

**Tangence**



## **Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée**

Jacques Pelletier

Numéro 41, octobre 1993

Interdiscrurtivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025774ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025774ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pelletier, J. (1993). Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée. *Tangence*, (41), 7–31. <https://doi.org/10.7202/025774ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1993

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée

Jacques Pelletier \*

Parce qu'au-delà de toutes les réserves, on connaît l'enjeu de notre littérature: le monde à inventer. C'est-à-dire le nôtre<sup>1</sup>.

Tenue à distance, sinon boudée par la critique universitaire qui a tendance à considérer ses œuvres comme l'expérience frustrée, primaire et sauvage d'un écrivain sans finesses et sans manières, la production romanesque de Victor-Lévy Beaulieu est pourtant l'une des plus concertées, des plus systématiques et des plus délibérément « littéraires » de tout le corpus québécois, comme en témoigne notamment une pratique intertextuelle intense, expansive, proliférante depuis les origines jusqu'aux textes les plus récents<sup>2</sup>.

On peut même avancer qu'il s'agit là d'un axe central de cette œuvre, se manifestant explicitement dans les essais critiques sur les écrivains tenus pour essentiels, de Hugo à Tolstoï, mais aussi dans les romans à travers tout un réseau d'allusions, de citations et d'emprunts tant sur des points secondaires, par exemple pour caractériser des personnages, que sur des éléments essentiels liés à la problématique des récits. De ce rapport particulier aux textes d'autrui, Beaulieu n'a jamais fait mystère, faisant largement reposer ses stratégies et ses pratiques d'écriture sur

---

\* Jacques Pelletier est professeur à l'Université du Québec à Montréal.

1 Victor-Lévy Beaulieu, « Grandeur et misères du jeune roman québécois », *Le devoir*, 14 novembre 1970; repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 172.

2 Cette méfiance — car Beaulieu, en retour, déteste les universitaires, à quelques exceptions près — tient surtout à des malentendus liés à la personnalité même de VLB. Les universitaires, irrités par le personnage et ce qu'ils estiment être son caractère, par ses sautes d'humeurs aussi, ignorent le plus souvent une œuvre dans laquelle ils trouveraient pourtant largement leur compte, surtout dans une période où l'intertextualité est devenue un champ d'étude très largement pratiqué.

cette base, n'hésitant même pas à revendiquer sa forme la plus extrême, le plagiat, et à l'illustrer, entre autres, dans *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron*<sup>3</sup>.

Mon propos, ici, est d'examiner dans cette perspective ce que contient cette «Bibliothèque totale» de Bibi qu'évoque de manière énigmatique l'auteur de *Don Quichotte de la démanche*<sup>4</sup> et l'usage bien particulier qu'il en fait à travers Abel Beauchemin, son double et *alter ego*. Il s'agira donc de mettre en lumière les formes qu'empruntent ces recours à autrui, et surtout les fonctions qu'ils remplissent dans le projet et l'économie d'ensemble de l'œuvre de Beaulieu.

### De la lecture à l'écriture : la genèse d'un monde

Chez VLB, comme on le sait, tout remonte à l'origine, à l'enfance et à l'univers familial sur le plan biographique, à l'adolescence pour ce qui concerne la lecture et l'écriture, la première activité engendrant et nourrissant en quelque sorte la seconde dans un incessant mouvement d'aller-retour, de va-et-vient dans lequel surgit et s'épanouit l'œuvre. De cette expérience capitale, décisive, un journal<sup>5</sup> rédigé par Beaulieu en 1964-1965 — le seul qu'il ait tenu, semble-t-il, — nous offre un témoignage extrêmement révélateur non seulement sur ses préoccupations de jeune homme faisant l'apprentissage du monde mais sur son rapport à ce qui allait devenir sa raison d'être ultime : l'écriture. On retrouve là, dans leur formulation initiale, à l'état naissant pour ainsi dire, les questions qui vont traverser son œuvre par la suite et alimenter son imaginaire.

Ce qui attire d'abord l'attention dans cet étrange journal, c'est la boulimie de lecture dont son rédacteur semble littéralement possédé. Beaulieu lit, en effet, sans plan, dans le désordre, en véritable autodidacte saisi par sa passion, plusieurs grands auteurs de la littérature contemporaine, tant dans le champ de la poésie (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud notamment) que dans

3 Victor-Lévy Beaulieu, *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron, plagiaire*, Montréal, VLB éditeur, 1982.

4 Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974, p. 231.

5 Victor-Lévy Beaulieu, «Ce journal, douleur lancinante d'écriture», dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, op. cit., p. 23-68.

celui du roman (Dostoïevsky, Hugo, Kafka, Camus, Robbe-Grillet, etc.) ou de l'essai (Bataille et Blanchot). À travers ses commentaires, généralement brefs, on pressent son intérêt, sinon sa fascination, pour la conception « métaphysique » de la littérature formulée par Bataille et Blanchot qui la tiennent pour un Absolu reliant le néant de l'origine d'où elle sourd au néant de la mort où elle disparaît. Cette conception tragique de l'écriture sous-tendra par la suite sa survalorisation de l'écrivain, sa représentation comme prêtre voué à la célébration du corps mystique du texte.

Parallèlement à cette activité soutenue de lecture, qui ne fait curieusement pas de place aux œuvres littéraires du Québec<sup>6</sup>, Beaulieu fait ses premières tentatives d'écriture: il rédige un « roman pornographique », *À l'Aube du premier jour*, un autre qu'il intitule *La route* (en hommage à Kerouac?) et il rêve d'écrire « de longs livres absurdes. Des livres, précise-t-il, dans lesquels il n'y aurait rien. Ils ne diraient que ce que je suis »<sup>7</sup>.

Ce qui me paraît significatif et important à signaler dans les réflexions de cette période déterminante où une vocation se dessine, c'est la complémentarité, l'étroite imbrication d'une perspective internationaliste, ouverte et accueillante aux grandes productions littéraires contemporaines, et le souci déjà des appartenances locales, des enracinements familiaux et régionaux. C'est cette orientation générale, cet enracinement profond doublé d'une réelle ouverture à l'Autre, qui sert de base, de fondement à ses premiers essais et textes de fiction.

Écrit au milieu des années 1960, *Pour saluer Victor Hugo* témoigne de l'admiration inconditionnelle éprouvée par Beaulieu à l'endroit du grand poète français. Dedicacé à Hubert Aquin et à Fernand Dumont, sociologue de la culture, l'ouvrage signale en outre un nouveau rapport à la littérature québécoise que VLB s'est appropriée à travers la lecture de quelques grands textes publiés au cours des années 1965-1966: *La nuit* de Ferron, *Prochain épisode* d'Aquin, *L'avalée des avalés* de Ducharme notamment.

6 Que Beaulieu estime médiocres: « Nous n'avons qu'une littérature d'enfance, écrit-il. Nos livres ne parlent jamais de ce que nous ne sommes pas. J'ai honte d'autant de petitesse, d'autant d'inutilité, d'autant de verbiage inutile. J'ai honte de nous, j'ai honte de moi. Sommes-nous si ridicules? » (*ibid.*, p. 25).

7 *Ibid.*, p. 63.

Ce qui le séduit, le fascine surtout chez Hugo, c'est l'excès, la démesure, l'ambition forcenée qui l'incite à produire une œuvre colossale, prodigieuse, assurant son emprise et sa domination littéraires, sinon politiques, sur son peuple et son époque. Par sa puissance, par son «choix délibéré de la mégalomanie»<sup>8</sup>, Hugo fournit à Beaulieu le *mythe personnel* qu'il recherche dans l'écriture: «Voilà donc, précise-t-il, le mythe de moi-même que j'ai toujours poursuivi en Hugo; il fallait être démesuré, éclater par tous les possibles, vivre toutes les errances et toutes les folies et tous les bonheurs»<sup>9</sup>.

Symbole de l'écrivain total, engagé absolument et furieusement dans la quête de soi et du salut par l'écriture, Hugo incarne aussi la figure du «poète national» qui peut exprimer dans ses œuvres la vérité de la société à laquelle il appartient. D'où le rêve d'un «Hugo québécois» partagé naguère par un Louis Fréchette et que VLB réactive et reprend à son compte: «Je rêve, écrit-il, à ce qui se passerait au Québec si nous avions un poète comme Hugo, un poète national, engagé tout à fait dans l'action, et dont l'écriture serait comme l'envers de cette action, sa face cachée»<sup>10</sup>.

Cet «Hugo québécois», Beaulieu en trouve alors un équivalent dans la personne et l'œuvre de Ferron qui, en exprimant la réalité nationale, «faisait de nous, écrit-il, des hommes dignes et fiers, en marche vers leur destin, et luttant pour un nouvel ordre du monde»<sup>11</sup>. Et de la lecture conjointe de Hugo et de Ferron il tire la conclusion que la fonction de la littérature est d'abord «d'être mythologique»<sup>12</sup>, en quoi elle est l'expression et la figure de l'être collectif d'une société dont l'écrivain est le héraut.

Kerouac, à qui Beaulieu consacre un «essai-poulet» l'année suivante, est en quelque sorte l'envers d'Hugo, sa contrepartie négative: «homme hypothéqué, dépossédé», il a écrit des livres qui seraient l'expression de «ce que le Québec a fait de plus douloureux contre lui-même. — Peau de chagrin canuck»<sup>13</sup>. D'où

8 Victor-Lévy Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 170.

9 *Ibid.*, p. 18.

10 *Ibid.*, p. 135.

11 *Ibid.*, p. 193. Pour une analyse du rapport de Beaulieu à Ferron, se reporter à mon article, «VLB, lecteur de Ferron: la construction d'une figure mythologique», *Littérature*, p. 239-253.

12 *Ibid.* Je souligne.

13 Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac, essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 224-225.

le rapport ambivalent, fait de haine et d'amour, qu'entretient VLB à son endroit: haine parce que Kerouac représente la dépossession, la faiblesse d'un homme et d'un peuple, amour parce qu'il manifeste également, par cela même, tout le tragique de la condition québécoise.

Reste qu'à travers lui c'est la connaissance d'un pan important de la réalité canadienne-française qui s'approfondit, mouvement qui s'accompagne d'une prise de conscience aiguë de l'américanité foncière du peuple québécois, autre composante majeure de sa personnalité de base. Ce qu'on pourrait appeler le «relais américain» s'impose ainsi dans l'imaginaire de Beaulieu, Kerouac conduisant en quelque sorte naturellement à Melville lu pour la première fois à Paris en 1967 et objet déjà entrevu du futur grand ouvrage critique publié dix ans plus tard.

On retrouvera la trace de Kerouac, sa marque, transposée, métamorphosée dans le destin tragique des personnages paumés de Beaulieu — Malcomm Hudd, Bartholémy Dupuis notamment —, figures pitoyables exprimant et symbolisant la condition d'aliénation, de dépossession du Canada français et l'abandon, la mollesse, la passivité avec lesquelles on peut la subir et s'y résigner.

Satan Belhumeur, héros du premier roman publié, appartient à cette «race de monde». Échappé de Saint-Jean-de-Dieu-l'asile, il se réfugie comme Diogène dans un tonneau d'où il hurle dans un long soliloque son mal de vivre et son désir d'être sauvé éventuellement par l'écriture.

Le roman se présente sous un titre curieux, énigmatique, *Mémoires d'outre-tonneau*, qui semble en effet reprendre, de manière parodique, le célèbre *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. VLB inscrit ici ostensiblement une distance critique à l'égard du champ littéraire français et de l'un de ses courants dominants: le romantisme. De même, il paraît s'inscrire en faux contre la forme même des *Mémoires*, contre leur prétention au sérieux et à la vérité. Le mode qu'il leur oppose est celui du soliloque, du discours obsessionnel d'un personnage délirant et marginal sur le monde, d'un héros en quête d'une voix et d'une écriture.

Le roman nous donne à entendre et à lire la parole inquiétante d'un personnage en quête de valeurs, d'un sens à donner à son existence dans un monde dégradé. Ainsi qu'il le répète à plusieurs reprises dans un refrain délirant, servant de leitmotiv au

texte, il porte en lui un «monde étrange, silencieux et impersonnel»<sup>14</sup> qui s'oppose au conformisme du monde normal et normé. D'où sa révolte, son refus global, sans nuances ni distinctions, de l'univers et son besoin éperdu d'une «illumination complète»<sup>15</sup>: «Dernier des Chevaliers de la Table Ronde, écrit-il, je recherche sans espoir la parole perdue»<sup>16</sup> — par et dans l'écriture, ajouterai-je, ce substitut douteux, inefficace d'un Verbe mort, silencieux et impuissant dans le monde moderne.

Dès ce premier roman donc, Beaulieu inscrit la préoccupation de l'écriture et la figure de l'écrivain dans son œuvre, sous la forme d'une sorte de poète maudit à la recherche d'un langage radicalement nouveau: «Je refuse la description, écrit Satan. Je ne parlerai jamais des paysages. Je tairai la vie physique. L'important ne se tapit pas là-dedans.»<sup>17</sup> L'important? C'est ce que les livres et le langage expriment au delà d'eux-mêmes, dans ce qu'ils laissent pressentir plutôt que dans ce qu'ils disent et montrent, l'essentiel résidant en deçà des lignes et des mots, sous eux, ainsi que VLB le formulera très explicitement dans certains passages des *Voyageries*.

C'est dans *Race de monde*, deuxième roman publié, que les coordonnées essentielles de l'univers imaginaire de Beaulieu sont établies d'une manière, pour ainsi dire, définitive. À ce titre, il s'agit véritablement du *roman des origines*, comme *La fortune des Rougon*, par exemple, l'était pour *Les Rougon-Macquart* de Zola. S'ouvrant significativement sur une épigraphe de Melville, il fixe les paramètres de l'œuvre à venir qui croîtra et fleurira à partir de ce tronc originaire.

Le récit se présente sous la forme d'une monographie de la famille Beauchemin dont on nous raconte, sur le mode épique, la venue et l'établissement à Morial-Mort depuis Saint-Jean-de-Dieu dans le Bas-du-Fleuve. À travers cette évocation se dessine le projet du narrateur: écrire le destin des membres de ladite famille et le rendre significatif en lui donnant un horizon historique ancré dans l'arrière pays des Trois-Pistoles.

14 Victor-Lévy Beaulieu, *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Éditions Estérel, 1968, p. 9.

15 *Ibid.*, p. 149.

16 *Ibid.*, p. 166.

17 *Ibid.*, p. 145.

Beaulieu y met également en place les paramètres spatio-temporels de l'ensemble de son œuvre. Il crée les deux pôles de son univers qui seront en constante opposition : d'un côté, Saint-Jean-de-Dieu, « petit village de rien du tout », communauté perdue, monde débranché, déconnecté de l'histoire qui se fait, marge de la marge mais, et c'est capital, espace des origines, lieu mythique, idéalisé, de l'enfance, ce paradis perdu; de l'autre, Morial-Mort, banlieue-refuge, lieu de la banalisation, mais aussi du crime, de la folie et de la perte.

Du point de vue qui m'intéresse plus particulièrement ici, la manière dont Beaulieu pose la question de l'écriture n'est pas étrangère à cette contextualisation. C'est dans le cadre d'une société, d'une culture et d'un milieu familial spécifique que s'inscrit sa réflexion à travers deux figures d'écrivains à la fois opposés et complémentaires.

Steven incarne le mythe romantique du poète voué à la pratique du sublime : « Il bretonne. Il éluarde. Il rousselle. Il hugonise. Il baudelairise »<sup>18</sup>, comme l'écrit Abel d'une manière lourdement ironique au début du roman, ajoutant que « [c]ertains jours, il ressemble à Cocteau »<sup>19</sup>. Plus loin dans le texte, il sera comparé par Cardinal à Rimbaud, Verlaine, Nelligan et qualifié de « malade »<sup>20</sup>. Pour Abel, au delà des persiflages et des sarcasmes, il représente toutefois un modèle de pureté et d'exigence, étant le seul membre de la famille à posséder le « talent de transfigurer les charognes en divinités »<sup>21</sup>, en quoi il s'apparente d'une certaine manière à Hugo.

Abel, lui, serait plutôt du côté de Kerouac, s'imaginant comme le « romancier du siècle » dont la mission est d'éclairer « les abîmes du monde moderne »<sup>22</sup>; il se réclame volontiers d'un réalisme de la quotidienneté, cru, brutal, visant à exprimer la vérité obscène du monde.

À travers ces figures d'écrivains et les discours qu'il leur fait tenir, Beaulieu se situe dans le champ littéraire mondial, se reconnaissant positivement dans la poésie de la génération de Rimbaud

---

18 Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 11.

19 *Ibid.*, p. 12.

20 *Ibid.*, p. 47.

21 *Ibid.*, p. 62.

22 *Ibid.*, p. 11.



et de Baudelaire, dans les œuvres romanesques de Cendrars, Miller, Melville, et se démarquant violemment de la poésie religieuse d'un Claudel, du roman psychologique d'un Mauriac et de la littérature jugée décadente d'un Gide, déjà condamnée dans le journal de 1964-1965. Dans le champ québécois, il apparaît plutôt partisan de l'écriture populaire, voire vulgaire, d'un Godin et d'un Renaud, que de celle plus épurée, sinon évanescente, d'une Lasnier ou d'un Pinsonneault<sup>23</sup>, ce qui le situe donc dans une veine réaliste, ou plus précisément néo-réaliste.

L'idéal, pour VLB, ce serait bien sûr de pouvoir concilier les positions d'Abel et de Steven, ce serait de pouvoir intégrer l'aspiration au dépassement, à l'Absolu du poète et le regard critique, la lucidité aiguë du romancier, de devenir en somme quelque chose comme un Melville doublé d'un Ferron. Mais, même dans cette position idéale, la question de la finalité de l'écriture se poserait en regard de la réalité: comment faire naître la poésie, l'art, de la misère, du milieu étouffant auquel appartient l'écrivain sans trahir cette appartenance? C'est là la question essentielle et le défi que doit relever tout romancier aspirant à la grandeur. Et c'est sur le pari que cela est possible que se referme le roman des origines.

C'est sur cette base que Beaulieu construira son œuvre jusqu'au tournant marqué par la publication de *Don Quichotte de la démanche* en 1974. Il se produit alors une crise dont ce roman témoigne, mettant en évidence un déplacement, une reformulation de la question de l'écriture à la lumière notamment de nouvelles lectures qui viendront s'ajouter aux anciennes références, provoquant du coup un choc en retour sur les enjeux thématiques et formels des œuvres en cours.

### **La représentation de l'écrivain en *Don Quichotte*: de Cervantes à Broch**

D'entrée de jeu, le paratexte de ce roman nous renvoie à trois textes majeurs de la littérature mondiale. Le titre évoque le

---

23 On trouve de même dans le roman la mise en scène et la critique des diverses formes de la culture québécoise, procès conduisant à un refus de la culture lettrée parce qu'élitiste et de la culture des mass médias parce que dégradée. Seule une certaine culture populaire échappe à ce jugement dans la mesure où elle incite à la lecture libératrice.

célèbre *Don Quichotte* de Cervantes qu'il reprend en le déformant. L'épigraphe renvoie au roman-fétiche de Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, et la page quatre de couverture à *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. On admettra que ce n'est pas rien et que sont ainsi suggérées d'intéressantes pistes d'analyse. Par ailleurs, la lecture du roman en suggère encore une autre, que je tiens pour capitale, même si elle n'est pas aussi ostensiblement affichée que les premières; il s'agit de *La mort de Virgile* de Hermann Broch qui me paraît la référence centrale de ce roman de crise.

L'action autour de laquelle s'organise le récit est fort simple. Le roman s'ouvre par l'évocation d'une crise nerveuse du personnage principal, Abel Beauchemin, en proie à un délire éthylique qui exige son hospitalisation. Il décrit ensuite pour l'essentiel sa vie quotidienne durant la journée du lendemain constituée de divers épisodes scandés par une consommation excessive, infernale de gros gin, un verre chassant l'autre, qui n'a d'égale que celle du Consul d'*Au-dessous du volcan*. Sur cette structure élémentaire viennent se greffer les souvenirs et les hallucinations de l'écrivain, flottant comme une épave entre deux *delirium tremens*, le roman se terminant en effet la nuit suivante par une nouvelle hospitalisation en tous points motivée comme la première<sup>24</sup>.

Beaulieu reprend donc à sa manière la structure porteuse d'œuvres célèbres: l'*Ulysse* de Joyce racontant les pérégrinations de Léopold Bloom depuis son départ de la maison tôt le matin jusqu'à son retour la nuit suivante; l'*Au-dessous du volcan* de Lowry centré sur la dérive, durant une journée, de Geoffrey Firmin, dit le Consul, dans les rues d'une petite ville mexicaine, à la recherche du prochain mescal; *La mort de Virgile* de Broch axée sur l'agonie du poète à Brindisi qui, en une nuit et un jour, revoit et revit entièrement sa vie.

C'est à l'intérieur de ce cadre simple que surgissent les souvenirs décisifs de l'enfance qui, pour Beaulieu, sont déterminants. Comme le sont aussi, d'une manière plus médiatisée, ceux qui concernent les ancêtres, évoqués à nouveau ici à travers le projet

24 En cela, ces scènes reprennent un scénario déjà ébauché à la fin de l'ouvrage sur Jack Kerouac dans lequel Abel, stressé par l'écriture de son essai, devait être conduit à l'hôpital pour cause de surexcitation. Comme quoi tout se tient et se répète dans l'œuvre en forme de spirale de VLB.

d'épopée entretenu par Abel à leur endroit. C'est dans ce contexte aussi que les hallucinations naissent, exacerbées par le délire éthylique.

C'est au sein de ce délire, au cœur de cette perturbation d'allure schizoïde que la problématique de l'écriture est soulevée. Quel est le sens de cette entreprise? Que signifie-t-elle vraiment? Pourquoi s'y livre-t-on corps et âme? Qu'en attend-on au juste? Qu'elle délivre de l'angoisse, du mal de vivre? Qu'elle simplifie les rapports à autrui? Qu'elle serve à lire et à dire la vérité du monde? Ce sont là autant de questions qu'aborde le roman sur fond de crise: crise personnelle de l'écrivain Abel Beauchemin, aggravée et compliquée par la panne de son imaginaire.

Sur le plan personnel, existentiel, l'écriture ne répond pas de manière satisfaisante au mal de vivre. Elle ne calme pas l'angoisse, ne permet pas d'échapper à la solitude: «plus on écrivait, constate Abel, et plus on était obligé d'écrire, et moins l'on comprenait ce que se passait en soi et hors de soi, comme si tout finissait par se brouiller, le rêve et le réel»<sup>25</sup>. Si bien qu'écrire, ce n'était finalement «que rouvrir une blessure, celle qu'il s'était faite jadis quand on habitait Saint-Jean-de-Dieu»<sup>26</sup>. L'écriture n'est ainsi qu'une tentative désespérée, vouée à l'échec, de combler le manque initial, la perte de la mère et du monde rassurant de l'enfance.

L'écriture ne facilite pas non plus la communication avec autrui. Elle fait écran, s'interpose notamment entre Abel et Judith, la femme aimée. Consumé par sa passion, enfermé dans son obsession mégalomane, Abel ne voit pas que son univers affectif bascule ainsi que l'ensemble de ses rapports aux autres, à commencer par ses rapports aux membres de sa famille, avec qui il n'entretient plus que des rapports imaginaires sans fondement concret. Loin de conduire à autrui, l'écriture ne fait donc que mener à une solitude encore plus radicale.

Pourrait-elle, finalement, être le moyen privilégié d'exprimer le monde auquel appartient l'écrivain? La réponse, là-dessus comme sur le reste, ne va pas de soi. Comment, en effet, rendre compte d'un univers familial éclaté, désagrégé, décadent, lui-

25 Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, op. cit., p. 21-22.

26 *Ibid.*, p. 22.

même symbole d'une société mesquine, sans avenir, sans grandeur, engagée dans un processus de rapetissement irréversible, inéluctable? Comment une œuvre authentique, esthétiquement valable pourrait-elle être tirée du néant, de l'abjection qui caractérise la condition canadienne-française?

En somme, sur tous les plans, l'écriture apparaît comme un échec. Elle est porteuse d'une indigence «totale» et «absolue»<sup>27</sup>: «Tout ne tenait qu'à un fil, qui lui-même ne tenait à rien»<sup>28</sup>, ne peut que constater un Abel profondément désespéré. Reste cependant, et en cela le roman se termine malgré tout sur une note optimiste, qu'elle permet à l'écrivain de demeurer avec les siens, fut-ce dans le cadre restreint de l'imaginaire: «Si tout est perdu, s'écrie Abel à la dernière page du récit, il reste au moins ça»<sup>29</sup>.

Qu'en est-il maintenant de la référence aux œuvres majeures évoquées dans le paratexte et dans le tissu même du texte à travers le réseau d'allusions et de citations qui ponctuent le récit? Quel est le statut des intertextes et la fonction exacte qu'ils occupent dans le roman? En quoi leur repérage et leur prise en considération éclairent-ils la lecture de l'œuvre?

Le *Don Quichotte* de Cervantes est, sans contredit, la référence la plus explicite, figurant dans le titre même du roman et à quelques reprises, sur le mode allusif et citationnel, dans le corps du texte<sup>30</sup>.

Beaulieu retient essentiellement la dimension mythique du héros de Cervantes. Celui-ci, on s'en rappellera, est un gentilhomme déclassé qui, troublé par la lecture des romans de chevalerie, se métamorphose en chevalier errant à la défense de la veuve et de l'orphelin dans l'Espagne de la Renaissance. Animé par les idéaux de la féodalité dans une époque où ceux-ci n'ont plus cours, il part à l'aventure, cherchant des ennemis à occire qu'il ne rencontre plus que sous la forme de moulins à vent. Il fait donc l'objet d'un traitement parodique mettant en lumière son profond anachronisme — que Lukács qualifie d'«idéalisme abstrait»<sup>31</sup> — dans le contexte social où le fait évoluer Cervantes.

27 *Ibid.*, p. 202.

28 *Ibid.*, p. 72.

29 *Ibid.*, p. 278.

30 Comme l'illustre un passage, donné tel quel, à la page 55 par exemple.

31 Georg Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Denoël/Gonthier, 1963, p. 91-108.

Ce personnage, dans le roman de Beaulieu, apparaît à la fois à travers la figure de Jos, l'aîné des Beauchemin, leader d'une Secte secrète de Porteurs d'Eau, et à travers celle d'Abel qui en est une sorte de double grotesque. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est retenu, c'est la dimension en porte-à-faux du personnage.

Bref, l'écrivain qu'incarne Abel, à l'instar du héros de Cervantes, apparaît comme un être anachronique, poursuivant en vain des chimères qui ne peuvent que le détruire. En cela, dans le contexte culturel évoqué par Beaulieu, il ne peut jouer au mieux qu'un rôle de trouble-fête, de perturbateur public dont l'action est sans conséquence réelle sur un monde lui-même en démanche. C'est là, à mon sens, l'usage essentiel qui est fait du livre de Cervantes dont l'apport, indépendamment de l'affiche flamboyante que contient le titre du roman de VLB, est assez nettement et étroitement circonscrit.

Peut-on en dire autant d'*Au-dessous du volcan* de Lowry? Beaulieu, on le sait, a lu, et avec ferveur, ce roman, qu'il qualifie dans une chronique publiée en 1974 dans *Le devoir* de «grand roman/lamentation, en vérité l'une des œuvres romanesques du vingtième siècle, rares, dont on ne finit jamais la lecture»<sup>32</sup>, opérant en outre un rapprochement intéressant avec le grand poème de Broch et l'*Ulysse* de Joyce; il s'agit, écrit-il, de «l'existence à l'état pur/écorchement, mots ensanglantés, livre/chair du cauchemar ramassé en une seule journée, piégé-unique, aussi innommable que *La mort de Virgile* du grand Hermann Broch et *Ulysse*»<sup>33</sup>. C'est la structure spatio-temporelle de ces grands textes — l'espace-temps d'une journée dilatée à l'infini — qu'il fait sienne dans son propre roman.

Mais la parenté va beaucoup plus loin, Beaulieu reprenant également deux autres éléments essentiels du roman de Lowry: l'intrigue amoureuse et la figure de l'écrivain alcoolique.

Le drame de Geoffrey Firmin, dit le Consul, à l'époque où se situe l'action du récit, est en effet lié à son rapport de plus en plus problématique à Yvonne, la femme aimée, avec qui il a rompu un an plus tôt. Échec d'autant plus radical que cet amour est le seul que le Consul ait jamais éprouvé sur le mode de

32 *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 329.

33 *Ibid.*, p. 333.

l'absolu, le seul qui pourrait encore le faire vivre et surmonter le désespoir qui le tue. Mais il n'y arrivera pas, incapable de vaincre la méfiance, la jalousie morbide qui l'anime à l'endroit de celle-ci. Ce type de rapport empoisonné évoque irrésistiblement la relation de Judith et d'Abel qui s' imagine trompé au profit du pharmacien Julien Kaufmann relayant en quelque sorte le frère Steven, son rival de naguère.

Par ailleurs, le désespoir insurmontable qui afflige Geoffrey Firmin trouve ses racines dans une enfance malheureuse, qui pousse le Consul à boire d'une manière inconsidérée dès l'adolescence. Il s'approfondit au cours de la Première Guerre mondiale lorsque, devenu officier de marine, celui-ci s'associe à un massacre d'officiers allemands brûlés vifs dans les chaudières de son bateau. Cette tragédie imprime en lui, pour toujours, un vif sentiment de culpabilité, de honte, qui le poursuit depuis lors et qu'il fuit à travers une consommation effrénée d'alcool. Il est donc d'abord, comme le décrit son ami le D<sup>r</sup> Vigil, un «malade de l'âme»<sup>34</sup> et, ainsi qu'il le dit lui-même dans un éclair de lucidité, un Chevalier à la triste figure, un pantin désarticulé livré à une solitude sans appel.

Beaulieu reprend donc à sa façon, et dans le cadre de son propre projet d'écriture, ce personnage d'alcoolique fini et le rapport chaotique qu'il entretient à l'endroit de l'amour et de l'existence en général. Il reprend de même ce qu'on pourrait appeler la structure éthylique du récit — véritable épopée du mes-cal devenant, dans le *Don Quichotte*, celle du gros gin! — avec les avantages que la formule permet: confusion entre le réel et la fiction, intrication des souvenirs et des rêveries, des hallucinations et des observations factuelles dans un mélange hautement explosif.

Les croisements entre le roman de Lowry et le sien sont donc flagrants, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient les plus importants et les plus significatifs du *Don Quichotte*. Ce qui me paraît être le cas de *La mort de Virgile* de Hermann Broch.

Cette œuvre se présente essentiellement comme une réflexion, une large et profonde méditation sur le sens de la mort et sur les rapports de l'art et de la littérature avec la vie. À travers la figure de Virgile, auteur de *L'Énéide* et écrivain national de la

---

34 Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1959, p. 258.

Rome impériale, Broch pose dans toute son extension la question du statut et de la fonction de la littérature, non seulement dans le contexte romain mais dans celui de l'époque immédiatement contemporaine au sortir de la tragédie nazie et de la Deuxième Guerre mondiale.

Dans cet immense poème qui constitue un phénomène nouveau et unique dans la littérature mondiale, l'auteur nous présente ce qu'il appelle le « monologue intérieur » sous forme « d'autocommentaire lyrique »<sup>35</sup> du poète agonisant. Le récit rappelle, dans un premier temps, l'arrivée du poète malade à Brindisi et les réflexions que lui inspire la division en classes sociales étanches de la société romaine. Dans un second temps, il décrit la descente, le retour opéré par Virgile sur sa vie, son enfance, ses amours, son art et le sombre bilan qu'il en dresse l'incitant à vouloir détruire, brûler *L'Énéide* en guise d'expiation pour sa vie manquée. Dans un troisième temps sont évoquées les discussions qu'il a avec des amis et avec Auguste-César qui s'opposent à son projet, considérant son œuvre comme un bien public sur lequel il n'a désormais plus aucun droit. Enfin, dans la quatrième et dernière partie, le poète meurt, retournant ainsi à l'origine, au temps d'avant la naissance, au néant primordial qu'il rejoint dans une grande fusion mystique, dans une communion panthéiste avec l'univers après avoir obtenu la libération de ses esclaves contre le salut de *L'Énéide* qu'il renonce à brûler.

C'est sur ce schéma narratif, qui privilégie la vision et la parole intérieure de Virgile, que Broch met en place sa problématique de l'écriture. Il la formule d'abord sur le mode négatif d'un refus radical d'une activité perçue comme fuite immobile, quête sur place, adieu sans départ, recherche vaine, cantonnée dans l'imaginaire: « Essai désespéré de créer l'impérissable avec des choses périssables »<sup>36</sup>, elle est un « jeu de beauté qui a pour règle la jouissance » et sa loi est « étrangère à la connaissance »<sup>37</sup>. En cela, elle fait œuvre de diversion et le poète lui-même est un

35 Hermann Broch, « Remarques à propos de *La mort de Virgile* », dans *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 277-278. Monologue qu'il oppose, de manière polémique, à ce qu'il appelle la « manière pointilliste » de Joyce et à la « méthode mémorative » de Proust.

36 Hermann Broch, *La mort de Virgile*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1955, p. 116.

37 *Ibid.*, p. 117.

«porteur d'ivresse»<sup>38</sup>, un amuseur public assimilé à un organisateur des jeux sanguinaires des arènes romaines: il est du côté du mensonge et de la mort.

Cette face sombre de l'écriture est toutefois accompagnée, doublée par un versant positif. Dans le meilleur des cas, elle est aussi, en effet, quête des raisons dernières, ultimes, de vivre et de mourir. Par là toute œuvre, ajoute Broch, porte le «germe d'une transcendance qui l'élève bien au delà d'elle-même et de celui qui la porte»<sup>39</sup>. Et la fonction de la littérature, dans cette optique, n'est pas tant de produire de la Beauté, cette vanité, que de susciter une prise de conscience quant à l'unité fondamentale du monde et à la place de l'homme dans la totalité de l'univers.

C'est cet univers unifié qui est le véritable lieu de l'homme, cet espace qu'il ne cherche au fond qu'à retrouver dans une quête incessante, sous des masques divers, durant toute son existence. Lorsque Virgile écrit son testament, à la fin du récit, lorsqu'il libère ses esclaves, c'est le passé de l'enfance, temps de l'harmonie, qui surgit dans sa mémoire, sanctionnant du coup son geste de libération et annonçant sa propre assumption en une mort qui le replonge au sein d'un espace plein dans lequel toutes les contradictions, toutes les oppositions sont enfin abolies.

C'est dans la mesure où la littérature peut provoquer une telle prise de conscience qu'elle est légitime, et sans doute nécessaire, aux yeux de Broch<sup>40</sup>. C'est lorsqu'elle fait primer les considérations éthiques et sociales sur les préoccupations esthétiques qu'elle remplit pleinement sa mission. La responsabilité de l'écrivain, par conséquent, est d'aider les hommes à se situer dans le monde en en donnant une représentation d'ensemble, une vision synthétique intégrant les visions partielles, ce que Broch appelle les «vocables de réalité» dans une perspective globale reflétant la «cosmogonie du monde». Accomplissant cela, l'écrivain fait œuvre de connaissance et son œuvre exerce une fonction «gnoséologique» qui la rapproche de l'essai philosophique.

---

38 *Ibid.*, p. 129.

39 *Ibid.*, p. 393.

40 Dans les dernières années de sa vie, Broch ne croyait guère à ce pouvoir de la littérature, donnant la priorité à ses travaux philosophiques et politiques directement axés sur la transformation culturelle et sociale de l'humanité. Voir ses *Lettres*, éditées par Robert Pick, Paris, Gallimard, coll. «Du monde entier», 1961.



Que semble retenir Beaulieu de tout cela? Et qu'en fait-il dans le *Don Quichotte*?

Sur le plan formel, je l'ai signalé plus haut, il reprend la structure spatio-temporelle du récit de Broch, elle même inspirée par l'*Ulysse* de Joyce, axant son roman sur la narration détaillée d'une journée dans la vie tourmentée de l'écrivain Abel Beaulieu en proie à une crise existentielle. Sur le plan thématique, il associe la question de l'écriture à celle du sens de la vie et de la mort. C'est ce motif qu'il approfondit essentiellement par la suite, faisant de l'écriture une pratique mortifère qui accentue la séparation, la coupure de l'écrivain avec le monde et autrui plutôt que d'en favoriser la réconciliation, l'unification. Et cette activité n'a de vérité, de vertu que lorsqu'elle révèle les aspirations de l'homme au dépassement, sa recherche d'un Sens qui puisse assurer un caractère unificateur et totalisant à son existence. C'est sur cette note, timidement esquissée, que se termine le *Don Quichotte*. Beaulieu, dans les œuvres à venir, et dès *Les voyageurs*, en fera toutefois le fondement ultime, la seule raison d'être authentique de sa pratique d'écriture.

Ce rappel met bien en lumière l'importance centrale du roman de Broch dans la genèse et la production du roman. Son apport apparaît décisif sur l'essentiel, la question de l'écriture et de son rapport à la vie. La référence à Cervantes et à Lowry, dans cette perspective, quoique très réelle et explicite, est sans doute de moindre importance, parce que circonscrite à la caractérisation de l'anti-héros de Beaulieu. En vérité, si l'on devait signaler une autre influence majeure dans l'avant-texte, et ce que l'on pourrait appeler le sous-texte, du *Don Quichotte*, c'est la figure de Joyce et sa théorie de l'épiphanie qu'il faudrait évoquer, Joyce qui est, depuis les débuts, l'écrivain qui représente, incarne l'Absolu pour VLB dans l'univers de la littérature.

### **Sous le signe de Joyce: l'écrivain comme héraut**

L'ombre de Joyce se profile, en effet, depuis les origines dans l'œuvre de Beaulieu. Elle apparaît dès le premier roman à travers un jeu de mots d'un goût douteux sur le patronyme même de Joyce rebaptisé en Jacques Lajoie! Elle fait l'objet d'un traitement plus élaboré dans *Race de monde*, Steven étant représenté comme un grand lecteur et un admirateur d'*Ulysse* et comme figure de Poète absolu, ne vivant que pour et par l'art. Elle hante ensuite les

pages du *Don Quichotte*, Abel Beauchemin connaissant à travers la crise de son imaginaire une odyssée qui évoque irrésistiblement celle de Léopold Bloom. Elle figure en creux dans la grande saga des *Voyageries*, fait l'objet d'un commentaire important quant à la signification du projet romanesque de Beaulieu dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* et apparaît sous forme de projets spécifiques de romans au début des années 1980 (*Le livre de Joyce* prévu dans *La vraie saga des Beauchemin, L'Irlande trop tôt conçu* comme récit indépendant). Enfin, tout récemment, VLB affirmait dans une entrevue reconnaître en Joyce le « plus grand auteur occidental du xx<sup>e</sup> siècle »<sup>41</sup> et confiait qu'il travaille depuis au moins quinze ans à un ouvrage d'ensemble sur son œuvre. On ne saurait mieux signaler l'importance stratégique de cet écrivain comme référence majeure, figure d'autorité, source d'inspiration privilégiée de l'auteur de *Steven le hérault*.

Joyce, on le sait, fait subir une transformation révolutionnaire au roman. Avec lui, cette forme d'écriture devient une enquête, une exploration systématique de la conscience, de la psyché de l'homme contemporain, une tentative d'en exprimer la réalité la plus profonde à travers notamment une méthode qui sera très pratiquée par la suite: le monologue intérieur. Dans *Ulysse*, le monde est perçu et décrit à partir de la vision de Léopold Bloom, à travers sa voix intérieure, le récit semblant se développer d'une manière décousue, procédant d'un mot à l'autre, d'une image à l'autre, dans un incessant mouvement d'aller-retour apparemment sans direction, comme il en va dans le discours du rêve, avec toute la confusion qui caractérise l'étrange logique de l'inconscient. Cette évocation est permise par une nouvelle méthode de composition visant à créer ce que Broch appelle un effet de « simultanété » grâce à des procédés « ésotérico-allégoriques »<sup>42</sup>, Joyce recourant à toutes les possibilités sur le plan linguistique, intégrant, absorbant l'ensemble des discours, de la politique à la publicité, en passant par les références mythologiques et les lieux communs, exprimant tout aussi bien les discours les plus singuliers que la vaste rumeur du monde.

Fasciné par le caractère radicalement innovateur, inventif, de l'entreprise joycienne, Beaulieu sera également frappé par le fait

41 Catherine Lamy et Jean Morency, « Tolstoï, Joyce, Melville et les autres... Entretien avec Victor-Lévy Beaulieu », *Nuit blanche*, n° 51, mars-avril-mai 1993, p. 50.

42 Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 196-197.

que cette expérience trouve ses racines dans le contexte bien spécifique de la société irlandaise du début du siècle. Contexte qui présente des parentés évidentes avec celui du Québec d'avant la révolution tranquille et que Joyce évoque largement dans les récits autobiographiques de sa jeunesse : *Dedalus, Stephen le héros* et *Gens de Dublin*.

Dans ces œuvres centrées sur le personnage de Stephen Dedalus, il décrit dans le détail les cadres familiaux et sociaux d'une Irlande conservatrice, patriarcale, dominée par l'église romaine et l'Empire britannique. Enfant, puis jeune adolescent, Stephen Dedalus est élevé dans un univers régi par l'idée de Péché et contrôlé par un clergé politiquement réactionnaire et moralement puritain qui fait régner un ordre rigide sur cette société dépossédée économiquement et culturellement. Il en viendra progressivement à se révolter contre sa patrie, cette « vieille truie, dira-t-il, qui dévore sa portée »<sup>43</sup>.

C'est cette rébellion qui constitue le cœur de *Stephen le héros*. Joyce décrit le jeune homme comme un adolescent rêveur, de tempérament artiste, comme un grand lecteur et admirateur de Biron, Hugo, Ibsen, Dante, qui se sent isolé au milieu d'une famille pauvre, dévorée par le quotidien, incapable d'accorder une place significative à la culture. Celui-ci opérera peu à peu une rupture définitive d'abord avec l'univers familial dont il rejette les valeurs, ensuite avec l'univers religieux, critiquant l'hypocrisie des curés puis les fondements mêmes de la croyance, enfin avec l'univers social irlandais et l'idéologie cléricalo-nationaliste qui le domine de part en part.

C'est donc le portrait d'un artiste et la naissance d'une vocation que Joyce dresse dans ce roman fondateur. À travers la réflexion esthétique de son héros, il formule en outre une théorie de la création qui servira de fondement à ses propres productions, de ces récits initiaux jusqu'à et y compris *Ulysse*. Au cœur de cette théorie, il place le poète en tant que « centre essentiel de la vie de son époque, avec laquelle nul autre n'a de rapports plus essentiels que les siens ». En cela, précise-t-il encore ailleurs, « l'art n'est pas une expression hors de la vie. Il est exactement le contraire de cela. L'art c'est l'expression même, l'expression centrale de la vie »<sup>44</sup>.

43 James Joyce, *Dedalus, Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1943, p. 297.

44 James Joyce, *Stephen le héros*, Paris, Gallimard, 1948, p. 85.

Cette «expression centrale de la vie», l'écrivain la rendra par ce que Joyce appelle des épiphanies, notion capitale de sa conception de l'écriture. Par «épiphanies», écrit-il, parlant de Stephen, «il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phrase mémorable de la mentalité même»<sup>45</sup>. Cette notion est mise en forme dans les récits «autobiographiques» et dans les nouvelles réunies dans *Gens de Dublin* axées sur un épisode apparemment insignifiant de la vie quotidienne d'un personnage qui prend soudain, par la prise de conscience qu'il déclenche, une signification plus large, exprimant d'une manière condensée le caractère inéluctable d'un destin.

Dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, publié en 1976, Beaulieu, tout en étant conscient du caractère transhistorique d'*Ulysse*, de sa dimension métaphysique en quelque sorte, se montre particulièrement sensible à son appartenance nationale, à la tentative désespérée à laquelle se livre Joyce pour tout à la fois exprimer l'Irlande et s'en détacher définitivement. C'est dans cette perspective qu'il la rapproche de celle de Ferron, cet équivalent québécois de Joyce, cette figure locale de la plus haute autorité à qui il a manqué, pour créer un chef-d'œuvre comme *Ulysse*, un élément essentiel: un héros porté par un mythe fondateur. Or, observe Beaulieu, contrairement à ce qui se passe dans *Don Quichotte* ou dans *Ulysse*, la mythologie se trouve en avant du héros dans *Le ciel de Québec*, «dans ce qui doit devenir et n'est pas encore devenu»<sup>46</sup>. D'où les limites objectives, infranchissables, qui s'opposeraient au projet épique de Ferron; d'où aussi les limites qui conditionnent sa propre entreprise et l'impossibilité de «faire venir l'œuvre»<sup>47</sup> dans un contexte de flottement, de perpétuelle hésitation, de non-Avènement historique.

C'est cette problématique qui sert de principe de structuration à *Steven le hérault*, roman publié en 1985 et qui relance le projet originaire de VLB après une mise entre parenthèses de dix ans. Le titre même renvoie ostensiblement à Joyce, sauf que le héros du titre joycien est ici métamorphosé en hérault, c'est-à-dire en personnage qui appelle et commente l'action plus qu'il ne la fait.

45 *Ibid.*, p. 216

46 Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 151.

47 *Ibid.*, p. 150.

Le récit s'ouvre sur le retour de Steven à Montréal après quinze ans d'absence sur un appel de la famille qui se désagrège, se défait à l'image d'un pays lui-même en décomposition, devenu une « société de fauteuils roulants [...] une réunion de moignons dérisoires »<sup>48</sup>, un monde « déclassé par une pauvreté sans retour »<sup>49</sup> après l'échec référendaire de mai 1980.

Ce désastre familial et social affecte également l'autre poète de la famille, Abel, le romancier de la vie quotidienne et chantre épique qui, incompris par les siens, rejeté par son père, déçu par l'écriture, a renoncé au projet d'écrire le grand ouvrage qui devait immortaliser sa tribu et assurer du coup sa pérennité. Revenu de toutes ses illusions, il estime désormais qu'il n'y a plus rien dans les mots et que les livres nombreux qu'il a produit — vingt-cinq titres déjà — n'ont été que « des coups de griffe pour défigurer le silence »<sup>50</sup>. Il juge de même que le projet épique qui le stimulait naguère et lui donnait une raison de vivre n'a pas plus de sens que l'écriture elle-même, réduite à un « trompe-mort inépuisable parce que vide »<sup>51</sup>.

C'est de ce frère déçu et désespéré, de ce Christ de l'écriture trahi par le Père que Steven reçoit la redoutable mission de réaliser le grand projet demeuré inachevé, inaccompli, cette saga des Beauchemin conçue comme la Bible — l'héritage — de la célèbre famille et du peuple qu'elle symbolise. « Il te revient, confie Abel un peu sentencieusement à Steven, de rendre à terme ce "Livre de toutes les assomptions". Moi, tout ce que j'ai fait c'est de l'annoncer »<sup>52</sup>.

Or ce livre, contenu dans une petite caisse, et qu'on croyait formé d'archives familiales, c'est en réalité le manuscrit de *L'avalée des avalés* de Ducharme, dactylographié à l'envers, tous les mots du roman étant ainsi « inversés, tout leur sens éclaté »<sup>53</sup>. Steven est bien sûr intrigué par cette découverte et se demande ce que tout cela signifie. Interrogation pleinement justifiée car la référence à Ducharme, en effet, demeure énigmatique: son œuvre serait-elle tenue pour la concrétisation du fameux projet

48 Victor-Lévy Beaulieu, *Steven le hérault*, Montréal, Stanké, 1985, p. 117.

49 *Ibid.*, p. 157.

50 *Ibid.*, 139.

51 *Ibid.*, 140.

52 *Ibid.*, p. 150.

53 *Ibid.*, p. 297.

épique toujours invoqué, appelé et jamais vraiment accompli? Le roman ne répond pas vraiment à cette question, n'établit pas une nette équivalence entre l'œuvre ducharmienne et le « Livre défait » qu'Abel, écrivain martyr et suicidaire, nourrit de son sang à la dernière page du récit.

Dans ce drame se terminant en tragédie, quel rôle Beaulieu confie-t-il à l'auteur d'*Ulysse*?

Pour Steven, je l'ai déjà signalé, Joyce fait figure de grand écrivain totalement voué à son art, de prêtre de la littérature célébrant le culte de la beauté absolue. Pour Abel, il incarne une sorte de frère jumeau, de double antérieur ayant déjà vécu une expérience analogue à celle qu'il éprouve lui-même actuellement. Il se reconnaît donc dans le sombre destin de l'auteur de *Dedalus*, dans ce qui lui apparaît sa vérité profonde :

[...] que James Joyce était malheureux comme un chien parce que sa femme ne comprenait rien à ce qu'il écrivait, que sa fille était fêlée du chaudron et que lui-même, privé de l'historicité irlandaise, ne pouvait plus que devenir un alcoolique rabâcheur, presque aveugle comme le sont tous les rabâcheurs, et obligé malgré tout de s'appuyer sur la langue anglaise pour ne pas sombrer, corps et âme, dans les eaux purulentes de l'écriture fantasmatique<sup>54</sup>.

Sur un autre plan, reprenant en termes romanesques une analyse déjà formulée dans *N'évoque plus que le désenchantement de la ténèbre...*, Beaulieu compare le projet d'Abel de créer un mythe québécois mobilisateur à celui qui est réalisé par Joyce dans *Ulysse* pour rendre compte du drame irlandais. Et il conclut à son échec inéluctable dû à l'impossibilité de l'édifier à partir d'un véritable héros québécois, « cette bizarre créature qui, pour avoir toujours eu un pied dans le Vieux Monde et l'autre dans la nouvelle Amérique, mais sans rien choisir vraiment, ne s'était toujours que retrouvé le cul dans l'eau, déliquescents et plaignards »<sup>55</sup>. Sans héros digne de ce nom, sans mythologie, sans histoire, le Québec, comme l'œuvre qui lui est liée, apparaît voué à demeurer dans les limbes aussi bien de la société que de la culture et de la littérature mondiales.

En somme, ce que Joyce fournit à Beaulieu, c'est d'abord un exemple, celui d'un écrivain appartenant à un petit pays, s'y

54 *Ibid.*, p. 178.

55 *Ibid.*, p. 179.

sentant à l'étroit, s'y opposant féroce­ment à travers un curieux rapport d'amour-haine, en nourrissant son imaginaire pour produire une œuvre qui en est à la fois la dénégation violente et l'expression la plus haute. C'est ensuite une théorie et une pratique de l'écriture qui trouve ses fondements dans la célèbre notion d'épiphanies. C'est cette conception de l'écriture qu'on rencontre dans les romans de Beaulieu, reposant sur une action réduite à l'essentiel, favorisant de nombreuses plongées dans le passé et l'imaginaire des personnages et exprimant ainsi leur réalité et leur vérité profondes. En cela, ils se présentent comme autant d'épiphanies d'un monde québécois encore et toujours à inventer.

### Quelques observations en forme de conclusion

Au terme de ce rappel opéré à partir de prélèvements significatifs, on peut, en guise de conclusion, formuler quelques observations d'ordre général sur l'œuvre de Beaulieu.

*Première observation:* cette production fait l'objet d'une intense, d'une débordante pratique intertextuelle si bien qu'on peut justement parler, pour la décrire, d'une intertextualité généralisée qui prend la forme explicite d'essais critiques sur un certain nombre d'écrivains considérés particulièrement intéressants et qui inscrit ces mêmes auteurs, et d'autres, dans la texture même des récits de fiction.

J'en ai donné ici quelques exemples particulièrement riches. Mais il ne s'agit, je le signale, que d'un échantillon: de nombreux autres cas auraient pu être évoqués: le travail à partir de Beckett dans *En attendant Trudot*, celui sur Ferron dans *Les chiens*, celui sur le mythe de Prométhée dans *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre*, celui sur Shakespeare dans *Hamlet en Québec*, sans compter la référence capitale à Proust dans *L'héritage*, cette singulière recherche du temps perdu, et à Tolstoï dans la pièce de théâtre et l'essai inspirés tout récemment par le grand auteur russe.

D'un bout de l'œuvre à l'autre, des *Mémoires d'outre-tonneau* à *Sophie et Léon*, les livres naissent ainsi des livres, générés par la lecture et l'appropriation des discours d'autrui réinterprétés et réinscrits dans le corps même de l'entreprise en cours sur le mode d'une expansion envahissante, recouvrant et submergeant tout ce qu'elle rencontre sur son chemin.

*Seconde observation*: le rapport à l'Autre, dans les fictions comme dans les ouvrages critiques, s'établit à travers deux modalités, à la fois opposées et complémentaires.

L'attitude de Beaulieu repose, pour une part, sur la vénération, la célébration de la figure et de l'œuvre des auteurs dont il parle dans ses essais et/ou qu'il recrée dans ses textes de fiction. Elle prend parfois la forme d'un véritable culte voué aux écrivains fétiches devant lesquels il se prosterne en humble fidèle. Il s'agit là d'une posture qui vaut pour Hugo comme pour Ferron, pour Melville comme pour Tolstoï, pour tous en somme à l'exception peut-être d'un Kerouac tenu pour victime exemplaire, symbole dérisoire d'un Canada français fragile, miné de l'intérieur, promis à la désagrégation et à un déclin inévitable.

Cette attitude s'appuie, d'autre part, sur une appropriation, un accaparement, voire un détournement pour son propre compte de l'œuvre d'autrui. Melville, à titre d'exemple, fait l'objet d'une profonde admiration: c'est, avec Joyce et Ferron, le troisième membre de la trinité divine incarnant la figure de la plus haute autorité mais c'est aussi, avec le Père, un adjutant, un soutien d'Abel soumis au désir mégalomane de celui-ci, à son ambition démesurée, excessive de parvenir à produire l'ouvrage décisif qui pourrait rendre compte de tout, du monde aussi bien que de soi.

Beaulieu, en somme, se nourrit d'autrui et, en véritable Moloch, le digère, le transforme à son image non sans parfois une certaine tendance à l'usurpation, ce qu'il a d'ailleurs reconnu lui-même dans le cas de Ferron, l'hommage aux disparus pouvant s'apparenter à l'occasion à une captation d'héritage. En quoi l'écrivain est une sorte de pillard, un prédateur fondant avec voracité sur ses proies, se livrant à une véritable curée, dévorant l'autre et l'annexant à sa propre entreprise placée au-dessus de tout.

*Troisième observation*: si l'intertextualité constitue une dimension importante de l'œuvre de Beaulieu, on ne saurait toutefois la réduire à cela. Les livres, on l'a vu, naissent des livres, bien sûr, mais aussi des rapports concrets à autrui et au monde, de l'expérience et de ce que certains appellent dédaigneusement le vécu.

Le témoignage de l'écrivain est formel là-dessus dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre...*: il n'existe pas pour lui, y affirme-t-il, «d'espace littéraire», de champ clos de



l'écriture. L'œuvre se nourrit, s'enrichit de tout ce qui est vécu dans l'expérience quotidienne: les tâches domestiques, le travail aussi bien que l'amour, l'amitié, les rencontres: «Ça aussi s'appelle l'écriture, car ça aussi c'est par quoi je suis vécu dans mon quotidien des mots, sans mythe, ni même que sans histoire»<sup>56</sup>. La création, en cela, exprime d'abord un rapport personnel au monde, une manière singulière de s'y situer et d'y inscrire, à travers l'œuvre, ses préoccupations propres.

Autrui n'est donc pas présent dans les textes uniquement à travers les livres de littérature. L'œuvre se construit dans un rapport plus large, plus englobant, à un milieu culturel et social. Le dialogisme, pour reprendre l'expression bakhtinienne bien connue, ne saurait être ramené à une intertextualité étroite, l'écrivain puisant son inspiration et son élan aussi, et peut-être d'abord, dans sa propre histoire et dans la culture — la petite comme la grande — à laquelle il appartient.

Il n'y a pas chez Beaulieu, contrairement à ce qui a pu se développer progressivement chez un Aquin par exemple, d'enfermement dans une perspective strictement littéraire: les articles et ouvrages qu'il a consacrés à la culture populaire, les entretiens qu'il a conduits avec des animateurs culturels importants — Roger Lemelin, Gratien Gélinas —, sa production télévisuelle comme ses prises de position dans les débats publics en sont autant de témoignages éloquentes. Écrivain totalement engagé dans son œuvre, paraissant tout lui sacrifier, il n'est pas pour autant prisonnier de «l'espace littéraire».

*Quatrième observation:* la pratique intertextuelle fait vraiment sens lorsque replacée dans le cadre du projet qui porte Beaulieu depuis les origines, lorsqu'envisagée à la lumière du mythe fondateur qui l'anime: celui d'exprimer la réalité, la vérité de la condition québécoise à travers une symbolisation, une figuration s'offrant comme un miroir dans lequel ce peuple pourrait se reconnaître et éventuellement se transformer et accéder à la pleine existence historique.

On remarquera — et ce n'est pas un hasard — que plusieurs figures d'écrivains vénérés possèdent un statut «d'écrivain national», de Hugo à Joyce, en passant par Ferron, Melville, Tolstoï et,

---

56 Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, op. cit., p. 84.

dans une moindre mesure bien sûr, Kerouac. À travers leurs expériences aussi bien que leurs œuvres, Beaulieu pense et définit son propre rapport à l'Histoire et à l'écriture, concevant celle-ci comme métaphore, gonflement du collectif autant qu'expression de soi et de ses hantises.

*Cinquième (et dernière) observation*: si les études sur l'inter-textualité présentent un intérêt évident, éclairant un niveau de signification important des textes littéraires, elles n'en présentent pas moins des limites. Efficaces pour éclairer et expliquer des phénomènes locaux, particuliers, elles ne sauraient prétendre rendre compte à elles seules du sens global, total, des œuvres. Leur apport est donc nettement circonscrit et on aurait intérêt, dans une critique à portée plus générale, à les intégrer comme élément d'une démarche plus large et plus synthétique.

Ces études sont également menacées par un autre danger que Péguy, dans une formule célèbre, décrivait comme la méthode de la «grande ceinture» consistant à faire longuement le tour des environs de l'œuvre plutôt que de l'aborder directement et résolument dans son cœur même. Ce genre d'excursion, de détour, peut prendre la forme de la biographie et de l'histoire littéraire, bien entendu, mais aussi celle d'études en principe plus immanentes au texte comme celles-ci.

Si Hugo, Joyce, Ferron éclairent incontestablement l'œuvre de Beaulieu, la connaissance de leurs productions ne saurait se substituer à celle de l'objet principal de la recherche. Ce qui importe donc, ce n'est pas tant de connaître quelles influences objectives s'exercent de l'extérieur sur un auteur que de comprendre quel usage, quelle transformation celui-ci fait subir à ces influences dans le cadre de sa propre entreprise, comment en somme il inscrit les œuvres d'autrui et les «vocables de réalité» qui nourrissent son imaginaire dans une pratique singulière d'écriture. De ce point de vue, l'œuvre de Beaulieu est particulièrement intéressante et peut-être la plus riche de toute la littérature québécoise.