OBSERVATOIRE DE LA DÉCOMPOSITION

Comme le souligne Jacques Pelletier, *Race de monde* figure une première esquisse du grand roman familial que Beaulieu projette d'écrire, un « roman à multiples volets [qui] devait évoquer, sur le mode allégorique, l'histoire de la collectivité dont la célèbre tribu serait une figure symbolique exemplaire » (Pelletier, 2012 : 67). Suivant cette idée, l'entreprise de Beaulieu aurait pour but, à la manière d'un Balzac, de

rendre compte, à travers des destins singuliers, du passage de cette société de la tradition à la modernité, de décrire, par des fictions, la période de transition qui marque la fin de la culture rurale ancienne, fondée sur le culte des ancêtres, de la famille et de l'histoire, et l'en-

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

trée dans un monde nouveau où ce modèle est progressivement remis en question, puis détruit par la logique capitaliste qui régit désormais les rapports sociaux (Pelletier, 2012: 67).

Si la trame narrative de *Race de monde* se prête en effet à une telle lecture, force est de constater que le roman dans son ensemble ne peut être plus éloigné du modèle balzacien. Pelletier ajoute que, si le projet de Beaulieu paraît s'inspirer de cette volonté d'embrasser le mouvement d'une société en prenant pour exemplaire l'exode rural des Beauchemin, il s'écarte toutefois de l'auteur de la *Comédie humaine* dans la pratique, n'adhérant pas au même registre stylistique, soit le réalisme objectivant :

Il n'est plus possible aujourd'hui de recourir spontanément à un tel registre d'écriture qui présuppose une croyance en l'Histoire et à la possibilité d'en rendre compte qui apparaît perdue à jamais. Si bien que la saga rêvée, ce projet mythique qui hante l'œuvre depuis les débuts et sert de moteur à la création beaulieusienne, ne pourra être produite dans un régime de représentation réaliste, sur le mode historiographique, mais devra l'être par d'autres stratégies d'écriture mieux adaptées à une histoire qui trébuche, vacille, se décompose selon un processus que Beaulieu qualifie d'hystérique [...] (2012: 67).

La narration décousue de l'œuvre, endossant la conscience hallucinée d'Abel qui perd de plus en plus contact avec la réalité, observe de fait une chronologie plutôt aléatoire, qui procède par bonds (le fil des jours passés à Saint-Jean-de-Dieu est résumé à une série discontinue d'épisodes plus ou moins marquants de l'enfance), ou qui brouillent encore les

marqueurs temporels supposés rendre compte de l'écoulement du temps – comme c'est le cas à Morial-Mort. Ainsi, le phénomène de décomposition qui touche au cœur de l'œuvre, symbole de l'effritement de la cellule familiale Beauchemin et de la lente flétrissure d'Abel dans la ville, affecte aussi les procédés d'écriture, qui empêchent le récit historique de prendre véritablement corps.

Certes, il y a dans le roman la nostalgie d'une époque révolue, temps reculé de l'aventure coloniale où se sont distingués les ancêtres d'Abel plus grands que nature, mais aussitôt évoquée, cette dimension est rapidement évacuée. Le récit est constamment poussé vers l'avant, mû par l'urgence d'écrire qui presse la main du narrateur, ce dernier davantage intéressé par le détail du moment présent que par le rappel de ses origines familiales, survolées hâtivement. Le présent immédiat d'Abel ne lui arrache de même qu'un faible intérêt: s'il ne peut omettre l'introduction des représentants de sa famille dans l'économie du récit, le narrateur s'assure néanmoins de resserrer au possible ce prélude. Le roman s'ouvre ainsi sur le chapitre «Où est présentée bien trop rapidement la famille Dentifrice Beauchemin», dans lequel Abel expédie la description des membres du clan, engageant son lecteur à faire preuve de patience jusqu'à ce qu'il puisse enfin tout dire de lui-même: «D'Abel dit Bibi-La-Gomme, il y aurait trop de choses à révéler, ce que j'ai d'ailleurs commencé à faire. La suite viendra» (*RM*, 13). Bien qu'Abel s'attarde plus longuement sur son frère rival Steven, il ne consacre que quelques lignes au fragile Félix, règle vite le cas de Charles U, reconnaît n'avoir «presque rien à dire» sur Jean-Maurice et ne retient de Gisabella «que ses belles fesses et que son large minou» (*RM*, 12). C'est la présentation des filles de la famille, notamment, qui

écope : après avoir découpé Gisabella en morceaux, Abel réduit toutes ses autres sœurs, inintéressantes parce que trop jeunes «pour que vous ayez des sensations», à un seul bloc : «De Gabriella, Élisabeth, Jocelyne et Colette, simplifions» (*RM*, 15).

Ce qui frappe encore plus, c'est que la présentation des personnages distribue surtout des verbes au futur, le narrateur s'amusant à faire des pronostics sur l'avenir de ses frères et sœurs qui lui permettent de boucler rondement son tour d'horizon : «Charles U et sa grosse toupie auront sans doute beaucoup d'enfants et l'un de leurs progéniturés écrira leur mirobolante histoire. Je ne perdrai donc pas mon temps pour cette race de monde» (*RM*, 12). Abel synthétise de la même manière le destin d'Ernest l'horticulteur, ce qui lui sert par la bande à promouvoir la devise de la famille : «Dans deux ans, Ernest épousera une grue sans doute, puisque c'est là un genre qui lui convient parfaitement. Dans cinq ans, je ne saurai plus qui est Ernest, et je mordrai les tétons de sa grue. Dans vingt ans, je coucherai avec le *bébi* de la grue. Morale : chez les Beauchemin, on gruge la famille» (*RM*, 12-13). Le regard du narrateur se porte clairement en direction de l'avenir, au détriment d'un passé qu'il ne peut s'empêcher d'écarter : «Mais laissons là ce folklore et parlons plutôt de Steven... Steven, le futur...» (*RM*, 13). Le temps semble s'accélérer lorsqu'il s'agit de décrire l'évolution – ou la dégénérescence, dans le cas présent – des personnages, ce qui empêche le roman familial de prendre corps.

Dans le troisième chapitre, qui s'intitule «Chronique petite des 600 jours les plus longs de la famille Dentifrice Beauchemin en le beau village de Saint-Jean-de-Dieu», le narrateur résume brièvement l'histoire de sa lignée

ancestrale puis les jours vécus avant le déménagement. Le titre du chapitre – on le constate – n'est pas exempt d'ironie: le «beau» village de Saint-Jean-de-Dieu est décrit ailleurs comme «un petit village de rien du tout, à quinze milles à l'intérieur des terres, rocheux et déplumé» (*RM*, 24). Ce faisant, cette chronique «petite» ramène dans le registre du commun, du banal, du moindre et du diminué une histoire qui autrement aurait pu être glorieuse, du moins est-ce ce qu'Abel laisse croire lorsqu'il prétend pouvoir s'étendre longuement sur les origines de la tribu des Beauchemin. Il se contentera pourtant de n'en résumer que l'essentiel, impatient de se concentrer sur son «présent urgent» (*RM*, 21). Le récit ancestral est écourté, s'achevant abruptement sur le constat d'une rupture lourde de conséquences: Papa Dentifrice est celui qui met fin à l'épopée de ses ancêtres car il «refusa de continuer la grande tradition» (*RM*, 22). Dès lors, le destin de la lignée Beauchemin se place sous le signe de l'échec, de l'incapacité à établir une filiation, à renouer avec ses origines.

D'une certaine façon, le départ pour Montréal peut ainsi être perçu comme une tentative infructueuse des Beauchemin de reconnecter avec l'héritage ancestral en répétant l'expédition mythique originelle. De fait, le récit des fondements de la tribu s'articule aussi autour d'un départ, celui des «trois branches qui, à partir de la Rivière-Ouelle, ont essaimé sur tout le continent» (*RM*, 21). La famille d'Abel descend de la lignée du troisième frère, Moïse, qui décida de s'installer «dans les royaumes de la rivière Trois-Pistoles» (*RM*, 22). Or, contrairement à la migration glorieuse de son arrière-arrière-grand-père, Papa Dentifrice trimballe sa famille un peu partout dans le Bas-du-Fleuve, au gré des occasions. Le départ pour Montréal

est donc vécu à la fois comme le début d'une nouvelle aventure, une chance pour la famille Beauchemin de réactualiser la grandeur du passé, mais aussi comme un exil, un déracinement: «Comme ce pays est triste, mes enfants! Nous quittons un pays qui est bien désertique!» (*RM*, 46). La douleur de la perte s'accompagne aussi d'une sorte de lucidité, comme si en quittant le Bas-du-Fleuve, les membres de la famille prenaient réellement conscience de leur pauvreté, et en retiraient une honte qui ne les quitte plus. Alors que la mère cache dans son mouchoir ses mains «pitoyables» (*RM*, 46), des mains usées, calleuses, habituées au travail rude qu'exige la vie à la campagne, Jos s' enrôle dans l'armée pour y canaliser la rage qu'il ressent devant son rêve d'être pianiste de concert bêtement anéanti par ses «mains abîmées, gercées, déchirées, ampoulées, croûtées» (*RM*, 39). Appelés à «toujours plus de petitesse, à toujours moins de grandeur», les Beauchemin vivent sur du temps emprunté, perpétuant cette «pitoyable condition humaine qui obligeait Maman Dentifrice à diluer dans la paraffine jusqu'aux confitures pour les faire durer plus longtemps» (*RM*, 39).

Rejetant la mémoire de ce monde marqué par la dilution et la diminution, Abel ne parvient pas à écrire le roman rêvé, la légende du «peuple élu» des Beauchemin, refusant de bâtir son histoire sur de telles assises et précipitant un changement de décor sur lequel il fonde de grands espoirs. Or le déménagement pour Morial-Mort retranche encore plus le clan Beauchemin de l'héritage familial, résolument lié à la région du Bas-du-Fleuve, et devant l'impossibilité de relier ce passé à sa propre histoire, qui reste encore à écrire, le narrateur peine à injecter à celle-ci une durée concrète. Parce que «le temps se mesure par l'intermédiaire du mouvement» (Bergson, 1968: 47), l'exil prend une place centrale

dans la destinée de la tribu : le déplacement devient alors le seul moyen pour Abel de « produire » du temps, même si le voyage migrateur s'annonce, contrairement au récit épique à l'origine de sa lignée, comme un échec fulgurant.

L'IMAGINAIRE DU DÉMÉNAGEMENT,
DE SAINT-JEAN-DE-DIEU À MORIAL-MORT

Privés de leur pays, forcés de se départir de leurs bêtes, criblés des stigmates d'une vie de dur labeur, les Beauchemin prennent donc la route avec leurs maigres possessions, qui se résument à un « brinque-balant barda » (*RM*, 46) dans la boîte de leur camion. Leur départ de Saint-Jean-de-Dieu, mis en parallèle avec une fameuse défaite militaire – « Nous partîmes un après-midi, et comme pour la retraite napoléonienne de Russie, il neigeait. » (*RM*, 46) – donne déjà le ton de la catastrophe qui se profile. Ils entament dès lors un exode dans la « grande noirceur » (*RM*, 50), un passage trouble de l'entre-deux mondes, ponctué de sombres augures : « On dut s'arrêter sur le bord de la route : tout l'estomac de Papa Dentifrice lui était remonté dans la bouche. Cela fit une grande tache verdâtre dans la garnotte, comme un mauvais présage de ce qui nous attendait dans le Grand Morial » (*RM*, 47). De fait, leur première impression de Montréal corrobore le pressentiment d'Abel :

Lorsque nous arrivâmes dans le Grand Morial, il mouillait à boire de n'importe quelle façon, aussi bien assis que debout. Nous allions habiter dans une pauvre et laide maison froide qui avait été construite en plein champ glaiseux, à côté de Boscoville, un centre de réhabilitation pour la jeunesse délinquante, et qui faisait face à la rivière des Prairies (*RM*, 51).

La pluie s'abat sur le champ «glaiseux» où se trouve leur nouvelle demeure, ce qui rend le tout encore plus boueux et sale: la famille Beauchemin habite littéralement dans la fange. Les deux maisons décrites dans le roman, celle de la campagne et celle de la banlieue, sont similaires à peu de choses près: à Saint-Jean-de-Dieu la famille s'installe dans «un ramassis de planches mal jointes, de grands morceaux de carton bouchant les vitres», dans une «vieille maison qui craquait au moindre coup de vent» (*RM*, 24); tandis qu'à Montréal ils vivent «entassés dans un authentique taudis qui branle et craque de partout, avec de grands trous dans les murs, et des fondations qui sont le paradis des énormes rats peuplant les dépotoirs de la rivière des Prairies» (*RM*, 17). Craques, fissures, trous béants, façades rafistolées, fondations infestées de parasites: l'image de la maison qui s'écroule, récurrente dans l'œuvre de Beaulieu, illustre sans équivoque l'effondrement de la famille Beauchemin. La seule maison qui ne tombe pas en ruine, c'est «la grande maison des Trois-Pistoles», la maison du grand-père Antoine, toujours idéalisée et rappelée avec nostalgie. C'est d'ailleurs cette maison que les Beauchemin quittent avant de s'installer à Saint-Jean-de-Dieu, aux dépens d'un changement d'horizon brutal:

Nous déménageâmes donc en mai. Bien que toute cette semaine-là le temps avait relativement été beau, on voyait encore une neige dure et sale dans les fondrières, et les oiseaux ne chantaient pas. Il faut dire que nous laissions les Trois-Pistoles, le Saint-Laurent, l'Île-aux-Basques et la grève de Fatima pour Saint-Jean-de-Dieu, un petit village de rien du tout, à quinze milles à l'intérieur des terres, rocheux et déplumé. C'était bien assez pour que la neige soit sale et les oiseaux muets (*RM*, 23-24).

Le déménagement depuis Trois-Pistoles jusqu'à Saint-Jean-de-Dieu est d'emblée associé à une réduction de la qualité de vie, à une perte de grandeur : « Pas de cérémonies inutiles ! On est plus aux Trois-Pistoles ici ! » (*RM*, 24). Même l'environnement se rétrécit : la famille Beauchemin renonce à un espace vaste et ouvert sur le fleuve pour un hameau égaré. Malgré tout, Abel finit par se plaire à la campagne, où il apprécie la simplicité de cette vie et l'absence de règles :

Et moi, c'était une vie qui me plaisait que celle de Saint-Jean-de-Dieu ! Aller faire mes besoins sur le tas de fumier derrière la grange, me torcher avec une feuille du *Petit Journal* ne m'effrayait pas ; courir dans les bois, l'automne ; faire deux milles pour aller chiper les pommes encore vertes de Chien-Chien le Pichlotte, tout ça m'amusait parce que c'était toujours passionnant de suivre des zieux un chevreuil s'enfuyant, le chien de Jos à ses trousses ; assister aux crues du printemps, être isolé des voisins, avoir dans la cave de l'eau jusqu'à la mi-jambe, ça m'allait bien. Personne ne me disait jamais que j'étais un enfant ; à dix ans je fumais déjà, j'avais toutes les libertés, même celle de conduire la truie au verrat (il y avait parfois de ces joutes !), de participer aux boucheries du dix décembre et de faire l'école buissonnière quand, en octobre, il fallait cueillir les patates et engranger le blé (*RM*, 44).

Entre les séances d'abattage et le spectacle des ébats sexuels animaux, les conditions d'hygiène discutables et les pratiques délinquantes cautionnées par l'autorité parentale, le jeune garçon est initié à la réalité sans fards de la nature. Si la vie à la campagne est synonyme de « grands espaces, du ruisseau où des bancs de truites frétilaient, des odeurs

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

de sapins, de la senteur du vent dans la plaine» (*RM*, 25), elle ne permet jamais d'oublier la misère qui est le lot quotidien des Beauchemin. C'est pourquoi, lorsque les enfants troquent les grands espaces verts pour la ruelle grisâtre de Morial-Mort, ils y découvrent un nouvel espace de jeu où une certaine forme de liberté, canalisée par la débauche, peut être retrouvée :

Nous nous habituâmes donc au Grand Morial. Mais cet autre genre de misère qui s'installa à la maison fut tout aussi pénible que notre existence larvaire à Saint-Jean-de-Dieu. Maman Dentifrice, plus particulièrement, était désespérée : les enfants qui devaient jouer dans la ruelle en revenaient affreusement changés : ils y apprenaient notamment à jurer et à se bagarrer [...] (*RM*, 61).

La ruelle constitue une sorte de rite de passage pour les enfants Beauchemin. Abel préfère passer (et perdre) son temps dans les ruelles plutôt qu'à l'école car il y apprend «à fourrer les filles debout, accoté à une poubelle, rien qu'en relevant leur jupe, rien qu'en baissant leur keullotte» (*RM*, 71) tandis que les plus jeunes filles de la famille sont dénuées d'intérêt précisément parce qu'elles «n'ont pas encore commencé à jouer aux fofounes dans les ruelles» (*RM*, 16).

Alors que les enfants Beauchemin s'acclimatent très vite à Morial-Mort et à la loi des ruelles, les parents, gardiens de la mémoire d'un ancien mode de vie, ont plus de difficulté à s'accommoder à Rivière-des-Prairies. Maman Dentifrice constate que ces enfants sont en train de changer radicalement, et Papa Dentifrice se consacre à la réparation de son tacot, s'inhibant dans des vapeurs toxiques pour ne pas ressentir la douleur de l'exil, attaqué de plus en plus par ses

maux de ventre : « Il disait qu'il avait besoin de ça, de ces senteurs de graisse, d'huile, d'essence et d'antigel sans lesquelles il s'ennuyait, devenait nostalgique zé déprimé. Les ulcères d'estomac rongeaient de nouveau l'estomac de Papa Dentifrice » (*RM*, 63). Malgré tout, même si la pauvreté, la honte et la misère suivent les Beauchemin peu importe où ils vont, Morial-Mort devient le lieu de mutations profondes au sein de la famille :

Comme on ne parlait jamais plus de Saint-Jean-de-Dieu, de la ferme, du petit pont couvert et de la Boisbouscache ; comme les souvenirs, trop frais, n'avaient pas encore eu le temps de vieillir et, par conséquent, de métamorphoser notre passé ; comme tous les liens, tous les ponts, tous les amis avaient été laissés derrière nous, fatalement chacun trouva vite son compte dans le Grand Morial : l'appétit de vivre dévorait toute la famille Beauchemin. Pourtant, en y pensant bien, on avait comme l'impression d'une déchirure au niveau du quotidien et perceptible seulement après des semaines, voire même des mois. Nous n'étions plus les mêmes, il y avait eu des mutations à l'intérieur de notre famille, qui faisaient que brusquement on se voyait méconnaissables. Nous ne savions plus qui nous étions (*RM*, 79).

Cette « déchirure au niveau du quotidien », c'est le sentiment d'une perte d'identité qui afflige tous les membres du clan Beauchemin. Une perte dont ils ne prennent pas conscience immédiatement, tant ils sont dévorés d'un « appétit de vivre » devant le vaste buffet qu'offre le Grand Morial. Bien qu'Abel ferme ses yeux tout au long de la traversée de l'arrière-pays jusqu'à Montréal, refusant d'emporter avec lui le moindre souvenir, des bribes de son existence antérieure vont res-

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

surgir progressivement, au hasard des odeurs captées dans Morial-Mort :

Depuis que nous habitons Rivière-des-Prairies, sur le bord de ce presque fleuve où plein de poissons morts se décomposaient sur le rivage, où tous les dégoûts de l'île se déversaient, ternissant les eaux, les contaminant ; depuis que nous habitons Rivière-des-Prairies, il m'arrivait souvent, au hasard d'une promenade, en culbutant une fille dans la ruelle ou en brossant au gros gin, de me souvenir d'instantanés et d'odeurs que je ne m'imaginai plus et que je croyais même ensevelis dans le puits noir de ma mémoire. Ça m'arrivait toujours fortuitement, bizarrement, illogiquement, comme une poussée subite de fièvre (*RM*, 92).

La mémoire d'Abel, assimilée à une fièvre, lui revient par brusques poussées. Tout se passe comme si Saint-Jean-de-Dieu continuait d'habiter la conscience du narrateur, comme pour faire écho à la laideur de l'espace montréalais. Les souvenirs d'Abel se superposent à ses expériences présentes, établissent des points de contact entre l'ancien et le nouveau monde, parce qu'au fond de lui subsiste un désir de continuité, de relier son histoire à un commencement. Devant l'échec du roman familial, l'impossibilité de reconnecter avec l'héritage ancestral, la seule façon pour Abel d'inscrire son passage dans la durée, c'est de revenir malgré tout en arrière, de faire revivre les souvenirs de Saint-Jean-de-Dieu, aussi douloureux soient-ils. La durée réelle, explique Bergson, est nécessairement éprouvée par rapport à un espace spécifique :

[...] nous constatons que le temps se déroule, et d'autre part nous ne pouvons pas le mesurer sans le convertir en

espace et supposer déroulé tout ce que nous en connaissons. Or, impossible d'en spatialiser par la pensée une partie seulement: l'acte, une fois commencé, par lequel nous déroulons le passé et abolissons ainsi la succession réelle nous entraîne à un déroulement total du temps; fatalement alors nous sommes amenés à mettre sur le compte de l'imperfection humaine notre ignorance d'un avenir qui serait présent et à tenir la durée pour une pure négation, une «privation d'éternité» (Bergson, 1968: 55).

La reconnaissance des lieux permet à la durée de s'imposer concrètement, de prolonger l'expérience de l'avant et de l'après, de les empêcher «d'être de purs instantanés apparaissant et disparaissant dans un présent qui renaîtrait sans cesse» (Bergson, 1968: 43). C'est pourquoi Saint-Jean-de-Dieu revient sans cesse à l'esprit du narrateur, figurant comme le chaînon manquant d'une histoire qui ne peut autrement se concevoir, qui empêche même Abel de se projeter plus loin dans ce processus de déroulement du temps. Cette mémoire se construit donc au contact de lieux poreux, appelant des sensations déjà vécues, une mémoire indissociable d'un processus de re-crédation. Lorsqu'Abel s'autorise enfin à rappeler le passé, celui-ci prend d'ailleurs des allures de conte de fées, d'univers irréel et onirique, vaguement inquiétant:

Le soir tombait de partout, par grandes bolées noires. Nous naviguions en plein mirage, dans le monde caoutchouteux des poules mouillées de Job Horton et de la vieille charrette des morts de Salomon Mantine, l'inquiétant Bonhomme Sept-Heures de notre enfance. Moi je gardais les yeux fermés: je ne voulais pas de souvenirs,

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

même pas celui du vieux moulin à farine où les fantômes brayons ribotaient vertigineusement (*RM*, 48).

Même si cet épisode prend place dans un passé qui n'est pourtant pas si lointain, le monde de Saint-Jean-de-Dieu ne peut que devenir flou et malléable dans la perspective de plus en plus déformée et déformante d'Abel, où les souvenirs empruntent symboliquement l'aspect de fantômes qui hantent son esprit. Cherchant vainement à empêcher les souvenirs de reparaître, Abel se saoule au gros gin, s'emplit la tête de monstruosité, fait le «pow-wow» dans les ruelles. Il va jusqu'à vendre

son droit de pelume» pour un vingt-six onces de gros gin à un narrateur inconnu, rencontré dans un bar, qui prend la tutelle d'un chapitre: «Il semblait à Abel qu'il tombait dans un puits sans fond, et plus il buvait plus la chute s'accélérait (*RM*, 182).

Sophie Dubois, dans son mémoire portant sur l'alcoolisme dans l'œuvre de Beaulieu, montre bien d'ailleurs comment le rapport à l'alcool du narrateur se modifie substantiellement durant *Race de monde*, suivant la déroute qui y est mise en scène: «cette pratique adolescente et festive se dégrade au cours du roman et l'alcool devient un refuge contre une réalité hostile et aliénante qui entraîne celui qui boit dans la déchéance» (Dubois, 2008: 23).

En dépit de tous ses efforts et du secours passager de la bouteille, Saint-Jean-de-Dieu ressurgit constamment dans le présent du narrateur. Deux des conquêtes d'Abel sont présentées ainsi comme l'envers l'une de l'autre: sa première expérience sexuelle dans les champs avec une jeune fille du nom de Florence lui revient soudainement à l'esprit alors qu'il est en compagnie de Festa, son amante montréalaise:

Et pour la première fois depuis notre mouvance de Saint-Jean-de-Dieu, je pensai à Florence, revoyant l'arbre, la verrue sur la joue, les dents carriées [*sic*] et les grosses mains d'homme. Et je me dis qu'avec Festa, c'était tout ça que je retrouvais, mais comme inversé par rapport à cette beauté extravagante qui savait si bien s'ouvrir à ma volonté (*RM*, 93).

Florence ressemblait à une «monstresse», avec son «teint grasieux de squaw, toutes ses dents carriées [*sic*], de gros zieux à fleur de tête, une prodigieuse mâchoire à casser des noix et une belle petite verrue sur la joue gauche» (*RM*, 30). Rien à voir avec Festa, décrite comme «mille fois plus belle et fascinante que Gisabella avec ses yeux noirs, sa tête de mannequin affamé, ses mains fines et longues comme les palmes des moulins à vent de Don Quichotte de la Démanche» (*RM*, 85). Du reste, même la beauté de Festa est destinée à la souillure et à la disgrâce :

J'ai cinq ans de plus que la vingtaine. Quand j'en aurai quarante, j'en paraîtrai soixante. Je ne vieillirai pas en beauté; je veux être une vieille folle détestable, griffeuse, poiluze, têtue, coriace. Je veux finir mes jours comme sorcière et être brûlée vive sur le bûcher. Pendant que je rôtirai, des serpents hautement venimeux me sortiront du ventre, en même temps qu'une flopée de crapottes baveux et d'anchets difformes (*RM*, 96-97).

La fascination qu'exerce Festa sur Abel découle aussi de l'attrait de ce dernier pour la laideur, pour la corruption, pour ce qui est sur le point de pourrir ou qui ne présente aucun espoir de rédemption. C'est pourquoi le narrateur remplit son roman de «cochonneries», dissolvant la tragédie et le manque qui affligent l'existence des Beauchemin dans

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

le calembour, la vulgarité et le rejet de tout ce qui est beau, transcendant, élevé.

À partir de l'établissement à Morial-Mort, la narration du roman épouse donc une structure ambivalente, oscillant constamment entre le ressassement, le reflux de souvenirs doux-amers de Saint-Jean-de-Dieu, et l'urgence du narrateur à rattraper le présent, tâchant désespérément d'avoir prise sur la réalité fuyante de l'espace métropolitain. Il s'engourdit dans l'alcool et le sexe pour ne pas laisser les souvenirs affluer, s'enlisant toujours plus dans une temporalité arythmique, déconnectée. Et pourtant, ce changement de paradigme temporel signe paradoxalement l'avènement d'Abel le romancier et l'abandon définitif pour lui de toute possibilité de poésie, reléguée sans appel au passé perdu du Bas-du-Fleuve. Le cheminement initiatique d'Abel dans le ventre de la ville consacre le triomphe du roman, qui puise son inspiration dans le remugle et la fange, genre tout désigné pour rendre compte de l'existence erratique des Beauchemin.

ABEL ET STEVEN : DEUX MOUVEMENTS CONTRAIRES

Ce faisant, Morial-Mort devient aussi le lieu où se creuse la distance entre le romancier Abel, qui fréquente le «bas» monde, les ruelles crasseuses et les bars louches, et le poète Steven, toujours en quête d'élévation et de transcendance. Deux frères que tout oppose, qui possèdent même des physionomies très différentes, parce que «la chose importante dans le lard d'écriture, c'est d'avoir la tête de l'emploi» (*RM*, 137). Ainsi Abel, selon les prédictions du Cardinal, est promis à un avenir de romancier car, à trente ans, il sera «gros, pansu, joufflu, fessu, trois-mentionnu»,

qu'il ressemblera «à Balzac ou à Flaubert» et qu'il écrira enfin «des romans, des vrais» (*RM*, 58). À l'inverse, Steven a une «tête de poète», de «belles mains», un «long corps» (*RM*, 75), de «grands cheveux rebelles» (*RM*, 14), ce qui ne manque pas d'agacer Abel: «Comme Steven sait être poète! Certains jours, il ressemble à Cocteau: alors je l'appelle méchamment Coclœil parce qu'il louche quand il ressemble à Cocteau» (*RM*, 14). Les deux frères sont présentés d'emblée comme des rivaux, et leur relation est déchirée entre l'amour et la haine, la jalousie et la dérision. Cette forte opposition entre les deux frères est posée dès les premières pages du livre, alors que Steven est le seul Beauchemin qui ne veut pas quitter Saint-Jean-de-Dieu. Si la perspective du départ pour Montréal rend toute la famille très fébrile, Steven, lui, appréhende la nouvelle par une véritable crise:

Pendant dix jours, Steven délira, devint fou, se cacha dans les arbres, ne voulut plus voir la maison, les journaux étendus sur le plancher détuilé, sur la table, sur les chaises, et avec lesquels Maman Dentifrice enveloppait religieusement ce qui restait du set de vaisselle qu'elle avait reçu comme cadeau de mariage. Pendant dix jours, Steven fuya les caisses ouvertes, les rectangles, les losanges, les parallélogrammes ou les cercles jaunes que laissaient les photographies et les calendriers religieux enlevés des murs, les taches graisseuses derrière les meubles, les coquerelles dans les armoires, enfin toute cette déplorable crasse qui était la nôtre depuis des mois, qui grouillait de morpions, et qui nous poursuivrait sans relâche toute la vie. Steven était pourtant le seul à pleurer cette enfance vomissable qui en ferait un jour le poète de la crasse (*RM*, 45).

Attaché aux reliques de l'enfance, qu'il refuse de quitter, Steven est le seul à regretter cette «déploable crasse» parce qu'il est le seul qui parvient à y déceler de la beauté. Au-delà de la misère et de la pauvreté, il chérit tous les souvenirs et les artefacts du passé, qui revêtent manifestement une grande valeur symbolique dans l'esprit du poète. Alors qu'Abel s'accommode plutôt bien du dépouillement, Steven voit avec horreur son monde imaginaire démantelé pièce par pièce par la vente qu'organise Maman Dentifrice pour réduire la facture du déménagement :

Je n'ai jamais été poète pour deux cennes, si être poète c'était faire comme Steven qui se lamentait de ce qu'on mettait la hache dans ses rêveries d'enfance (pour amor-tir les frais du déménagement, Maman Dentifrice, deux jours avant notre départ, fit un encan à la ferme, vendit tout ce que nous avons pu rafler dans la cave, le hangar et la grange, ce qui mit Steven en fureur car il s'était créé tout un monde avec les bâtons de dynamite, l'essoreuse déglinguée, les canards de bois et le vieux poste de radio dans lequel il mettait ses noisettes).

— Sommes-nous donc si misérables qu'il faut, pour payer nos déménageurs, vendre tout ça et commettre un tel sacrilège! (*RM*, 44)

Abel méprise les lamentations de son frère, dédaigne son attachement à ce bric-à-brac qui ne sera toujours pour lui que le pathétique emblème de leur pauvreté, alors que pour Steven toutes ces babioles renferment en eux la possibilité d'une transmutation. Le poète croit au pouvoir de la littérature de transformer le laid en beau : «Il y a du désespoir dans la famille Beauchemin. Seul Steven croit pouvoir l'enrayer par l'écriture» (*RM*, 69). C'est pourquoi

Steven est le seul Beauchemin qui a des chances de résister à tout ce que nous traînons malgré nous, à notre passé de minables, à notre vulgaire présent, à notre absence d'avenir. S'il est profondément marqué par le milieu, Steven a ce talent de transfigurer la charogne en beauté (*RM*, 75).

Le poète représente ce mouvement de résistance face à tout ce que la famille Beauchemin «traîne» en termes de médiocrité; il est celui qui demeure fidèle à ses racines mais qui réussit en même temps à aller de l'avant. À ce chapitre, rien ne peut distinguer plus fortement les deux frères: Steven incarne l'élan, la progression, mais aussi le lien, la continuité; il est à la fois passé et futur, tandis qu'Abel emplit de tout son être le présent, stagne, s'encroûte, s'y consume tout à fait. Héraut de la transformation positive, Steven cherche constamment la transcendance, se tourne vers le haut – il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il se cache dans les arbres pour fuir la réalité immédiate du démenagement – alors qu'Abel préfère le bas monde et le vagabondage dans les ruelles glauques:

C'est le vice dans les ruelles. On pense à ruelles, et on songe tout de suite à poubelles, détritiques, puanteurs, boueurs crottés, chats noirs, ramoneurs de cheminée, bandits, plottes sales qui puent le vieux fromage, spermes. J'aime la vie des ruelles. Les filles y sont toujours faciles, fascinantes. Je ne dis pas belles. Je dis faciles et fascinantes. M'en crisse de leur beauté, de leurs bouches en cul-de-poule, de leurs seins-seins... Ce que j'aime, c'est l'absolu de la cochonnerie (*RM*, 72).

Amoncellement de déchets, vapeurs nauséabondes, faune bigarrée, mœurs dissolues, désacralisation de la beauté: les

ruelles délimitent le territoire du roman tel que le conçoit Beaulieu, un roman forcément corrompu «dans la mesure où l'impur, le sale, l'informe constituent son contenu» (Nepveu, 1983: 40). Dès lors, comme le remarque Pierre Nepveu, «tout ce que représente Steven le poète (le beau, le noble, le pur) doit continuer à hanter le romancier; car c'est cela même qui entretient le rapport du roman à l'impossible et l'entraîne dans une voyageur interminable vers son accomplissement, cette "souveraine" illusion» (Nepveu, 1983: 40).

Or Abel, qui n'adhère pas entièrement au mirage, voit plutôt l'intérêt de vivre dans le présent, dans la conviction que le futur est nécessairement appelé à le décevoir:

On ne sait jamais: il y a tant de mauvaise eau qui coule sous le pont Pie-IX qu'il faut se méfier de tout avenir. La veine noire de ma destinée romancière pourrait bien éclater, ne me laissant que dans le méchant de mon sang, pour tout remettre écoeuramment dans les mains de Steven (*RM*, 16).

Alors que le narrateur s'embourbe toujours plus dans l'abjection, laissant le poison de Morial-Mort couler dans ses veines, Steven résiste à cet environnement pathogène, lieu dénué de beauté et de poésie, se protège de la laideur ambiante en se réfugiant dans les vestiges dorés de l'enfance, et en peaufinant son art:

Je fais des progrès étonnants, paraît-il. Je deviendrai peut-être poète à la fin... Et toi? Tu n'as pas encore commencé un roman? Papa Dentifrice dit que tu tourneras mal. Qu'est-ce que tu fais, ces temps-ci?

— Trois fois rien. Je remplace le concierge en vacances. Comme on m'envoie souvent faire des courses, je flâne

dans le quartier, je joue aux boules, je vais au cinéma.
Des niaiseries (*RM*, 194).

À la fin du roman, «gonflé à bloc» par ses progrès en écriture, Steven assume enfin sa vocation de poète et part pour Paris – chef-lieu de la consécration littéraire, dont la valeur symbolique apparaît à l’opposé de Morial-Mort – où il recevra apparemment son premier prix: «En poésie, il est lancé maintenant: au moins un Beauchemin qui aura réussi.» (*RM*, 211) Tandis que Steven fait marche avant, lancé sur un chemin gagnant, Abel stagne, se distrait de «niaiseries», erre sans but précis dans la ville, s’échine encore à écrire son roman. Comme le remarque encore Nepveu, l’insistance d’Abel à refuser la poésie dérive d’une position située historiquement, à la base de l’idéologie du joutil, et assumée totalement par Abel / Beaulieu,

[...] à savoir que la réalité québécoise est profondément laide et que seule est défendable une écriture qui traverse cette laideur. À partir d’une telle donnée, une certaine poésie ne peut être qu’invalidée, elle représente l’attitude de l’écrivain et de l’intellectuel qui ne veulent pas se salir. «Steven voudrait que j’enrobe le mot cul dans du papier cellophane, comme un bonbon. Il appelle ça la poésie» (*RM*, 1979, 71) Chez Beaulieu, une telle position polémique représente à la fois une charge contre toute prétention esthétisante, tout universalisme «cultivé», et en même temps une justification du roman comme seule forme littéraire susceptible d’assumer le gâchis que constitue notre réalité (Nepveu, 1983: 36).

Or malgré le persiflage dont il accable le poète, Abel envie la pureté de Steven, sa capacité à s’émouvoir et le noble idéal qui le porte. Le narrateur se dit tout autant que son frère

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

enclin à la rêverie, mais reconnaît ne trouver à l'intérieur de lui-même qu'une «violence stérile» dont il se débarrasse en se vautrant dans la «cochonnerie» et en «écrivant des idioties» (*RM*, 76). Si Steven est le seul qui paraît pouvoir s'échapper grâce à la poésie, Abel, au contraire, se décompose lentement dans ce monde pourri auquel il ressemble trop bien. Il fait corps avec ce milieu, ne tente nullement de s'y soustraire, au point où il s'y absorbe même tout à fait :

— C'est en dedans de toi l'orgie, la débauche, la violence. Je t'aimais mieux avant. Je serai franc, Bibi : il y a de la pourriture en toi.

[...]

— Des fois je me dis que tu n'es qu'une ombre, que tu n'existes pas vraiment, que tu n'es pas de chair et de sang. Si tu mourais, je pense que je convainrais tout le monde que tu n'as pas vécu (*RM*, 111).

À la fin du roman, Abel se détache de plus en plus du noyau familial, qu'il décide de quitter pour de bon en s'installant dans une chambre située au cœur même de la ville mutante, près du carré Saint-Louis où les «arbres sont fessus» et «les parcs cannibales» (*RM*, 211) :

J'ai marché des jours et des jours dans les rues du Grand Morial, incapable de m'arrêter, toute ma vie comme passée dans la folie de Festa, m'imaginant moi aussi prisonnier de Saint-Jean-de-Dieu, au fond d'un cabanon sans lumière, la tête pleine de monstruosité qui me sortaient de la bouche par grandes flopées verdâtres. Ça aurait pu durer des siècles comme ça, moi victime de la grande éviration, tous mes organes sexuels rentrés profonds dans mon ventre (*RM*, 203).

Au fil des jours qui durent des siècles, la durée s'éprouve sans logique pour Abel, comme intoxiqué par ses propres pensées, qui perd tout à fait la notion du temps et s'égare encore dans la confusion entre Saint-Jean-de-Dieu l'asile et le village de son enfance. C'est dire que Morial-Mort putréfie littéralement ses habitants. Le meilleur exemple de cette nécrose en progression reste le cas du Cardinal, «un garçon squelettique, aux grands yeux rouges et poissonneux, au teint verdâtre, aux joues creusées par la fatigue nerveuse» (*RM*, 52), et qui paraît déjà empoisonné par la ville au point de vomir du sang. Les ulcères de Papa Dentifrice le font aussi davantage souffrir depuis le déménagement; il perd ses cheveux et sombre, à la fin du roman, dans la «dépréciation nerveuse» (*RM*, 179), affliction qui réussit néanmoins à se guérir par un séjour dans le Bas-du-Fleuve. Le sort qui attend les autres membres de la famille n'est pas plus enviable: Steven est voué, s'il reste dans le même environnement, à contracter «une bonne chaude-pisse de poète qu'il va cultiver pour mieux en crever» (*RM*, 58) et la belle Gisabella risque fort bien, selon Abel, de «finir syphilitique, ou rongée par la vermine» (*RM*, 70).

Abel lui-même n'échappe pas à la gangrène familiale. Papa Dentifrice avait déjà prédit que l'apprenti romancier «tournerait mal» et Maman Dentifrice jure que si la famille était restée dans le Bas-du-Fleuve, une éducation religieuse rigoureuse aurait pu redresser le fils impie:

Si nous étions demeurés à Saint-Jean-de-Dieu, Bibi serait allé au séminaire de Rimouski et peut-être les Capucins l'auraient-ils converti. Pauvre Bibi! Il s' imagine que je ne sais pas qu'il ne va plus à la messe, le dimanche, qu'il joue aux boules pendant le sermon, qu'il brosse au gros

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

gin, et qu'il est en train de perdre son âme avec une pauvre fille (*RM*, 170).

Songeant à l'agonie du faible Félix, aux dangers qui guettent Machine-Gun Jean-Maurice sur le chemin du crime organisé, à Gisabella ensorcelée par le Cardinal, Maman Dentifrice, elle-même «diminuée, sans énergie, enlaidie, yeux cernés au bleu délavé» (*RM*, 180) conclut que c'était une erreur de quitter la campagne et entreprend d'y rapatrier les plus jeunes de la famille avant qu'il ne soit trop tard. Les autres enfants restent à Montréal, s'abandonnant à la langueur qui enveloppe peu à peu leurs corps contaminés: «Et les jours se mirent à couler, indiscernables les uns des autres; ils apparaissaient dans les mêmes aubes et s'évanouissaient dans les mêmes obscurités» (*RM*, 79). Des images récurrentes d'immobilité viennent rappeler que l'existence elliptique des Beauchemin à Montréal voit passer «quelques semaines d'une monotonie aberrante» (*RM*, 179), comme celle des eaux stagnantes de la rivière des Prairies:

Et ça s'est terminé comme toujours: Steven s'est mis à pleurer et nous sommes allés nous promener sur le bord de la rivière des Prairies. Nous n'avons plus parlé, nous contentant de regarder au loin, dans le sombre des eaux, là où meurent les poissons englués dans les débris. Nous étions tous les deux fort tristes, mécontents de nous-mêmes, désireux de nous jeter dans les bras l'un de l'autre, mais n'osant pas le faire, impuissants à faire parler en nous notre peu de beauté (*RM*, 112).

Rien n'est destiné à évoluer à Morial-Mort, comme l'illustre cette vision des poissons offerts à une lente décomposition dans le cloaque de la rivière des Prairies, image qui renvoie

à Abel et Steven, eux-mêmes immobiles, incapables de faire le geste vers l'autre qui les ramènerait vers la beauté, tous deux en train de contempler en quelque sorte leur avenir «au loin, dans le sombre des eaux».

*
* * *

Dans *Lectures des lieux*, Pierre Nepveu souligne à juste titre comment «Montréal se vit constamment comme dénaturation» (Nepveu, 2004: 55) chez les romanciers québécois mettant en scène le thème de l'aliénation urbaine, et en particulier chez Beaulieu, qui, renouant avec l'esthétique partipriste, la pousse naturellement à son point limite. Morial-Mort s'étale donc comme une excroissance vile et infectieuse de la métropole, comme une gangrène galopante qui finira par ronger ceux qui y demeurent. Les parallèles dressés tout au long du roman entre Saint-Jean-de-Dieu et Morial-Mort montrent deux mondes qui manquent cruellement de beauté, deux univers qui s'interpénètrent et se répondent l'un l'autre. Mais au-delà des similarités que distribue ce rapprochement entre le pays natal et la terre d'adoption, nous avons pu voir que ces allers-retours constants entre les deux lieux, mus par la mémoire chancelante du narrateur, renseignent sur son rapport particulier au temps, conditionné par l'emménagement urbain, qui ne peut plus désormais s'éprouver dans la continuité. Qualité vécue et subjective du temps, non linéaire par essence, la durée intime qui rend compte du parcours d'Abel dans Morial-Mort met en relief le sentiment d'une perte fondamentale de continuité, expérience déstabilisée encore davantage par les saouleries du narrateur, qui perd de plus en plus contact avec la réalité. Interprétée comme la défaite du lien filial,

comme une fracture irrévocable avec l'univers de la genèse familiale, l'expatriation des Beauchemin marque profondément la conscience du narrateur, qui échoue dès alors à inscrire le fil des jours dans une continuité. Alors que le passé vécu à Saint-Jean-de-Dieu et rapporté par Abel conserve tout de même une certaine chronologie, le monde de Morial-Mort est régi par des phénomènes de stagnation et de dissolution, qui informent directement la relation perturbée au temps d'Abel. En regard de cette «rhétorique de la décomposition» (Nepveu, 1983: 38) pratiquée par Beaulieu pour évoquer le désastre congénital des Beauchemin, la trajectoire d'Abel dans Morial-Mort se coordonne avec le temps détraqué qui y sévit, où même la mémoire est associée à une maladie. Malgré l'irruption de flash-backs, rappel d'instant fugitifs et de réminiscences de la vie à Saint-Jean-de-Dieu déclenchées par les relents fétides de la ville ou encore par les mœurs licencieuses d'Abel, ce dernier ne parvient pas à rattacher son existence à des assises solides. Puisque l'histoire ancestrale ne peut être racontée et que l'avenir n'est pas une possibilité, il ne reste que le présent, qu'investit totalement Abel de son moi envahissant. Le futur continue d'obséder le narrateur, fascination alimentée notamment par la rivalité avec son frère Steven, mais ne sera jamais qu'une fausse option: hormis le poète révélé, le reste de la fratrie Beauchemin est condamnée à la putréfaction. C'est ce que confirme aussi l'omniprésence du présage dans le roman – des prédictions qui ne sont jamais réjouissantes, faut-il préciser –, futile manœuvre des Beauchemin pour tenter de se préparer à ce qui les attend. Papa Dentifrice agit en quelque sorte comme le chaman de la famille, s'efforçant de conjecturer le devenir et relayant gravement les prophéties qui lui ont été transmises:

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Les deux érables, mon père les avait plantés entre la maison paternelle et la boutique de forge quand j'suis venu au monde, puis quand Phil Deux est venu au monde. Mon père disait : « Quand les érables tomberont, ça voudra dire que vous autres aussi vous allez tomber. »
(*RM*, 48)

Morial-Mort, ou l'esthétique de la décomposition

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1969] 1979), *Race de monde*, Montréal, Éditions Typo.
- BERGSON, Henri (1968), *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine».)
- DUBOIS, Sophie (2008), «La Nuitte et la Démonche: de la parole d'ivresse au délire d'ivrogne chez Victor-Lévy Beaulieu», Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- MICHON, Jacques (1983), «Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 49-57.
- NEPVEU, Pierre (1983), «Abel, Steven et la souveraine poésie», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 27-40.
- NEPVEU, Pierre (2004), *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Montréal, Éditions Nota bene. (Coll. «Terre américaine».)
- PEYTON, Martin (2003), «La carnavalisation et sa fonction dans *Race de monde!*», dans Jacques PELLETIER (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Séminaires».)

LA TABLE DE POMMIER

LA TABLE DE POMMIER

PRÉSENTATION

Kevin Lambert
Université de Montréal

Il manquait à ces *Cahiers* un dialogue essentiel avec l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu : celui qui se fait *dans* et *par* la littérature. «La table de pommier» proposera, à chaque numéro, des textes de création inédits qui se construisent avec, contre, sur l'écriture beaulieusienne ; qui entrent en elle ou s'en nourrissent, qui la renversent parfois, la transpercent presque toujours – d'un coup de style. On pourra lire dans les pages laissées sur la table de pommier des écrivains et des écrivaines qui ont su loger telle phrase, tel roman, tel livre véritable ou fantasmé dans leur travail vers une feuille de notaire remplie de gribouillis. Ce sont ces mots, peut-être écrits à l'encre bleu d'un stylo-feutre, que vous pourrez désormais lire ici.

Il ne s'agit pas de truffer un essai, un poème, une scène, une nouvelle de références à l'univers beaulieusien. Il ne s'agit pas de rendre hommage au projet d'Abel, de le poursuivre ou de faire parler Goulatromba. Bien que toutes ces initiatives soient aussi possibles. Les textes

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

écrits sur la table de pommier auront la liberté totale d'inscrire – ou de ne pas inscrire – en leurs lignes leur rapport à l'œuvre beaulieusienne. L'espace qui se trouve entre les pages publiées dans cette section des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* et les volumes qui s'entassent dans la bibliothèque de Trois-Pistoles pourra être tissé de fils obliques ou directs, peuplé de révérences ou de ruines, marqué par une présence assumée autant que hanté par les spectres de Beaulieu. En renippant «La table de pommier», nous faisons le pari que la création peut aller au-delà de la critique, germer dans des zones connexes à celle-ci, lui fournir des données essentielles en lisant les livres à venir, avortés ou impossibles – cette autre *Grande tribu*, cet ouvrage sur Jean-Paul Sartre, ce «Grand Œuvre» sur une écrivaine –, tout en tentant de voir poindre, au loin, les désastres comme les ratages magnifiques.

Pour ce premier tirage, Shawn Cotton nous offre *Promis juré craché*, une suite de poèmes qui explore le rapport au temps et à la mémoire sur des sols – ceux de l'enfance – que Beaulieu a souvent foulés.

PROMIS JURÉ CRACHÉ

Shawn Cotton

La succession des jours n'était qu'une illusion puisqu'elle n'amenait jamais que d'autres jours et d'autres jours encore. L'ensemble de tout cela ne pouvait que devenir flou et pour ainsi dire neutre, occulté par quelques moments privilégiés de la mémoire. Et ce serait avec cet outil mal construit qu'il faudrait pourtant s'apprendre dans ses vérités.

VLB

La laine pousse sur nos mains d'attardés
au duvet humide
entends-tu les avions ils sont passés
près des bay windows de Dieu, en bas
les machines à liqueur fourraient
les enfants gommés de bazookas
et on se rinçait le drain
éparpillés dans le quartier

Dans le parc du Centre Chrétien
tu m'a montré tes jambes
dans le futur un feu s'éteint
mais le monde reste taché de lumière

Et les saisons sont comme
des caresses similaires
sur ce petit cerf que j'ai
de gelé dans les yeux

Timex indiglo velcro
strappé sur les veines
Les hommes leurs transfusions
quelque chose là frémit
que j'oublie quand j'avance
vers le restaurant

Promis juré craché

—

Diamants sales jouent aux arcades
j'ai cru entendre tes os dedans la foule
ta tempe comme l'éclat d'une moto
me berçait aux bras d'un dieu flétri

C'est la vérité parfaite, collante
comme le feuillage nouveau des parcs
on l'avait placée dans le bain
pour écouter les cantiques jolis.

et je m'impatiente à l'entrée
tandis que tu finis de caler
le verre épais de ma vie

La petite noirceur s'évanouit
avec le printemps qui essore les taxes
et continue sa petite promenade

chaque main
chaque matin
chaque même peau

Nous dormons avec la tête au plancher du ciel
nos mains en rêve recopient les lettres des juristes
le portier fait attendre K. qui pompe sa soie
par le chas de femmes fantasmées
et le soleil au nord – son éclat – démolit les viandes
ignore l'ambiance de cul
et tape des mains joyeusement

Et revoici Dieu
qui ronronne comme un chat

RECENSIONS

TROP LOIN DE MARK TWAIN

Michel Nareau

Université du Québec à Montréal

Lorsque j'étais jeune, je passais beaucoup de temps devant la télé à regarder des dessins animés. Trois m'occupaient davantage : *Les mystérieuses cités d'or*, *Les quatre filles du docteur March* et *Tom Sawyer*. Du premier, je me délectais des quelques minutes finales, sous forme documentaire, qui décrivaient, avec un ton menaçant et fataliste, la vie quotidienne des Incas ; du second, c'était l'attrait pour l'écriture de Jo March qui me plaisait ; alors que du troisième, je retenais surtout le sentiment de liberté qui se dégageait du comportement de Tom et de Huckleberry Finn. J'avais d'autant plus d'intérêt pour les aventures de Tom et de Huck que je vivais sur les rives du Richelieu et qu'il m'était facile de projeter les histoires du Mississippi sur mon bout de rivière. Quand j'ai eu la chance de me retrouver à St-Louis, le long du Mississippi, c'est à ces deux personnages que je pensais, jusqu'au moment où je suis arrivé devant une sculpture mi-submergée qui les représentait cachés dans le fleuve, à épier la vie grouillante de la ville. Il y avait là un imaginaire commun, qui disait l'histoire d'un continent

par l'un de ses fleuves, histoire qui métissait les apports amérindiens, noirs, francos, anglos, latinos autour d'une espiègle liberté, toujours à défendre, incarnée par ces deux personnages.

Victor-Lévy Beaulieu vient de faire paraître *À douze pieds de Mark Twain*, un essai sur l'écrivain états-unien qui a créé les personnages de Tom et de Huck. Parce qu'il a maintes fois exprimé ce que l'écriture doit à l'imaginaire et qu'il a consacré un cycle romanesque («Les voyages») à l'imaginaire du fleuve St-Laurent, sous la figure tutélaire d'un autre monstre sacré du XIX^e siècle états-unien¹, j'étais convaincu que le travail de Beaulieu allait insister sur cette dimension de liberté et d'appropriation symbolique du territoire. Or, il n'en est rien, ou si peu, la lecture proposée par l'auteur de *Monsieur Melville* optant plutôt pour la carrière de journaliste de Twain et suivant, pas à pas, l'autobiographie – qui fait tout de même 5000 pages! Et qui est récente – de ce dernier. Il en résulte un texte assez mineur dans le genre des lectures-fictions qui fait maintenant la renommée de Beaulieu.

La genèse du projet explique peut-être cet état de fait. L'essai débute réellement à la page 41, laissant du coup un imposant appareillage paratextuel qui oriente d'emblée le propos. C'est dans «ce qui précède» (Beaulieu, 2016: 11) que l'écrivain définit son projet en évoquant son ami Roger Des Roches. Si *Monsieur Melville* est fondé sur l'entreprise d'écriture de «La grande tribu» dont il faudrait tirer les outils

1. Dans ce cycle, Beaulieu affirmait «C'est par l'abbé Ferland que je sais que s'il y a eu un peuple québécois isolé sur ses terres, l'on en trouve toutefois un autre pour qui l'eau était le grand symbole de la liberté – grâce au Saint-Laurent, il était possible d'échapper au quotidien de sa vie» (Beaulieu, 1978: 203-204).

dans *Moby Dick* et la souveraine poésie melvilienne, si le *James Joyce* se clôt sur le constat qu'écrire est un acte totalisant demandant, au Québec, d'assimiler Hubert Aquin, Réjean Ducharme, Jacques Ferron et Claude Gauvreau, *À douze pieds de Mark Twain*, à l'instar de *Monsieur de Voltaire*, trouve sa genèse dans des circonstances extérieures à l'œuvre commentée. Dans *Monsieur de Voltaire*, les (mauvais) livres pris à la hâte pour passer le temps pendant un séjour en clinique afin de lutter contre l'alcoolisme avaient mené à l'essai; cette fois, c'est pour remplir une promesse d'amitié faite à Des Roches. Ce n'est pas l'œuvre qui alimente l'écriture, ce qui fait en sorte que le travail anthropophage qui est au cœur de la logique des essais-fictions est peu esquissé dans ce dernier texte, sinon sous une forme un peu plaquée et anecdotique alors que Beaulieu associe Twain à son apprentissage du journalisme. La lecture proposée ne parviendra pas à rendre le projet de Twain, tout se passant comme si l'auteur états-unien était moins saisi comme écrivain qu'en tant que personnage fascinant.

Dans tous ses essais-fictions, deux éléments formels viennent définir le projet beaulieusien: le genre forgé pour rendre compte de l'entreprise et le dispositif mis en place pour asseoir le travail appropriatif. Prenons un seul exemple, le plus parlant à mon avis. Dans *Docteur Ferron*, Beaulieu parle d'un pèlerinage pour évoquer autant la prédication du Père symbolique que sa reconnaissance/admiration. Il effectue un tel pèlerinage en circulant dans les lieux ferroniens et en proposant trois voix (Bélial, Samm, Abel) pour illustrer les multiples facettes de l'auteur du *Ciel de Québec*. Or, dans l'essai sur Twain, ce dispositif est chambranlant. L'ouvrage s'ouvre sur une lettre à Des Roches et

se clôt de la même façon. La lecture est donc encadrée par une adresse, signalant qu'un destinataire est privilégié. On pourrait croire que Twain se place sur ce plan de la fidélité, ce que l'insistance de Beaulieu à revenir sur la honte et la culpabilité de Twain envers sa famille semble renforcer. Toutefois, dans le corps du texte, il n'y a qu'une seule occurrence qui laisse présager que la lecture est faite d'abord pour Des Roches (à la page 53: «Tout ça pour te dire, mon cher Roger Des Roches»), sans que ce procédé revienne ou réitère cette communion. Parce que la tension esthétique tombe entre les deux auteurs québécois – celle qui s'appuie sur le Twain littéraire, sur l'œuvre –, Beaulieu peut ainsi se rabattre sur la biographie et la figure de l'écrivain (contre)institutionnel. Par ailleurs, le générique utilisé, «cabotinerie», montre un accompagnement qui est surtout une mise à la remorque du personnage (en plus d'une dévaluation dont on commence à saisir la prégnance chez l'auteur de *Trois-Pistoles*), ce qui coupe court au dynamisme opérant entre Beaulieu/Abel et les écrivains étudiés.

Beaulieu retient surtout de Twain ses relations avec son frère, ses ambitions financières, sa carrière de journaliste et sa culpabilité envers sa famille, autant d'éléments qui lui permettent de revenir sur ses débuts littéraires et surtout sur son métier d'éditeur. Le parcours de Twain sert en quelque sorte de boussole pour l'aider à trouver sa voie/voix comme journaliste, forme première empruntée pour vivre de l'écriture. Ce désir de montrer le caractère concret et professionnel de l'écriture a le mérite de replacer l'acte d'écrire dans une structure sociale, dans des institutions dont Beaulieu dresse le portrait truculent à coups d'anecdotes, de souvenirs, de coups de gueule souvent drôles. Mais il laisse de côté de larges pans de l'œuvre de Twain.

Trop loin de Mark Twain

Ainsi, les textes majeurs et consacrés de l'écrivain états-unien ne sont pas abordés. Twain est surtout passé à la postérité pour ses romans relatant les aventures de Tom et Huck, mais Beaulieu laisse dans l'ombre ces textes. Il s'en explique ainsi :

À l'école Pie-IX où j'ai fait mes études secondaires, il nous fallait apprendre la langue anglo-saxonne. [...] Un jour, j'entrai dans cette forteresse [le petit quartier anglophone de Montréal-Nord] et je fus accueilli par un coup de poing à la mâchoire. Je compris aussitôt ce que c'était cette chose qu'on appelle le racisme, et j'en fus profondément humilié, au point de jurer en mon for intérieur de ne jamais me familiariser avec la langue anglo-saxonne. [...] Pour les cours d'anglais [...] on distribuait gratuitement à chaque élève un exemplaire des aventures de *Robinson Crusoe*, celles de *Huckleberry Finn* et sans doute celle de *Tom Sawyer* [...]. Je ne lus pas une seule ligne de ces ouvrages, me contentant de ce que disait le professeur, en français (Beaulieu, 2016 : 281-282).

Ce témoignage signale d'une part que Beaulieu assigne à un public jeunesse ces textes de Twain et d'autre part qu'il garde constamment ses distances par rapport à l'œuvre, les remarques subséquentes sur le lynchage et sur l'identification de Twain à Huck montrant le désir de rapidement sortir de l'univers romanesque de Tom et de Huck pour aborder la biographie de l'auteur. Il y a là une occasion manquée, qui aurait lié les imaginaires québécois et états-unien, d'autant plus que ces textes lui auraient permis de s'intéresser au genre des *Tall tales*, dont ils sont une récupération sérieuse et qui ont fait des pratiques de la *frontier* du matériel comique pour la littérature nationale

alors en développement. Chez un auteur qui a voulu faire de l'œuvre épique (*La grande tribu*) une grotesquerie, ce mutisme est pour le moins surprenant.

Twain a écrit sous pseudonyme sa carrière durant. Né Clemens, il a choisi son nom de plume alors qu'il travaillait sur le Mississippi, en reprenant l'expression servant à signaler la profondeur adéquate des bas-fonds du fleuve. «Mark Twain» est une mesure, une distance, environ 12 pieds. Le titre de l'essai de Beaulieu prend alors un autre sens. À douze pieds de Mark Twain, c'est donc doubler une distance, c'est se situer trop loin d'une œuvre glissée au second rang pour exhausser au contraire la ruse, la force d'un personnage qui a incarné aux yeux du Québécois une grande figure de l'écrivain professionnel. Contre la logique habituelle de l'identification, cet essai de Beaulieu pose une distance, mais sans jamais attribuer une signification à ce retrait.

Trop loin de Mark Twain

BIBLIOGRAPHIE

BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, t. I. *Dans les aveilles de Moby Dick*, Montréal, VLB éditeur.

BEAULIEU, Victor-Lévy (2016), *À douze pieds de Mark Twain*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

UNE EXCROISSANCE DE L'ŒUVRE :
*L'HISTOIRE DU JEUNE GARÇON DE LA NATION
DITE DES LOTS-RENNERSÉS QUI MARCHAIT
DESSUS SES MAINS, ET AUTRES RACONTARS,*
DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Pierre-Luc Landry
Collège militaire royal du Canada

Le plus récent recueil de textes brefs de Victor-Lévy Beaulieu, *Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains, et autres racontars* (2016)¹, participe sans conteste de l'œuvre monumentale qu'il met en place. Les « racontars » de Beaulieu, dans ce livre, sont au nombre de quatre ; il s'agit donc d'un petit ouvrage de moins de cent cinquante pages. On connaît Beaulieu pour ses briques essayistiques comme *666 – Friedrich Nietzsche* et *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, ou encore pour ses immenses romans,

1. Dorénavant, les références à *Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains, et autres racontars* seront indiquées par le sigle *HJG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

ses sagas en plusieurs tomes et ses téléromans. On connaît aussi Beaulieu en tant qu'auteur de théâtre. Ici, c'est le Beaulieu conteur qui s'amuse à narrer de petites histoires «fort amusantes et foisonnantes», selon Roger Des Roches, qui signe la quatrième de couverture. Parler de l'*Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains* est une tâche épineuse, puisque dès l'épigraphe, Beaulieu reprend à son compte la notice que Mark Twain avait jointe aux *Aventures de Huckleberry Finn*: «Ceux qui tenteront de découvrir une raison à ces récits seront poursuivis; ceux qui tenteront d'y découvrir une morale seront bannis; ceux qui tenteront d'y trouver une intrigue seront fusillés» (*HJG*, 7). Qu'à cela ne tienne: nous osons discourir ici sur cette œuvre, à nos risques et périls.

Les textes du recueil émergent d'un même univers cohérent, dont ils participent à l'édification: il s'agit du territoire réel et fictionnel de Trois-Pistoles et de l'arrière-pays du Témiscouata, bien connu des lecteurs de Beaulieu. Les contes se déroulent à Pohénégamook, dans les Lots-Renversés, ainsi qu'à Trois-Pistoles, et ils contribuent, par les histoires qu'ils racontent, à la construction d'une mythologie régionale tributaire en grande partie du travail littéraire de Beaulieu. Puisant dans le fonds canadien-français, incarné dans un narrateur représentant la figure du conteur que l'on connaît depuis *La chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand, par exemple, et adoptant une langue délicieusement archaïque, Beaulieu met en scène le temps de la légende dans cet ouvrage, invitant le lecteur à s'asseoir devant le feu et à entendre les racontars incroyables qui lui seront présentés.

Aucun élément du paratexte ne justifie ou n'explicite le terme «racontar», utilisé par Beaulieu pour identifier les

quatre textes qui forment le recueil. La quatrième de couverture de Roger Des Roches, signalée plus haut, a d'ailleurs plutôt recours au terme «nouvelles». Il ne semble pas, à la lecture, que Beaulieu entende le raconter comme un propos insignifiant ou encore comme un commérage mensonger, ainsi que le veulent les définitions des dictionnaires. On a davantage l'impression que le vocable est emprunté à l'univers des contes et à leur caractère oral, bien plus qu'il ne servirait à porter quelque jugement de valeur que ce soit sur les textes recueillis dans *l'Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains*. L'incipit du premier texte est, à cet égard, plutôt éclairant :

Je viens d'une vieille famille de conteurs bien que moi-même je n'aie jamais pu narrer quoi que ce soit, incapable de dire les choses comme elles doivent l'être, avec ce minimum de verdeur et de poésie par lesquelles n'importe quel texte prend son envol et peut atteindre au sublime (*HJG*, 11).

Le commentaire du conteur sur son art, bien que dépréciatif, peut être lu comme un clin d'œil amusé et amusant au verbe de Beaulieu, qui n'a pas l'habitude d'être châtré ou modeste. Ainsi, il faut entendre le «raconter» comme une pratique à la fois orale et écrite mise en place par Beaulieu pour «racont[er] l[es] petite[s] histoire[s] qui sui[vent]» (*HJG*, 11).

«La boule de caoutchouc», le premier raconter, s'intéresse à la vie d'un garçon de Pohénégamook né avec «deux petits pénis» (*HJG*, 12) et qui fera «un jour des choses dont on gardera mémoire pour les siècles des siècles» (*HJG*, 17) : il vaincra «le terrible Niagara» (*HJG*, 30) en se jetant du haut

des chutes dans une «boule de caoutchouc toute noire» (*HJG*, 30). Urbain Bracq – c'est son nom – survivra à l'exploit et voudra le reproduire au Brésil, ce à quoi le docteur Brazeau, qui l'a opéré à la naissance, s'opposera au nom de la famille. Il ne réussira pas à l'en dissuader et lui remettra alors son organe naguère coupé, conservé dans du formol, en lui suggérant de ne pas s'en départir «même dans le Brésil lointain» (*HJG*, 32). Là-bas, ne recevant pas les autorisations nécessaires pour sauter les chutes dans sa capsule, Urbain Bracq se suicide en y faisant un dernier plongeon. On retrouve dans ce texte l'ambiance gothico-romantique d'un Georges Boucher de Boucherville, par exemple, alors que les conditions météorologiques s'accordent avec l'état d'esprit de Charlemagne Bracq, le père du «monstre» (*HJG*, 16) à deux pénis. De plus, l'anormalité du personnage agit comme un oracle incertain, ramenant le lecteur à d'imprécis «temps anciens». Finalement, en créant un héros légendaire, le narrateur en profite pour commenter l'exode des Canadiens français vers les États-Unis lors de la «grande hémorragie». Le texte n'est pas politique, mais le raconter s'inscrit néanmoins dans une valorisation évidente de la culture orale et de l'histoire du peuple canadien-français.

Le deuxième texte est celui qui donne son titre au recueil. Les Lots-Renversés, situés près de Squatec, sont «une bourgade bellement nommée puisqu'elle a été cadastrée à l'envers» (*HJG*, 37). On y retrouve Babiche le Riou-sans-X, «un bûcheron qui marchait dessus ses mains plutôt que dessus ses pieds» (*HJG*, 38) et dont le fils, qui souffre énormément de la bouche – abcès, infection, fièvre –, est envoyé en traîneau à chiens, la veille de Noël, au village de Saint-Jean-de-Dieu. En l'absence du docteur, le Gros Vicaire, avec des instruments hérités «de ses ancêtres

de la Sainte-Inquisition» (*HJG*, 47), arrachera les dents du jeune Riou-sans-X. C'est alors qu'on passe de la légende au conte grivois: en effet, à son réveil le lendemain, le garçon découvre sans trop réagir ou s'y opposer qu'il est devenu pendant la nuit l'amant de l'homme d'Église. Commence alors son apprentissage, puisqu'il demeure chez son médecin pour occuper les fonctions «d'enfant de chœur, de bedeau et de Madame Curé» (*HJG*, 51). Bestialité, mensonges et filatures s'ensuivent et se solderont au tribunal par une cure de désintoxication pour le Gros Vicaire, par l'accouchement en institution religieuse pour sa maîtresse, et par l'internement du garçon dans un asile du «Grand Morial» (*HJG*, 64). Critique ironique du clergé qui rappelle par moments la truculence des romans d'Éric Dupont, ce racontar propose à la fois d'engraisser l'humus des légendes québécoises d'un nouveau lieu et de nouveaux personnages, mais aussi de poursuivre la tradition des récits gais et licencieux que la littérature orale connaît très bien.

Le troisième racontar est le plus malheureux et, par hasard sans doute, est aussi celui qui échappe le plus aux paramètres narratifs du conte ou de la légende. En effet, dans «Docteur L'Indienne», il n'y a pas de mise en scène de la parole. La narratrice, jeune fille «moitié brayon[ne] [...] moitié amérindien[ne]» (*HJG*, 70), raconte la manière à la fois surnaturelle et onirique dont elle est tombée amoureuse d'un drôle de personnage: Docteur L'Indienne, son amant, a «tout du Sauvage», notamment la magie et «la baguette de coudrier» (*HJG*, 69) – qui servira maintes fois de métaphore phallique tout au long du texte. Le racontar est narré dans une langue archaïsante dont la manière de fusionner le naturel et le surnaturel évoque un certain réalisme merveilleux, où on ne peut distinguer le vrai du faux. Ce qui

agace, c'est que sur les vingt-neuf pages du texte, dont neuf concernent un récit parallèle, la narratrice fait vingt-cinq fois mention de ses «petits seins», de ses «tétons mal formés d'en bas», de ses «deux petits seins qui [lui] venaient par-devant» et qui deviendront plus tard, grâce à la magie de son amant, des «seins prodigieux». Tout se passe comme si la langue vieillie traînait avec elle les clichés et stéréotypes éculés de l'époque à laquelle, pourtant, l'auteur échappe par son actualité. On pourra objecter à cette critique que le texte rend compte d'un «air du temps» révolu et que l'insistance sur la «magie» des Amérindiens, sur les seins des petites filles et sur le cliché ressassé du Canadien français de sang mêlé reflète avec réalisme quelque chose comme un *zeitgeist* ou un air du temps québécois du XIX^e siècle... Reste que le texte est publié en 2016 et qu'aujourd'hui, on devrait «savoir mieux», si on me permet l'anglicisme.

«Le Kouaque» vient clore le recueil. Ce quatrième raconter – qui commence par la belle formule «Dans les autres temps, les autres mœurs» (*HJG*, 101) – relate l'histoire malheureuse du Kouaque, «le plus étrange des personnages qui aient habité les Trois-Pistoles depuis le commencement du monde» (*HJG*, 109). Le Kouaque est la risée du village, et le père du narrateur et ses amis ne ratent aucune occasion de ridiculiser l'homme qui pense à tort qu'il est allé faire la guerre aux côtés d'Adolf Hitler, son idole, alors qu'il a plutôt combattu pour «l'Angueleterre» (*HJG*, 110). Après l'avoir sevré des œufs dans le vinaigre et du Kit Cola, que le Kouaque avait tendance à ingurgiter de manière compulsive, dans l'espoir de l'inciter ainsi à ne plus aborder avec autant d'agressivité les femmes de Trois-Pistoles, les jeunes hommes le gavent de bananes jusqu'à ce qu'il sombre dans le coma. On le raccompagne chez lui en voiturette; par

Une excroissance de l'œuvre

la suite, plus personne ne le verra sortir de sa maison. Le père du narrateur, mû par la curiosité, l'espionnera un soir, par la fenêtre: c'est ainsi qu'il découvrira que le Kouaque a reproduit chez lui la falaise de Dieppe et qu'il domine, en uniforme de général allemand, «ce qu'il devait considérer comme l'Empire germanique – sur une tribune [...], le bras levé à la mode hitlérienne, il haranguait quelques chaises vides, tandis que se faisait entendre la tonitruante musique de Richard Wagner» (*HJG*, 127).

«Le Kouaque» n'est pas une somme des autres textes au sens où ce raconter avalerait les précédents pour en faire le bilan ou la synthèse, mais on y aperçoit tout de même, au détour d'une phrase, quelques immigrants venus des autres nouvelles du recueil. Cette soudaine transfictionnalité accentue l'impression d'être face à quelque chose comme une certaine «excroissance» d'un univers de fiction beaucoup plus grand, qui se comprend et s'apprécie dans ses multiples relations avec les autres œuvres de l'auteur. *L'Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains* n'est pas un grand livre; il s'agit plutôt, au mieux, d'une plongée assez aisée dans l'œuvre titanesque de Victor-Lévy Beaulieu, qui exige beaucoup moins d'efforts et de coopération de la part du lecteur ou de la lectrice que ses titres plus ambitieux.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUGRAND, Honoré (1900), *La chasse-galerie, légendes canadiennes*, Montréal, Beauchemin.

BEAULIEU, Victor-Lévy (2016), *Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains, et autres racontars*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles.

BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Georges (1835), «La Tour de Trafalgar», dans *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, numéro 82, samedi 2 mai, p. 1-2.

LA RENCONTRE DES GÉANTS

Michel Rioux

Syndicaliste et journaliste

Quand se rencontrent deux géants ayant exercé leur talent dans des domaines différents, cela produit parfois des œuvres appelées à transcender les époques. C'est ainsi qu'en voulant rendre hommage au syndicaliste Michel Chartrand, l'artiste Armand Vaillancourt a créé une sculpture monumentale érigée dans le parc qui porte son nom, à Longueuil. Atteignant dix mètres de hauteur, l'œuvre se découpe néanmoins dans le ciel avec une espèce de légèreté qui vient certainement du fait qu'elle appelle aussi au recueillement et le force.

À n'en point douter, Victor-Lévy Beaulieu est un géant de la littérature. Et comme Vaillancourt, il a tenté d'ériger des monuments à ceux qu'il considère des géants. Dans sa vie, il s'est coltaillé aux plus grands dans le but sans doute d'ériger des monuments à ceux qu'il estimait en être. De Melville à Jack Kérouac, de Friedrich Nietzsche à Victor Hugo, de Michel Foucault et Cervantès à Jacques Ferron en passant par James Joyce, Beaulieu a pris tout ce beau monde à brasse-corps pour jeter sur ces monuments de la

littérature un regard provocateur parfois, souvent éclairant, original toujours.

Dans son dernier ouvrage, Beaulieu prend congé des géants littéraires pour rendre un hommage bien senti à un homme, vu comme un autre géant, Jacques Parizeau, dont on comprend l'admiration qu'il lui portait en lisant le titre : *Monsieur Parizeau. La plus haute autorité. Recueillement* (2015¹). Dans les jours qui ont suivi le décès de l'homme politique survenu le 1^{er} juin, Beaulieu a publié sur sa page Facebook huit billets pour honorer sa mémoire, faisant état de son désarroi et rappelant plusieurs moments vécus ensemble. Ces textes ont constitué les matériaux qui ont servi à la rédaction du présent ouvrage. Ils ont été réécrits, mais l'inspiration et la spontanéité sont demeurées les mêmes. Par exemple, ces lignes tirées de Facebook : «Recueillement. Ce mot – le plus beau de la langue française – je m'y accrochai, espérant qu'il me donne la force nécessaire de me rendre à Montréal...», sont reprises et enrichies pour devenir :

Recueillement – à ce mot-là, le plus beau de la langue française qui pourrait pouvoir dire «se ramasser, se réunir de corps et d'esprit pour ne pas se laisser perdre dans son soi affligé», – je vais m'y accrocher, espérant qu'il me donnera l'énergie nécessaire pour que je puisse me rendre à Montréal... (MP, 31)

Ce mot, «recueillement», est en effet celui que choisit Beaulieu pour sous-titrer son ouvrage, désignation géné-

1. Dorénavant, les références à *Monsieur Parizeau. La plus haute autorité. Recueillement* seront indiquées par le sigle MP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

rique qui situe l'œuvre quelque part entre l'essai, les mémoires et l'hommage.

LA PLUS HAUTE AUTORITÉ!

Ici, tous les mots choisis ont un sens. Iconoclaste impénitent, Beaulieu n'a pas donné du monsieur à beaucoup de monde, sinon à Melville (Beaulieu, 1978)! Qu'il le fasse avec Jacques Parizeau est révélateur du respect dans lequel il le tient. Sous sa plume, le mot «autorité», qui peut parfois recouvrir une réalité plutôt rebutante, est au contraire l'expression là encore d'une vive déférence à l'endroit d'un homme de conviction qui forçait, tant par sa vigueur intellectuelle que par son courage, l'admiration pour ce qu'il était. «Faire autorité», c'est en imposer, c'est être une référence en ce qu'il y a de plus important; et dire de cette personne qu'elle est la plus Haute Autorité, c'est soutenir qu'à tous égards, elle est au sommet de la pyramide. Pour Beaulieu, Parizeau symbolise ce qu'il y a de plus noble dans le service public. Peut-être l'auteur a-t-il, à certains moments, formulé quelques critiques à l'endroit de Parizeau. Mais la seule fois, dans ce livre, où il exprime une déception à son endroit, c'est lorsqu'il rappelle ce qu'il considère comme l'abandon du combat par le Premier ministre au moment où il avait annoncé sa démission.

AU CŒUR DU RECUEILLEMENT

Le récit du «recueillement» de Beaulieu nous entraîne dans plusieurs directions. Ou, plutôt, il nous fait revisiter, à la manière dont l'auteur a l'habitude, aussi bien les veillées au corps d'autrefois que les mois précédant le référendum de 1995 durant lesquels, à la demande de Parizeau,

Beaulieu s'était activé dans sa région en y présidant la Commission pour l'avenir du Québec (qu'il situe par erreur en 1993 plutôt qu'en 1995). Aux critiques qui pourraient lui reprocher de s'éparpiller au fil des pages, Beaulieu répond d'avance :

Vous pourriez à bon droit, écrit-il, dire de tout ce qui précède qu'il s'agit d'une digression par rapport au décès de la plus Haute Autorité. Mais ainsi vont les choses quand on se recueille vraiment : elles vous ramènent à vos souvenirs lointains, et les souvenirs lointains vous font regretter le fait que vous n'êtes pas allé aux funérailles de la plus Haute Autorité (*MP*, 128).

Ainsi, souvenirs, hommage et regrets s'articulent dans ce livre qui nous permet à la fois de mieux connaître Parizeau, l'homme, et d'être témoins de l'admiration que celui-ci pouvait susciter chez un sympathisant comme Beaulieu.

Parmi tous les souvenirs qu'il fait remonter à la surface, les évocations d'Alice Poznanska-Parizeau et Lisette Lapointe, sa « jumelle cosmique », sont révélatrices de l'affection, de l'admiration même, que voue Beaulieu à ces deux femmes qui l'ont accompagné dans sa carrière comme dans sa vie privée. Or, en raison de leur caractère bien trempé, Beaulieu ne les considère pas comme des faire-valoir, mais bien comme des modèles de l'influence positive qu'elles ont pu avoir sur le destin de l'homme. Les pages consacrées à ces deux femmes témoignent du regard intimiste, admiratif, mais aussi amical, avec lequel Beaulieu retrace le parcours de Parizeau.

LA PETITE JUMENT

À travers les souvenirs et les digressions, le personnage Victor-Lévy Beaulieu n'est jamais bien loin, qu'il écrive sur Nietzsche, Melville ou Ferron. Dans cet hommage qu'il rend à Parizeau, le recueillement autour du décès se transforme au fil des pages en un hymne à la vie dont la petite jument, Marie-Loupe, représente l'image médiatrice. Gravement malade et finalement ressuscitée, au grand ébahissement du vétérinaire ami, la petite jument semble évoquer le peuple québécois lui-même, qui voudrait bien que s'enlève «la barrière qui la sépare [des] autres bêtes» (*MP*, 112), cette barrière qui l'empêche d'assumer son destin et de rejoindre la cohorte des peuples libres. Car voici un peuple qui aspire à la liberté, mais dont «les signes vitaux sont encore faibles [...], signe que le “méchant” est peut-être encore dans ses intestins» (*MP*, 112).

Cette petite jument est sans conteste le fil conducteur de cet hommage. C'est bien elle qu'on retrouve à toutes les étapes du deuil de l'écrivain, de sa douleur d'avoir perdu cette Haute Autorité – «le plus considérable des hommes politiques de notre temps» (*MP*, 138) – qui fut sans conteste l'être pour lequel il aura nourri la plus profonde admiration. C'est avec Marie-Loupe qu'il vit son recueillement. Après avoir frôlé la mort, ayant été «décomptée» par la science (comme l'est aujourd'hui, dans la bouche des fédéralistes et par le truchement des sondages, l'idée d'indépendance nationale), la «petite et vieillissante jument» se remet finalement sur pied. L'auteur se demande s'il s'agit là d'un «hasard ou d'une coïncidence» que Marie-Loupe soit frappée par la maladie alors même qu'il était plongé dans son recueillement, comme si la maladie de la jument visait précisément

à le détourner de son deuil pour l'amener à faire rejaillir la vie.

Dans une conférence prononcée en 2012 à l'occasion d'un banquet organisé par la revue *L'Action nationale*, Beaulieu avait avancé l'idée que nous étions, en tant que peuple, frappés par le syndrome Louis-Joseph Papineau, qui nous ferait avoir peur davantage de la victoire que de la défaite. La petite jument nous amène alors plutôt à penser que le grand écrivain veut continuer de croire que la vie est plus forte que la mort : « Nous descendons lentement l'allée comme si nous participions à une cérémonie – et c'en est une pour tout dire comme ça se passe toujours au-delà de la mort parce que vous avez eu le dessus sur elle » (*MP*, 139). « Nous montons cette pente plutôt raide afin d'atteindre ce carré de trèfles tout fleurissants. Là, je m'assois sur le banc qui me donne une si belle vue sur tout le pacage et sur la mer Océane » (*MP*, 140). Ces lignes indiquent bien qu'après les épreuves – cette descente qui, paradoxalement, conduit à triompher de la mort –, il est permis d'espérer des lendemains meilleurs (*MP*, 140). Dans cette allégorie, la petite jument, ayant enfin traversé la barrière, « entraîne toutes les autres bêtes à en faire autant » (*MP*, 140). Beaulieu, dans sa dernière phrase, le confirme : « Après mon recueillement, comment pourrais-je ne pas m'en éjouir comme un enfant au Pays de tous les Émerveillements ? » (*MP*, 140) Le carré de trèfles fleurissants. L'immensité de la mer Océane comme perspective. Un peuple qui depuis des siècles surmonte l'adversité, aux prises avec la pente plutôt raide de son histoire. Et c'est ce vers de Miron qui nous revient à la mémoire : « Ça ne pourra pas toujours ne pas arriver » (2003 : 61).

La rencontre des géants

En dépit de toutes les difficultés inhérentes au projet d'indépendance nationale, Beaulieu, qui s'est souvent interrogé sur le destin de ce «*pays pas encore pays*», mais s'appuyant par ailleurs sur l'inébranlable conviction de la plus Haute Autorité en cette matière, semble retrouver, au terme de ce «recueillement» qui lui est consacré, le goût de la lutte et la certitude qu'il ne faut pas baisser les bras.

BIBLIOGRAPHIE

BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, Montréal, VLB éditeur, trois tomes.

BEAULIEU, Victor-Lévy (2015), *Monsieur Parizeau – la plus haute autorité. Recueillement*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

MIRON, Gaston (2003), *Poèmes épars*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

SHAWN COTTON est un écrivain et un musicien. Il a collaboré avec de nombreux artistes et metteurs en scène comme interprète, arrangeur, musicien et auteur. Il a publié quatre recueils de poèmes: *Jonquière LSD* (L'écrou, 2010), *Les armes à penser* (L'Oie de Cravan, 2012), *Premier rêve à répétition* (ArcMtl, 2017, *Chambre monographie* (Le Temps Volé, 2017) et quelques 46 poèmes en revue (*Nouveau Projet*, *Estuaire*, *Liberté*, *Cousins de Personne*, *Ectropion* et autres). Il vit à Montréal, où il travaille présentement à son prochain recueil de poèmes.

KEVIN LAMBERT est étudiant à la maîtrise en Littératures de langue française à l'Université de Montréal. Sous la codirection de Martine-Emmanuelle Lapointe et de Catherine Mavrikakis, il suit le parcours en recherche-crédation et axe son travail sur les rapports entre écriture et avenir dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. Il a publié divers textes de fiction.

PIERRE-LUC LANDRY est professeur au Département de langue française, littérature et culture du Collège militaire royal du Canada, à Kingston. Il a publié deux romans aux Éditions Druide, *L'équation du temps* en 2013 (finaliste au

Prix des lecteurs de Radio-Canada, présélection du Prix France-Québec) et *Les corps extraterrestres* en 2015 (lauréat du Prix du livre d'Ottawa, traduit en anglais chez Qc Fiction). En juin 2017, il a fait paraître avec Stefania Becheanu le livre *silence-décomposition*, dans la collection «Indiscipline» chez Nota bene. Il travaille également dans le milieu de l'édition comme directeur littéraire, et a été éditeur à La Mèche de 2014 à 2017.

MICHEL NAREAU enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université Concordia et au Cégep Édouard-Montpetit. Il a fait paraître en 2012 au Quartanier l'essai *Double jeu. Baseball et littératures américaines* pour lequel il a reçu le Prix du Canada en sciences humaines en 2013. Il a fondé *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* en 2011 et il en a été le directeur pendant quatre ans. Il collabore à *Lettres québécoises*.

MICHEL RIOUX est journaliste, syndicaliste et communicateur. Il a entrepris sa carrière au journal *Le Soleil* en 1965, ensuite aux journaux *L'Action* et *Québec-Presse*. En 1969, il est entré au service de l'information de la CSN où il a milité durant près de 30 ans, dont 14 ans comme directeur de ce service. En 1978, il a été nommé membre du premier Conseil de la langue française du Québec. Il a représenté le Québec et la CSN dans une dizaine de congrès internationaux. Durant 25 ans, il a animé des émissions d'affaires publiques à la télévision et à la radio. Il signe une chronique dans *L'Aut'journal* et est membre du comité de rédaction de la revue *L'Action nationale* depuis 1994. Il est secrétaire du conseil d'administration du quotidien *Le Devoir* depuis 2003. Il a publié en 1973 *La grande tricherie*. En 1991, il

Notices biobibliographiques

a cosigné avec Marcel Pepin *La CSN au cœur du Québec*. En 2000, il a publié *La CSN: Portrait d'un mouvement*. En 2016, il a publié *Donner du sens à l'argent, une histoire de Fondation*. En 2017, il a rédigé le manifeste de la CSN *Voir loin, Viser juste*.

Après des études en philosophie, en scénarisation et en littérature à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal, LUCILLE RYCKEBUSCH poursuit présentement une maîtrise en création littéraire sous la direction de Lori Saint-Martin. Ses projets de création et ses recherches envisagent le texte comme le lieu d'une expérimentation éthique qui répliquerait à la désolation par l'élaboration d'un imaginaire de la consolation. Depuis 2015, elle est auxiliaire d'enseignement pour des cours en scénarisation, en création littéraire et en études littéraires.

MYRIAM VIEN poursuit des études doctorales au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill sous la direction de Michel Biron. Ses recherches actuelles portent sur la représentation de la laideur dans la littérature québécoise selon une perspective sociocritique, et sa thèse porte le titre provisoire «Poétique de la laideur dans le roman québécois du XX^e siècle». Elle fait également partie du conseil administratif de la Société d'études beaulieuviennes et du comité éditorial des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, où elle a publié des textes à trois reprises.

APPEL À CONTRIBUTION

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

Les articles, de 15 à 20 pages à double interligne et accompagnés d'une notice biobibliographique, doivent être envoyés à l'adresse suivante: sodubois11@gmail.com, et seront ensuite soumis à un processus d'évaluation anonyme.

Pour soumettre un projet de dossier, veuillez faire parvenir une problématique de 400 à 500 mots, accompagnée de la liste des collaborateurs pressentis et du résumé de leur contribution, à l'adresse suivante: sodubois11@gmail.com. Le projet sera évalué par le comité de rédaction des *Cahiers*.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu étudient les différents aspects de la production de l'écrivain Victor-Lévy Beaulieu, de ses textes de fiction et essais à ses interventions socioculturelles ou à son implication dans le milieu littéraire québécois. Publiée annuellement, la revue entend proposer à chaque parution un dossier sur un aspect spécifique de l'œuvre, de même que des études libres, des entretiens et des recensions.

DOSSIERS PARUS

«Actualités de Victor-Lévy Beaulieu», n° 1, 2011.

Responsables: Sophie Dubois et Michel Nareau

«Victor-Lévy Beaulieu en comparaison», n° 2, 2012.

Responsable: Emmanuelle Tremblay

«Politiques de Victor-Lévy Beaulieu», n° 3, 2013.

Responsables: Alexis Lussier et Karine Rosso

«Victor-Lévy Beaulieu, le sexe et le genre», n° 4, 2014.

Responsables: Isabelle Boisclair et Jacques Pelletier

«La clôture du texte à l'épreuve des "Voyageries"», n° 5, 2015.

Responsable: Stéphane Inkel

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : Socadis

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
France
<http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33 1) 43 54 49 02 Télécopieur : (33 1) 43 54 39 15

Groupe Nota bene
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec) H2H 1N1
info@groupenotabene.com
groupenotabene.com

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
À MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN JUIN 2018
POUR LE COMPTE DU GROUPE NOTA BENE



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

Dépôt légal, 2^e trimestre 2018
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada