

## Abel, Steven et la souveraine poésie

Pierre Nepveu

Volume 19, numéro 1, printemps 1983

VLB

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036782ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036782ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nepveu, P. (1983). Abel, Steven et la souveraine poésie. *Études françaises*, 19(1), 27–40. <https://doi.org/10.7202/036782ar>

# Abel, Steven et la souveraine poésie

PIERRE NEPVEU

## I

Dès les premières pages de *Race de monde!*, tranche initiale de «la Vraie Saga des Beauchemin», Abel dit Bibi-la-Gomme, promis à un bel avenir de romancier «gros, pensu, joufflu, fessu, trois-mentonnu» qui ressemblera «à Balzac et à Flaubert» (*RM*, 1979, 55), doit composer avec un dangereux mais attachant rival, son frère Steven, «le poète de la famille», ou plutôt le «pouaite», selon la version originale de 1969 corrigée dans l'édition de 1979. Dans le traditionnel portrait de famille tracé par Abel au début de son récit, il est clair que Steven occupe une place privilégiée :

Il bretonne. Il éluarde. Il rousselle. Il hugonise. Il baudelairise. Il mironise. Steven m'en veut. Steven est jaloux de moi parce qu'il sait que je serai le romancier de ce siècle, la lumière qui, de Montreal-Spoken-English-Please à Bombay-les-Fesses-Très-Plates, éclairera les abîmes du monde moderne, fera une large trouée dans les ténèbres zépaisses de l'univers zatonique. Steven a beau se fendre en quatre pour devenir romancier, cela ne le fait hélas! que devenir meilleur poète. C'est de la musique qui sort de sa pelume quand il écrit, c'est du bruit, de la fureur. Bref : c'est de la pouaisie (*RM*, 1979, 13).

Entre les deux frères écrivains, entre le romancier et le poète, tel est le début d'une longue relation, intermittente mais obsessive, déchirée entre l'amour et la haine, la jalousie et la dérision. Le dossier de cet affrontement qui traverse toute la «Saga» demeure encore ouvert puisque, depuis 1974, Victor-Lévy Beaulieu promet un roman intitulé *Steven le Hérault* (VLB annonce ses œuvres longtemps à l'avance et on peut dire qu'il tient en général ses promesses, malgré d'innombrables remaniements : *Monsieur Melville* aussi était annoncé dès 1974 mais a tout de même paru quatre ans plus tard. On pourrait en conclure que

l'histoire de Steven pose des difficultés particulières, ce que certains propos de Beaulieu paraissent confirmer).

Quoi qu'il en soit de cette œuvre pour le moment virtuelle, Steven le poète ne cesse de refaire surface et de revenir hanter le romancier Abel. À la fin de *Race de monde*, au moment où Abel cafouille encore comme écrivain, Steven part pour l'Europe «où il recevra son premier prix littéraire» (*RM*, 1979, 205)! Au dénouement de *Jos Connaissant* par contre, après la mort de la mère, le voilà qui rentre de Paris : «Il s'était laissé pousser la barbe qui lui mangeait les joues et lui donnait l'allure d'un crucifié» (*JC*, 1978, 223). Toutefois, l'absence européenne de Steven devient au fond une présence redoublée, par le moyen des quelque quinze cents lettres envoyées à son frère. Qu'Abel ne les ait pas lues et se soit contenté de les entasser dans un tiroir ne change rien au fait que cette masse d'écrits pèse lourd dans l'esprit du romancier, dans la mesure où elle concrétise toute la difficulté et la complexité de son rapport à Steven. Celui-ci est le présent-absent, il est l'autre en tant qu'il possède *l'être* qu'Abel, pour sa part, se voit toujours refuser. Cet autre est à la fois inatteignable et aussi proche qu'un double. Lorsque Abel s'assoit sur sa caisse de bière pour révéler le fond de sa pensée au sombre Satan Belhumeur, c'est cette image des jumeaux liés pour toujours par leur opposition même qui s'impose aussitôt : depuis l'origine «Steven et Abel ne se comprennent plus et se font la guerre, parce que la beauté nue du premier n'a d'égale que le désir meurtrier, vengeur de l'autre» (*SB*, 215).

L'histoire d'Abel et de Steven est celle d'une terrible méconnaissance, d'un silence qui va bien au-delà de l'anecdote ou de la psychologie. C'est dans *Don Quichotte de la démanche* que cette méconnaissance se trouve la plus approfondie. Abel effondré et délirant doit reconnaître que sa non-lecture des lettres de Steven n'est qu'une modalité d'un silence généralisé qui affecte sa capacité même de parler de Steven : «Il savait bien que pas une ligne de la vie de Steven n'avait été écrite pour la toute bonne raison qu'il ne croyait pas en avoir le droit» (*DQ*, 110). Que Beaulieu exprime ici en clair sa propre difficulté à écrire *Steven le Hérault* importe moins que cet étrange aveu d'indignité. Une indignité qui s'affiche précisément à l'instant où l'entreprise romanesque d'Abel tourne à la catastrophe. Alors que dans *Race de monde!*, Steven «se fendait en quatre» pour devenir romancier, voilà que le mouvement contraire commence à se dessiner : «Je te détestais, Steven, car je voyais bien que tu es meilleur que moi et grand comme je ne deviendrai jamais, toi authentiquement poète» (*DQ*, 115). Le chevalier à la triste figure, Don Quichotte en personne, aura beau accabler Steven de tous les noms : «Un poète! un lettriste sans doute, un sans cœur, un affreux [...] l'exilé putassier»

(*DQ*, 262), Steven demeure aux yeux d'Abel auréolé d'un immense prestige, ne serait-ce que parce qu'il est l'auteur d'une «fantastique traduction» du *Finnegan's Wake* de Joyce, ce qui suffirait à le placer au panthéon de l'écriture, au royaume de la «souveraine poésie» d'où le pauvre Abel se voit cruellement exilé.

Terminant son *Don Quichotte* en 1974, Victor-Lévy Beaulieu s'engage dans les «Voyageries» qui, loin de l'univers des Beauchemin, le conduisent déjà, depuis toujours sans doute, vers *Monsieur Melville*. Et tout se passe comme si cette longue errance trouvait tout son sens dans ces pages de la dernière partie du *Melville* où l'auteur de *Moby Dick* s'apprête à «fouler la Terre sainte de la poésie» (*MM*, III, 140. Notons au passage l'insolence de la métaphore). Mais plutôt que de moraliser une fois de plus sur la sacralisation de la poésie qui est ici à l'œuvre, il vaut sans doute mieux s'interroger sur la jubilation évidente qui s'empare d'Abel-VLB à ce moment de son parcours. Cette jubilation recoupe, il faut le rappeler, celle que Beaulieu manifestait, dès l'origine de son entreprise littéraire, à l'égard de Victor Hugo, le romancier-poète, «happé par le profond mystère de la magie des mots, par la luminosité des images...» (*VH*, 33).

Mais le plaisir culmine pour ainsi dire dans le *Melville*, pour la raison manifeste que Beaulieu y réalise par procuration le vœu même qu'Abel formulait dans le *Don Quichotte*: le désir de l'absolue poésie, ou, plus précisément, ce rêve d'un itinéraire qui reconduirait le roman à la poésie, comme si le roman n'avait toujours été lui-même qu'un exilé, comme si, pour paraphraser Novalis, *l'absolue réalité* du roman ne devait jamais être que la poésie elle-même. Biographiquement, on le sait, c'est bien ce cheminement qui a lieu chez Melville, selon une inversion qui ne manque pas d'émerveiller Beaulieu puisqu'en effet le parcours «normal» chez la plupart des écrivains consiste plutôt à quitter la poésie pour le roman. Bien que Beaulieu se charge d'atténuer cette dimension évolutive en signalant que toute l'œuvre de Melville est en réalité une «poétique», l'expression d'un «lyrisme triomphant» (*MM*, III, 168), il est évident que par sa nature romanesque même, et à cause du statut d'Abel en tant que personnage-romancier dans l'œuvre de Beaulieu, c'est nécessairement *du point de vue du roman* que se pose la question de la poésie, moins sur le mode d'une évolution concrète que sur celui d'une aspiration qui établit la poésie comme une véritable transcendance.

De «la Vraie Saga des Beauchemin» aux «Voyageries», un déplacement a lieu : le silence qui sépare le romancier du poète apparaît de plus en plus comme celui-là même qui sépare le roman de son achèvement comme «œuvre». Cette œuvre se nomme «poésie»,

dans la mesure où ce terme désigne chez Beaulieu un certain nombre de qualités idéales : le beau, le plein, le continu, le musical, la présence. La définition formelle ou l'actualisation de cette poésie demeure secondaire : la poésie, chez Beaulieu, est d'abord une idée au sens platonicien du terme, apparaissant à l'horizon comme une réponse à la question du silence que les «Voyageries» ne cesseront d'examiner. Dès les deux premiers volumes du cycle, *Blanche forcée* et *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, ce silence se trouve au cœur du discours. Face à Blanche, l'infiniment désirable parce que infiniment silencieuse, «ce qui compte, c'est l'espace qu'il y a entre les paroles, c'est ce que j'arrive pas à dire à Blanche, bien que le lui disant tout le temps» (*BF*, 167). Il est clair que cet intervalle entre deux personnages, et dans le discours que le narrateur tient ou voudrait tenir à l'autre, n'est que la métaphore d'un espace inhérent à l'écriture : «Décidément, ça ne pouvait vraiment pas se dire cet espace qu'il y avait entre les mots et qui faisait [*sic*] éclater le récit...» (*NP*, 69). Toutefois, on pourrait à bon droit s'étonner que ce constat d'espacement soit à ce point présent chez un romancier et qu'il se dise avec tant d'insistance. Cela ne va pas de soi et, chose certaine, ce constat ne saurait porter sur l'écriture en train de se faire : il s'agit à chaque fois (et les citations précédentes l'indiquent) d'un regard porté après coup sur le texte. En somme, le silence apparaît chez Beaulieu au cours d'un acte de relecture : dans les «Voyageries», cette autolecture est partout présente et ce n'est pas par accident qu'elle débouche sur l'acte de lecture le plus développé et le plus passionné qu'ait effectué Beaulieu, la lecture de l'œuvre de Melville.

Je voudrais suggérer que cette démarche relève chez Beaulieu d'une véritable stratégie, que celle-ci a partie liée avec une certaine conception romantique de la littérature et qu'enfin, elle doit se comprendre par rapport à l'évolution de la littérature québécoise contemporaine, où les rapports entre le roman et la poésie présentent un intérêt particulier. S'il s'agit d'une stratégie, on peut observer que, dans un premier temps du moins, elle paraît jouer contre le romancier. Celui-ci est en effet quelqu'un à qui il *manque* quelque chose; son discours est irrémédiablement incomplet, à la fois inachevé et troué. Il ne fait pas de doute que dans le métalangage de Beaulieu, ce manque apparaisse fréquemment comme péjoratif. Dès l'origine, le persiflage dont Abel le romancier accablait Steven se montrait clairement comme un masque camouflant un désir profond pour ce que représente la poésie.

Pourtant, trop insister sur cette dimension péjorative amènerait à négliger le fait que non seulement chez Beaulieu, mais dans une problématique plus générale qui touche le roman moderne comme tel,

ce manque constitue précisément la grande victoire du roman et consacre son emprise sur l'espace littéraire. Déjà, le fait que, formellement, le roman ait sur la poésie l'avantage de pouvoir intégrer à son parcours sa propre lecture (représentations de lecteurs et d'actes de lecture, mises en abîme, métalangage) n'est pas négligeable à une époque qui n'a cessé de privilégier la conscience critique et le retour sur soi. Mais il y a davantage : le constat de manque lié à cette autolecture devient lui-même une force, ce dont l'oeuvre de Beaulieu témoigne avec évidence.

À la poésie en effet, il ne «manque» rien. Depuis les révolutions romantique et symboliste, elle a cru trouver sa pureté, son lieu propre, autarcique. En tant que genre, il ne lui manque surtout pas le roman ou le récit : non seulement, par nature, la poésie ne peut-elle pas «parler du roman» (de toutes façons elle ne le veut pas), mais elle a souvent cherché, depuis un siècle au moins, à refouler tout ce qui pourrait en elle-même évoquer la narrativité. Qu'il y ait dans cette attitude une grande part de dénégation au sens freudien, c'est certain. Et l'on doit admettre que cette position d'autonomie, établie par des poètes et relayée ensuite par toute une façon «moderne» de lire la poésie, a permis à celle-ci de remarquables réussites, encore qu'il faille se demander si ces réussites ne sont pas liées à une infidélité partielle de la poésie moderne à son projet d'autonomie, résolument antiprosaique. Il reste une chose : en établissant son domaine propre, en se définissant comme genre spécifique, la poésie a risqué aussi de rétrécir son terrain et sa portée. Rien n'est plus désirable et en même temps aussi périlleux, en art, que l'accomplissement. En tant que genre accompli (selon une certaine vision finaliste qui est d'ailleurs devenue un véritable obstacle à la compréhension de ce qu'est la poésie moderne ou ancienne), la poésie a dû reconnaître que l'absolu souverain qu'elle se voulait est un absolu circonscrit, limité à un coin modeste de l'espace littéraire contemporain.

Inversement, il n'est pas exagéré de dire que c'est dans la mesure même où le roman est traversé, congénitalement pourrait-on dire, par le manque, qu'il a pu acquérir un tel empire sur ce même espace littéraire. Ce manque est pluriel : manque formel et générique, pour autant que le roman n'est guère définissable, n'obéit à aucune loi, se dérobe lui-même de tous les côtés; manque au réel, par le fait que le roman, au contraire de la poésie, prétend rendre compte d'une réalité extérieure qu'il est par ailleurs condamné à rater en partie. On sait que Marthe Robert a rattaché cet inaccomplissement foncier du roman à une tradition, celle de Don Quichotte et que pour elle, le «donquichottisme littéraire» vit cet inaccomplissement dans un rapport

de lecture, moins celle de livres particuliers que celle du « Livre, le livre abstrait, anonyme, éternel, symbole immémorial de l'écriture et de son mystère »<sup>1</sup>. Il va sans dire que le rapport à cette tradition est on ne peut plus évident chez Victor-Lévy Beaulieu. Le Livre absolu ne cesse de se profiler à l'horizon, sous le signe de cette constellation formée par la triade mythe, épopée, poésie, constituant une sorte de supergenre au-delà du roman, désignant ce vers quoi celui-ci chemine toujours, comme Don Quichotte sur les routes d'Espagne ou le Pequod vers la grande baleine. Le mot de la fin de *Monsieur Melville* sera : « Je vais maintenant pouvoir commencer la Grande Tribu, lieu de la poésie épique et lyrique, seule capable de faire apparaître l'histoire » (MM, III, 214). Cette sublimation du roman dans le poétique apparaît, dans le troisième tome de *Monsieur Melville* et, notamment, dans les remarques de Beaulieu sur *Bartleby l'écrivain*, à la fois comme une stratégie et un fantasme de lecture. Stratégie, dans la mesure où cela assure au projet romanesque son ouverture illimitée, où cela donne à son inachèvement le caractère dynamique et fervent d'une quête : le texte de Beaulieu, saga ou voyageur, ne pourra plus s'arrêter. Fantasme, au sens où cette lecture (lecture de l'autre mais toujours, du même coup, de soi-même) ne cesse de rêver son propre anéantissement, son propre au-delà ébloui. Cette lecture qui se voudrait en définitive non-lecture éclaire en retour le projet romanesque de Beaulieu. Tout se passe chez lui comme si le roman était toujours trop lisible et, à cet égard, un personnage comme celui de Blanche dans *Blanche forcée* n'incarne peut-être pas autre chose que ce rêve d'un personnage illisible, susceptible d'entraîner tout le roman dans son « blanc ». Or, cette illisibilité du roman, son envahissement par Blanche et par « le blanc » désigne précisément son devenir poétique, comme en témoignent les termes en partie empruntés à Melville qu'emploie Beaulieu pour définir « le blanc » :

le blanc est de toutes les couleurs celle du secret, de ce qui ne peut se dire — il est l'absence de toute certitude, le signalment à l'âme de « quelque chose d'exceptionnel » et, pour ainsi dire, le pré-requis à l'hallucination, à ce qu'Ishmael appelle le *totalelement immatériel, l'imagination pure* et, presque à regret, le *démonisme du monde...* (MM, II, 254. C'est Beaulieu qui souligne.)

On mesure ici l'extraordinaire transmutation qui a eu lieu : le silence séparant le romancier du poète, déjà déplacé au début des « Voyageries » vers une conscience du manque, du « blanc entre les mots », se trouve désormais parfaitement sublimé dans une représentation transcendante, domaine sacré de la poésie souveraine.

1 Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau*, Petite bibliothèque Payot, 1967, p 11

La nature romantique de cette sublimation est évidente, mais cette constatation nous apprend peu de choses si on ne la met pas en rapport avec la définition même de la poésie romantique formulée par Friedrich Schlegel :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour<sup>2</sup>.

Étonnante définition, si l'on y réfléchit, puisqu'elle porte à conclure que son application la plus satisfaisante, la plus conforme à son projet utopique et totalisant, c'est dans les réalisations du roman moderne mieux que partout ailleurs que l'on peut la trouver. Sinon de *tout* le roman moderne, du moins d'un courant central qui passe par Melville et Joyce, entre autres, et auquel Beaulieu s'est toujours référé. Ce roman-là *est* poésie romantique, cette poésie dont le même texte de Schlegel affirme plus loin que c'est «son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir». Où l'inaccomplissement «donquichottesque» refait surface sous une autre forme.

Lorsque Schlegel, dans son *Entretien sur la poésie*, se voit confronté à la nécessité de définir le roman, il n'a que cette réponse suavement ironique et tautologique : «Un roman est un livre romantique»<sup>3</sup>. Le roman ne saurait être un genre particulier, et en tant qu'il se veut tel, il est exécration pour Schlegel et les romantiques comme, pourrait-on ajouter, pour Victor-Lévy Beaulieu lui-même. Il faut plutôt dire que le roman est la forme même (informe, pour reprendre une expression d'Hubert Aquin) de l'inachèvement romantique, qu'il est la poésie inachevée, en train de s'accomplir mais jamais tout à fait accomplie. Ce roman, tel que le conçoit Beaulieu, est inarrêtable, il peut toujours englober davantage et être plus, non seulement parce qu'il n'en finit pas d'avaler péle-mêle les discours, les autres genres littéraires, les innombrables fragments du réel et de l'histoire, mais surtout parce qu'il demeure toujours plus lisible qu'il ne se voudrait, trop linéaire et trop peu poétique.

<sup>2</sup> Cité dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 112

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 327

Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que le roman apparaisse toujours hanté chez Beaulieu par sa propre visée eschatologique, par cette catastrophe appréhendée que Beaulieu fait vivre à son personnage d'Abel dans le *Don Quichotte*. C'est que cette mort à venir, jamais entièrement actualisée, est aussi un gage de force et de salut. Elle inscrit un pathos romantique qui poétise le roman, qui fonde le travail romanesque sur une transcendance et une eschatologie et lui confère une résonance orphique, caractéristique de l'œuvre de Beaulieu. Dans son très beau texte intitulé «le Regard d'Orphée»<sup>4</sup>, Maurice Blanchot donne de ce mythe une interprétation littéraire qui éclaire l'entreprise de Beaulieu : visant en principe à la réalisation d'une œuvre concrète, l'écriture s'éloigne pourtant de cette réalisation en allant vers la «profondeur», la source représentée par Eurydice. C'est cela, ce désir, que l'on nomme inspiration et qui, nécessaire à l'œuvre, en marque aussi la ruine, symbolisée par le démembrement d'Orphée. Sans proposer une lecture mythique de l'œuvre de Beaulieu, on peut au moins observer que dans la mesure où la poésie représente dans la «Saga» et les «Voyageries» une source d'inspiration, une transcendance désirée, elle se situe aussi aux antipodes de l'œuvre concrète, elle est véritablement un mythe. Faut-il dès lors, pour poursuivre le parallélisme orphique, affirmer que c'est la quête de cette figure mythique qui est dans l'œuvre de Beaulieu la source du désastre, de ce lamentable gâchis (où les corps démembrés, éclatés, jouent d'ailleurs un grand rôle) dont témoignent presque toujours ses livres? Ce serait, il me semble, inverser les données : c'est le désastre et l'eschatologie qui sont premiers chez Beaulieu. D'entrée de jeu, l'entreprise romanesque est liée à la «cochonnerie» dans *Race de monde!* et plus l'œuvre se développe, plus l'écriture romanesque paraît insuffisante, inaccomplie, trouée, aux yeux du narrateur ou de Beaulieu lui-même. La ruine n'est pas seulement à venir, comme catastrophe littéraire et psychique, elle est toujours déjà là, et c'est ce sentiment originel qui poétise l'œuvre, qui la fait vaciller au bord du vide et l'entraîne en même temps au-delà d'elle-même vers la figure mythique et rayonnante de la poésie. On pourrait voir dans toute l'entreprise de Beaulieu une sorte d'inversion du mythe d'Orphée : ce n'est pas pour avoir voulu atteindre l'absolu que l'œuvre est victime d'un désastre, comme Orphée meurt d'avoir voulu voir Eurydice, mais c'est plutôt parce que l'œuvre part du désastre (représenté grotesquement, au départ, par la famille Beauchemin) qu'elle secrète pour ainsi dire un sentiment de l'absolu, une transcendance. Cela part d'une représentation dérisoire de cet absolu, ce poète Steven «si noble au fond, si pur» (*RM*, 1979, 68), planant au-dessus du gâchis, mais

4 Dans *l'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, «Idées», 1978, p. 225-234

déjà est à l'œuvre un processus de sublimation qui consiste non seulement à donner une grandeur épique à ce désastre, mais à l'intérioriser, à en faire une aventure d'écriture, une expérience radicale du manque dans les mots, expérience qui débouche sur le sacré. Dès lors, le romancier demeure sans doute hanté par la poésie comme figure transcendante, toujours à venir, il n'en arrive pas moins que sur le plan de l'écriture, le roman a déjà avalé la poésie, il est le lieu où la poésie ne cesse de s'ouvrir comme un trou béant, un «blanc» hallucinant, lieu où la linéarité du roman se défait dans «l'imagination pure».

## II

On peut se demander si l'inversion orphique à l'œuvre chez Beaulieu n'est pas assez typiquement québécoise. Nous avons peu de «chercheurs d'absolu», et qui seraient morts, au propre ou au figuré, de cette quête. Le plus souvent, il s'est agi pour nous d'aller plutôt au bout ou au fond du désastre, et c'est ce sentiment du désastre et du manque qui s'érige en absolu ou produit une transcendance. Dans la littérature québécoise moderne, Beaulieu est peut-être le dernier représentant de ce cheminement, et celui à l'avoir assumé avec le plus d'ampleur.

Certes, le rapport ambigu que le texte de Beaulieu entretient avec la poésie tient sans doute en partie au moins à l'ambiguïté même de la définition romantique, au sens où cette poésie représente à la fois l'Œuvre totale, l'absolu littéraire toujours au-delà de l'écriture concrète, et forcément, ce qui manque à l'écriture, ce qui prend l'allure d'une absence, d'une blessure, d'une nostalgie. On pourrait montrer assez aisément à quel point le romantisme imprègne la poésie québécoise contemporaine, de Grandbois à François Charron. Mais que Beaulieu assume ce romantisme dans le roman, qu'il ait compris que le roman *est* le véritable livre romantique, voilà qui est beaucoup plus singulier et dont on ne trouve l'écho que dans l'œuvre d'Hubert Aquin.

C'est dire que la question des rapports roman/poésie a dans la «Saga» et les «Voyageries» des implications proprement québécoises. À l'origine de l'œuvre au moins, cette dimension paraît consciente, voire appuyée :

C'est que nous sommes des Beauchemin et que la poésie nous est refusée. Nous n'y avons pas droit, pour trop vivre au cœur d'une paraphrase, affreusement québécoise et affreusement mélodramatique (*RM*, 1979, 69).

Cette position est située historiquement elle reprend une réflexion et une pratique souvent développées à *Parti pris* et qui, au tournant des années soixante-dix, à la faveur de la montée littéraire de Michel Tremblay et de Beaulieu lui-même, débouche sur l'idéologie du joual. Cette idéologie fera dévier le postulat de base de ce courant, 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.

Située historiquement, la charge antipoétique de Beaulieu l'est non seulement parce qu'elle recoupe des phénomènes analogues fort nombreux dans la culture québécoise entre 1968 et 1975 environ, mais aussi parce qu'elle doit se replacer dans toute une série de «rencontres» entre la poésie et le roman québécois à partir de 1965<sup>5</sup>. Je ne pense pas ici principalement à la dimension *biographique* de ce rapport poésie/roman, même s'il y aurait lieu de se pencher sur le grand nombre de cas de poètes devenus romanciers à une même époque de notre littérature. En tenant compte de Beaulieu, il paraît plus important d'insister sur les aspects que j'appellerai *figuratif* et *thématique* de ce rapport, au sens où, dans un premier cas, certains romans peuvent représenter effectivement un personnage-poète (*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, *le Nez qui voque*, *le Ciel de Québec* et les romans de Beaulieu lui-même), et au sens où, dans un second cas qui recoupe évidemment souvent le premier, le roman entretient avec la poésie un rapport d'écriture, formel ou de contenu (par exemple, dans *Prochain épisode* d'Aquin ou *French kiss* de Nicole Brossard, dans les romans de Ducharme et, à nouveau, ceux de Beaulieu).

S'il n'y a pas lieu de s'engager ici dans ce problème complexe, où chaque cas possède sa singularité, quelques observations générales s'imposent. Il semble que deux mouvements se dessinent dans l'ensemble du corpus que l'on vient d'esquisser. D'un côté, une tendance à réduire et même à dénigrer la poésie, soit en la renvoyant à

5 J'ai consacré à cette question un début d'analyse dans un article à paraître dans la revue *Yale French Studies*. A Story that cannot be told: Poetry and Novel in Contemporary Quebec Literature. Il est évident que je ne saurais reprendre dans le cadre de ce travail sur Beaulieu l'ensemble des données de cette étude.

une sorte d'image archaïque, soit en en faisant une affaire de jeux de mots ou de rime, soit par la dérision pure et simple. D'un autre côté, un profond désir pour la poésie, marqué soit par l'idéalisation soit par un mouvement lyrique de l'écriture — par des pratiques associatives ou métaphoriques qui relèvent culturellement de la poésie.

C'est Jacques Ferron, «père littéraire» de Beaulieu, qui est sans doute allé le plus loin dans la dérision, avec sa représentation de Saint-Denys Garneau, dit Orphée, dans *le Ciel de Québec*. Pourtant, malgré l'ironie mordante et le fameux épisode du poète et de la putain, l'écriture de Ferron trouve ce ton lyrique pour parler de la poésie de Garneau.

Celle-ci d'emblée se situa très haut dans la période creuse où elle parut, au-dessus des chenilles et des larves, tel un beau papillon dans le ciel encore vide des premiers jours d'avril ou tel un oiseau, plus rapide que la saison, qui, trop tôt arrivé, trop tôt repartira<sup>6</sup>.

Il est vrai que tout de suite après, Ferron s'empressera d'ajouter que *Regards et jeux dans l'espace* était «une œuvre mineure». Mais outre que l'écriture paraît trahir ici le contenu explicite, il reste qu'Orphée-Garneau est aussi pathétique que dérisoire, et qu'il incarne dans le texte de Ferron une certaine aspiration typiquement québécoise à la pureté, à l'idéal, aspiration fragile, «gentille», moins ardente que prudente.

On pourrait dire, d'un certain point de vue, que le roman québécois à partir de 1965 exproprie la poésie, qu'il accapare son territoire et l'utilise à diverses fins. Mais il faut ajouter aussitôt que cet envahissement ne va pas, le plus souvent, sans nostalgie ou désir et que, chez Aquin et Ducharme notamment, les références directes ou indirectes à la poésie définissent une aspiration du roman à se dépasser lui-même, vers le mythe et l'épopée, celle-ci surtout constituant le lieu par excellence en littérature d'une fusion récit/poésie. L'épopée, chez Ducharme, confine à la dérision et à la parodie, mais la seule présence de ce modèle est significative, surtout par rapport à Beaulieu qui le reprend, et cette fois d'une manière non parodique.

Sur ce fond historique, l'entreprise de Beaulieu, à partir de *Race de monde!*, a quelque chose de paroxystique. À l'origine, les choses paraissent simples : «Qu'il aille au diable le batêche de non-poème québécois! Un jour il faudra sortir de cette contemplation nombriennement stérile» (*RM*, 1979, 55), proclame le Cardinal en

annonçant du même coup l'avènement d'Abel le romancier. À ce non-poème ne peut que s'opposer, d'une manière univoque, le réalisme grotesque, rabelaisien et généreux pratiqué à cette époque par Beaulieu. Pourtant, l'hallucinante force de représentation qui est ici à l'œuvre permet à Beaulieu d'éviter que ce réalisme de la «cochonnerie» soit une impasse, un lamentable enlissement dans une chronique familiale sans envergure. Il hallucine cette cochonnerie, il l'*écrit* à un point tel qu'il peut montrer que si elle est absolue, sans appel, irrémédiable, elle est en même temps une trouée vers un autre absolu. Les gens de *Parti pris* avaient décrété l'Œuvre impossible, mensongère. Beaulieu montre que l'impossibilité de l'Œuvre peut se vivre dans le roman comme désir passionné de l'Œuvre, comme affirmation redoublée de sa possibilité à venir. Il découvre que l'absence de poésie peut s'écrire comme aspiration romantique à la poésie, comme quête initiatique, comme expérience d'un vide qui n'est pas le néant mais plutôt la palpitation d'un texte au bord de ses blancs, l'insistance rageuse d'une phrase au bout de son souffle, le «cantique» ou la «lamentation» d'une subjectivité dévastée.

Sous-jacent à ce retournement se trouve le postulat que l'inachèvement romanesque est le miroir de l'inachèvement québécois. L'idée n'est pas nouvelle : Aquin et Godbout, entre autres, lui ont donné forme dès les années soixante. Mais chez Beaulieu, elle se déborde pour ainsi dire elle-même, parce qu'elle n'est pas seulement une arme critique, le support d'une vision ironique des choses, ni la base d'une attente ou d'une espérance (celle de l'Histoire retrouvée), mais plutôt le fondement d'une vision eschatologique et donc la dissolution de toute Histoire, l'accomplissement de son désastre. Alors que chez Aquin, le sentiment de ce désastre donne lieu à une sacralisation de l'artifice, à cette «ostentation rhétorique» dont parle Robert Mélançon à propos de *l'Antiphonaire*<sup>7</sup>, ce sentiment donne lieu chez Beaulieu à une rhétorique de la décomposition et par là, il se sacralise lui-même. Il y a dans la phrase même de Beaulieu et dans l'attitude de ses narrateurs (Abel lui-même ou d'autres personnages comme Jos Connaissant ou Satan Belhumeur) un mouvement qui fait que celui qui parle est toujours dépassé par ce qu'il dit, et que l'œuvre est toujours trop forte pour celui qui la produit. Toute architecture, toute maîtrise paraissent inatteignables. Le livre, comme le Québec et, en définitive, toute Histoire, sont impossibles mais c'est cette impossibilité même qui donne ici son sens à l'entreprise, si subjectif soit-il. Et Abel peut dire à Satan Belhumeur :

<sup>7</sup> «Le Téléviseur vide ou comment lire *l'Antiphonaire*», *Vox et images*, III 2, décembre 1977, p. 244-265

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, ce mouvement qui ne peut pas s'arrêter, surtout pas par des milliers de lecteurs hypothétiques. Aussi, quand je vais me mettre à écrire vraiment, ça va être profondément écoeurant. Fais-moi confiance Belhumeur (*SB*, 184).

Une telle affirmation montre presque trop clairement à quel point «l'absolu de la cochonnerie» dont parlait Abel dès *Race de monde!* est lié chez Beaulieu à une expérience radicale, quasi mystique, de l'impossible et de l'infini. Il n'y a pas moyen de s'en sortir et cependant, on voit bien que cela même donne à l'entreprise son sens, son ouverture infinie, cette espèce de jubilation qui transparait à chaque page de l'œuvre de Beaulieu.

Les innombrables retours sur soi de cette œuvre, son mouvement de plus en plus accentué d'autolecture ne produisent aucunement un effet de maîtrise, celle d'une conscience critique capable de mettre à distance son écriture, d'en mesurer la part d'artifice. Ils agitent au contraire sans cesse le spectre de l'impossible, ils rouvrent à chaque fois une blessure nécessaire ou plutôt, ils sont une façon pour le texte de se vivre comme blessure, comme insuffisance et gâchis.

Par là, le texte de Beaulieu peut se donner, entre autres choses, comme l'accomplissement apocalyptique de l'Histoire québécoise puisque le désastre de celle-ci fait désormais la substance même du Livre, puisqu'il est vécu en lui comme aspiration romantique à l'absolu, et comme pouvoir suprême, celui qu'a le roman de donner consistance à l'inachèvement, au manque et à la mort. Cette consistance est fragile car elle repose essentiellement sur la reformulation incessante d'un désir de plénitude et de beauté. Il faut que le roman dise qu'il voudrait être plus que lui-même, il faut que la «souveraine poésie» d'Hugo, Joyce ou Melville le traverse comme un fantôme incurable pour que son insuffisance présente dégage un pathos romantique et puisse être vécue comme plénitude virtuelle. Dans ce contexte, Beaulieu a beau jeu de faire dire à Abel que «ce n'est plus le roman qui est important» (*SB*, 183), car c'est le privilège du roman moderne de pouvoir se tourner, en apparence, contre lui-même et affirmer que seul importe le Livre. Celui-ci, on le sait, devait être pour Mallarmé une musique, une poésie pure. Aujourd'hui, nous savons que le Livre n'a d'existence qu'en tant que désir, et que le roman est, par excellence, le lieu de ce désir du Livre. Mais parler d'un «roman pur» est naturellement une aberration. Le roman est forcément «impur» et notamment, au sens où l'entend Beaulieu, dans

la mesure où l'impur, le sale, l'informe constituent son contenu. Dès lors, 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 voyageurie interminable vers son accomplissement, cette «souveraine» illusion.