

Une exploration de l'enfer québécois

Jacques Pelletier

Volume 3, Number 2, décembre 1977

Victor-Lévy Beaulieu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200103ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200103ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pelletier, J. (1977). Une exploration de l'enfer québécois. *Voix et Images*, 3(2), 201–229. <https://doi.org/10.7202/200103ar>

Une exploration de l'enfer québécois¹

Gérard Bessette, dans une étude discutée et discutable², écrivait qu'on pouvait classer la production romanesque de V.-L. Beaulieu sous deux rubriques: les romans «familiaux» racontant la saga de la tribu Beauchemin; les romans «personnels» mettant en forme des crises d'individus, non reliés nécessairement à la famille. Cette distinction est pertinente mais insuffisante; elle ne rend pas compte de l'essentiel, à savoir que cette œuvre foisonnante et protéiforme constitue un tout homogène, une sorte de comédie humaine québécoise. Toute la production romanesque de Beaulieu se présente en effet comme une allégorie symbolique de notre société, exprimant, le plus souvent sur le mode phantasmatique, notre imaginaire collectif.

En ce sens, le projet de Beaulieu a une incontestable dimension balzacienne et zolienne. Ce que ceux-ci ont réalisé pour la Restauration, la Monarchie de Juillet ou le Second Empire, il tente, pour sa part, de l'accomplir pour la société québécoise. Mais bien sûr en ne se situant pas au même niveau: Balzac se place d'emblée sur le terrain historique et sociologique, Zola s'y réfère toujours à titre au moins d'arrière-scène. Dans les deux cas, l'histoire sert immédiatement de champ d'intelligibilité aux passions, aux comportements individuels. Chez Beaulieu, c'est différent: les conduites des personnages renvoient bien sûr à une histoire, et à une vision de celle-ci, mais elles ne sont pas explicitement désignées dans le texte, sauf en de rares occasions. En ce sens son projet s'apparente de manière plus immédiate à celui de Faulkner, *Trois-Pistoles* (et *Saint-Jean-de-Dieu*) tenant lieu de la petite communauté sudiste. Dans l'un et l'autre cas les comportements actuels, contemporains prennent leur racine dans une époque révolue, mais toujours présente par le souvenir: tout, chez Beaulieu, ramène à *Trois-Pistoles*.

On ne saurait donc trop insister sur le caractère d'homogénéité, et de circularité, de cette œuvre. Même les romans qui, à première vue, apparaissent différents des autres, appartiennent à l'ensemble, non seulement au niveau de la vision du monde qui les informe, mais à celui plus superficiel de leurs interférences explicites: il n'y a pas un seul des neuf romans publiés jusqu'à ce jour qui ne contienne au moins une évocation d'un per-

sonnage déjà rencontré ailleurs. Dans *Blanche forcée* même qui se présente comme le roman le plus « excentrique » de cette œuvre, avec *Mémoires d'outre-tonneau* bien sûr, on trouve rappelée l'existence du romancier Abel Beauchemin. Bien entendu tous les romans ne sont pas situés à la même distance du centre : certains sont au cœur, d'autres à la périphérie, mais, et c'est l'essentiel, ils sont tous compris dans la même sphère : chacun à leur manière ils nous décrivent le même monde, c'est-à-dire, on le verra, l'enfer québécois.

C'est en tant que stylisation de l'espace québécois, ou pour être plus précis d'une certaine conception de l'espace québécois, que cette œuvre est justiciable d'une lecture socio-critique. Se manifestant d'abord et surtout sur le plan phantasmatique, il est clair que cette œuvre se prête en quelque sorte naturellement à l'interprétation psycho-critique et qu'en revanche elle peut paraître ne pas se prêter aussi aisément à l'interprétation socio-historique. Il y a là, effectivement, une difficulté réelle qu'une analyse attentive permet cependant de lever : on le verra au cours de notre démarche qui se situera essentiellement au plan de la compréhension, c'est-à-dire de la description de l'objet d'étude, par opposition à celui de l'explication, qui consiste à rendre compte de cette description elle-même. Pour passer à cette seconde étape, il faudrait disposer d'une plus abondante information sur l'appartenance de classe du romancier. Cet élément faisant défaut, on trouvera ici exclusivement une « sociologie des contenus », pour reprendre une expression de Jacques Dubois, c'est-à-dire une étude de la société telle qu'elle est représentée dans le texte, et non une étude des rapports de cette représentation avec la société elle-même. En ce sens, ce travail a une portée limitée ; après il faudra passer à autre chose, qui pourrait être l'analyse du procès d'énonciation chez Beaulieu.

* * *

Dans *Don Quichotte de la démanche*, Abel Beauchemin, se livrant à une autocritique de son œuvre, qualifie son premier roman, les *Mémoires d'outre-tonneau*, de « petit Mongol d'écriture stagnante » mais, lucide, il ajoute que « c'était de cet avatar qu'étaient nés les autres³ ».

On ne saurait mieux dire que le porte-parole de l'auteur. Publié en 1968, ce roman constitue bel et bien une « œuvre de jeunesse » comme on dit, avec tous les défauts des premières tentatives : gaucheries, incertitude du propos, complaisance, etc. Mais cependant, et c'est capital, il contient déjà une partie importante de la thématique qui va être exploitée dans les romans ultérieurs.

Le récit est pris en charge par un narrateur parlant à la première personne du singulier, un certain Satan Belhumeur, personnage énigmatique s'exprimant du fond du tonneau qui lui tient lieu de résidence imaginaire puisqu'en réalité c'est du fond de sa folie qu'il écrit, précisant quel-

que part que c'est à l'asile de Saint-Jean-de-Dieu qu'il a appris à écrire. Le registre de son discours sera donc — et c'est une constante qui ne cessera de faire surface dans les romans ultérieurs — celui du délire.

Dès la première phrase du texte, l'étrangeté du héros est affirmée: «Je porte en moi, dit-il, un monde étrange, silencieux et impersonnel⁴.» Cette différence en fait un marginal, critique face à la société dominante, normalisée, dont il n'est pas, mais sa révolte ne dépasse pas le nihilisme: la société existante est rejetée en bloc, sans distinction, dans un confusionnisme apolitique.

Cette attitude de fuite, de dérobade devant le réel, tient bien sûr à son état d'homme malade, brisé, comme il le dit, par son imagination. Cette «folie», par ailleurs, trouve ses racines et son explication dans l'enfance: «J'ai eu, confesse Satan, l'enfance brutale, sanguinaire, et il ajoute, précision capitale, j'ai eu l'enfance québécoise⁵.» Enfance vécue en effet dans un quartier cosmopolite, près de la rue Saint-Laurent, où il fallait être soit massacreur, soit massacré. Le monde, lui, est perçu comme un prolongement de l'enfance, comme une jungle où on a le choix entre manger et être mangé. Pour qui refuse l'alternative, il reste la maladie, la «folie» ou à l'extrême, le suicide.

Bien entendu, la révolte, dans ce premier roman, demeure ambiguë. On ne voit pas très bien de quoi elle se nourrit ni ce qu'elle vise. De même le monde ne possède pas de coordonnées spatio-temporelles bien précises: la rue Saint-Laurent est évoquée, de même qu'un voyage en Europe du héros dans son adolescence, mais c'est à peu près tout. Néanmoins le roman est intéressant et significatif en ce qu'il met en scène un héros en quête d'un sens à son existence, à la recherche de valeurs authentiques, qui ne peut accepter la réalité (et son principe, représenté ici par la mère): «Combien de fois encore, Mère, devrai-je vous répéter ces paroles? Quand comprendrez-vous que je ne veux pas de votre paix, de votre petite paix idiote, de votre petit bonheur ficelé, de vos petites manies, de vos petits problèmes, de vos petites joies et de vos petits malheurs⁶!» Ces cris de révolte contre ce que Beaulieu appelle dans le *Manuel de la petite littérature* le rapetissement de la société québécoise, nous n'avons pas fini de les entendre; à intervalles réguliers, ils reviendront dans une œuvre qui ne compte finalement que des êtres excessifs, pour ainsi dire des fous.

Satan Belhumeur, c'est ainsi à la fois un individu en crise et un représentant d'un mouvement plus général de refus de la part de la jeunesse. La révolte contre la mère — et ses valeurs — est révolte contre une société. Et les *Mémoires d'outre-tonneau* ne témoignent pas seulement des malaises existentiels, philosophiques d'un jeune homme: ils révèlent, de manière allusive et largement symbolique bien sûr, une crise de société dont les romans à venir exploreront les diverses modalités.

Le discours de *Race de monde* se situe à un autre registre : l'allégorie est relayée par le réalisme, un réalisme qui relève pas encore toutefois de ce qu'on a appelé à propos de l'œuvre de Flaubert le réalisme objectif : le ton du roman est volontiers fantaisiste, et l'humour désamorce dans une large mesure la dimension critique et tragique du récit. Par ailleurs, le monde, qui était évanescant dans les *Mémoires d'outre-tonneau*, a ici un contour bien précis et aisément reconnaissable, Beaulieu mettant en place les coordonnées principales de l'espace imaginaire de toute son œuvre : Saint-Jean-de-Dieu et Montréal-Nord. Enfin, on assiste à l'apparition du groupe qu'est la famille Beauchemin dont les enfants, prenant leur envol de Saint-Jean-de-Dieu, rayonneront en ville, à Montréal, et au-delà, dans le vaste monde (pensons à Steven, notamment, qui ira chercher sa reconnaissance de poète à Paris)⁷.

La famille Beauchemin, c'est l'incarnation et le symbole des belles grosses familles québécoises — comme on disait — d'avant la révolution tranquille. Les enfants sont nombreux, d'autant plus que le père est pauvre, comme si la multiplication des enfants devait compenser la misère matérielle. Le père est gardien d'enfants mongols et accepte son sort avec passivité, avec une sorte de désespérance résignée. La mère, elle, est effacée, s'occupant de sa cuisine et de ses enfants avec une tendresse silencieuse. Son univers, c'est celui, limité — mais avec douze enfants, comment pourrait-il en être autrement ? —, de la famille sur lequel elle règne par sa douceur et sa patience, devenant pour ses enfants désaxés un point de référence, un refuge où se reposer de leurs errances : la mère, dans l'œuvre de Beaulieu, on le verra, c'est essentiellement un être mythique, dont la signification déborde largement l'être de chair et de sang qui lui sert de support.

La famille, c'est aussi, bien sûr, les nombreux enfants. Charles-V, d'abord, l'aîné conformiste, qui méprise la famille et sa misère, qui rêve d'habiter Westmount, qui se laisse happer par l'idéologie du fric, qui quittera bientôt la tribu et dont on n'entendra à peu près plus jamais parler par la suite, son option étant ainsi implicitement condamnée par l'auteur. Jean-Maurice, ensuite, qui deviendra blouson noir, terreur du quartier, se rebaptisant Machine Gun ; lui aussi rompt avec la famille, mais sans la mépriser, tentant seulement de sortir de la misère par le crime. La famille, c'est encore, le fils promis à la prêtrise, Félix, qui mourra d'une crise cardiaque avant d'avoir pu accomplir sa vocation, Ernest l'horticulteur, Gisabella et Gabriella, les sœurs aînées qu'on retrouvera, et les cadettes, Élisabeth, Jocelyne, Colette qui n'auront que des rôles de figuration. Mais la famille, c'est surtout, Jos, Steven et bien sûr Abel, le narrateur égoïste et complaisant du récit.

Jos aussi, à sa manière, est un marginal. On verra plus en détail, en analysant *Jos Connaissant*, qu'il est un prolongement, une amplification du personnage de Satan Belhumeur, un révolté scandalisé par la « pitoyable condition humaine qui obligeait Maman Dentifrice à diluer dans la parafine jusqu'aux confitures pour les faire durer plus longtemps⁸ ». Mais un

révolté qui ne deviendra pas un révolutionnaire, c'est-à-dire quelqu'un qui travaille à modifier les règles du jeu économique et social pour améliorer la situation de ceux de son milieu. Jos préférera fuir l'existence dans des recherches ésotériques qui le détourneront de la vie réelle.

Steven est le poète de la famille, «le seul Beauchemin qui a des chances de résister à tout cela, à notre passé de minables, à notre vulgaire présent, à notre absence d'avenir. S'il est profondément marqué par le milieu, Steven a ce talent de transfigurer les charognes en divinités⁹». Dans ce roman, cette affirmation a un caractère de postulat car on ne voit pas très bien ce qui le distingue de Jos, et même d'Abel. Dans le roman qui doit lui être consacré (et que Beaulieu annonce depuis longtemps) on le saura sans doute.

Enfin, dernier personnage du trio, Abel, le romancier, narrateur et héros principal du roman. Celui-ci, en réalité, ne nous dit pas grand-chose de lui-même. Il nous confie ses préoccupations sexuelles, son initiation au plaisir par Festa, une drôle de fille à la sexualité exubérante, et parfois excrémentielle — une constante qu'on retrouvera dans les romans à venir. Il évoque son enfance catholique et les horreurs qu'elle comportait. Il se montre critique face à la société et à ses vices d'organisation : «Moi je me demande comment la pouaisie peut être possible quand on est le sixième d'une famille de douze enfants; quand les parents sont pauvres; quand les seuls journaux, les seuls livres, les seules émissions de radio et de télévision qu'on lit, entend et voit refusent systématiquement la pouaisie, la dénoncent et la rejettent¹⁰.» On remarquera que cette critique se situe à deux niveaux : la société est condamnée du point de vue social, mais aussi, et surtout — et c'est la limite de la dénonciation d'Abel — d'un point de vue esthétique. Ce n'est pas tant le citoyen, que le poète, qui s'insurge. Et encore est-ce un bien grand mot, car Abel, comme Satan Belhumeur, est fondamentalement apolitique. Sa révolte est exclusivement culturelle et ne débouche pas sur le terrain militant.

Apolitique, rebelle sans cause, Abel ressent cruellement sa solitude et son malheur. Avec Festa, il n'a pu, malgré une activité sexuelle débridée, parvenir à une forme de communion. À l'intérieur de sa famille, il se retrouve seul dans la foule : «Je pense que nous nous méprisons tous. Il y a trop d'humiliations, trop de dépossessions dans notre existence pour que nous acceptions de ne plus nous diviser contre nous-mêmes. Je ressens douloureusement ce déracinement¹¹.» Cette dérélition, cependant, il se montre incapable, à cette époque, de la surmonter. C'est dans l'écriture seulement que, plus tard, il découvrira la possibilité de la transcender en recréant une famille mythique et en idéalisant notamment la vie à Saint-Jean-de-Dieu qui n'est pas particulièrement valorisée dans *Race de monde*. Dans ce roman, en effet, le passage de Saint-Jean-de-Dieu à Montréal n'est pas représenté comme un événement traumatisant; on échange une «existence larvaire» pour un «autre genre de misère¹²» : c'est tout. La dialectique du pays natal et du pays d'adoption n'est pas encore, ici, pleinement articulée.

Entre le premier roman et le second, on le voit, il n'y a pas de rupture. Le héros du second livre, comme celui du premier, est un être jeune, un adolescent marginal, révolté; seul le contenu de la révolte a changé: d'allure « métaphysique » dans le premier cas, elle a trouvé une incarnation réelle dans le second; ce à quoi, le statut du monde dans les deux romans n'est pas indifférent: flou, anhistorique dans *Mémoires d'outre-tonneau*, il a acquis une épaisseur, une consistance dans *Race de monde* qui fait qu'on a l'illusion de se retrouver dans le monde réel, notre monde. En ce sens, ce second roman constitue un incontestable pas en avant dans la voie du réalisme.

* * *

Dans les deux romans suivants, on pénètre de plain-pied dans l'univers phantasmatique de Beaulieu. Univers trouble, aux frontières imprécises, dans lequel l'identité même des personnages devient problématique. Ainsi dans *la Nuit de Malcomm Hudd*, Ricki confond volontiers Bob et Malcomm, elle-même apparaît comme une copie d'Annabelle I, et Bob et Malcomm sont rapprochés de Satan Belhumeur. Dans *Jos Connaissant*, on trouve en outre cette affirmation: « Il faudra bien qu'un jour la Vérité se fasse et qu'on sache enfin que Satan Belhumeur, Malcomm Hudd, Jos le Poilu et Buddha ne sont au fond que le même personnage Homosexuel, Platonique et Neurasthénique¹³. »

Quant aux deux récits, leur structure est fort pertinemment décrite dans une réplique de Ricki à Malcomm concernant Bob: « Je ne saurais rien te dire de plus sinon qu'il était un homme bizarre, douloureusement fou, qui n'avait pas conscience qu'il était malade et brisé par l'alcool qui lui avait fait connaître la présence odieuse des phantasmes dont il tentait de se libérer en parlant sans arrêt, en racontant toujours les mêmes histoires, celles de sa vie dont il ne se rappelait presque plus rien, que quelques instants qu'il modifiait inlassablement pour se donner l'illusion qu'il avait beaucoup vécu¹⁴. » Nous sommes prévenus: il ne faut rien prendre de ce qui nous sera dit des autres et du monde pour du comptant, car il peut s'agir de simples projections, créations hallucinatoires d'un homme en plein *delirium tremens*. Ceci dit, comme ce n'est pas la « réalité » du monde qui nous intéresse, mais le discours qui est tenu sur elle et qui l'exprime à sa manière, écoutons ce que nous révèle du Québec la parole torrentielle de l'alcoolique et ivrogne Malcomm Hudd.

Lorsque le récit débute, Malcomm, qui en est le héraut et le héros, arrive à Montréal, en provenance de son village qu'il a fui suite à la mort de Goulatromba, son cheval, une bête mythologique inventée d'après un dessin de Victor Hugo. Sitôt arrivé à Montréal, il entre dans une taverne pour noyer son angoisse et sa peur de la mort. L'alcool est bien sûr le signe et l'instrument de sa dépossession. Mais en même temps, et à l'in-

verse, il lui ouvre l'accès à l'imaginaire, dans lequel s'est réfugiée pour lui la vraie vie.

À l'imaginaire et au souvenir, car Malcomm est obsédé par son enfance. Une enfance dont d'ailleurs, en un sens, il n'est jamais sorti, redevenant devant Bob «cet enfant pleurnichard et désespéré qui s'enrobait de mutisme pour n'avoir point à affronter le monde¹⁵». L'alcool est ainsi le moyen privilégié pour éviter le monde et ses problèmes, pour fuir ses responsabilités et demeurer, malgré l'âge, un enfant, c'est-à-dire quelqu'un de protégé. Par la mère, bien sûr, dont la mort est éprouvée comme un abandon: «mère! mère! ô ma douce et bonne mère! pourquoi m'avez-vous abandonnée? pourquoi votre mort m'a-t-elle figé dans ma vie? pourquoi personne ne m'a-t-il prévenu de votre mort? pourquoi a-t-il fallu que je vous voie toute fardée, et morte, et morte...¹⁶». Cette fixation à la mère, dont la mort est ressentie comme un trauma, comme l'origine de la fêlure qui va désormais déchirer Malcomm, peut être interprétée bien sûr en termes œdipiens. Mais il faut y voir aussi autre chose, la mère étant la gardienne du monde de l'enfance, un temps où il y avait harmonie entre l'individu et son espace social: «ah! les beaux jours! t'en souviens-tu mamie?, nous avions la paix dans ce temps-là, nous étions innocents comme les petits enfants de Jésus qui vont au ciel les fesses à l'air...¹⁷». La fixation à la mère est donc fixation à l'enfance et à un certain ordre du monde qui est celui de la société traditionnelle. C'est ce monde que Malcomm essaie de retrouver, dans le souvenir, grâce à l'alcool puisqu'il n'est plus possible de le retrouver dans la vie réelle, puisque ce monde appartient, désormais, au passé (ce que montrera de manière éloquente *les Grands Pères*). Grâce aussi à l'imagination qui fait naître ces êtres merveilleux qui sont, par exemple, Goulatromba et Annabelle qui ont, pour seul défaut, de ne pas exister.

Ce qui existe, c'est Montréal aux rues sales et transversales, comme dit le chansonnier. La Catherine avec ses néons clinquants, sa foule bigarrée, les voitures qui puent. Les immeubles à bureaux où s'engouffrent «tous ces gens à gueule triste déambulant dans la rue, la plupart portant sous le bras un sac de papier brun qui doit contenir des sandwiches qu'ils mangeront en vitesse, et comme humiliés, au fond de ternes bureaux-cages, artificiellement éclairés, petits tombeaux prémonitoires et maladifs¹⁸». Le Saint-Laurent qui entoure la ville, vautre «avec indifférence dans le lit de ses eaux polluées au contact desquelles les épaves se couvriraient de mousse verdâtre et invoquaient les dieux¹⁹». Le monde en somme, que résume et symbolise Montréal, est formé de meurtriers, de maniaques sexuels et de leurs victimes. Bob incarne les premiers, bien qu'il soit lui-même à l'origine une victime, un produit de la misère dont il s'est sorti par le crime. Ricki représente les victimes: issue du sous-prolétariat, elle a rêvé d'échapper à sa condition en devenant une danseuse, mais sa libération a été brève et elle est devenue l'esclave passive et résignée de Bob.

Comme échapper à la désolation, à la malédiction du monde? Par le sexe? On essaie bien, et furieusement, mais on se rend compte finalement

que le sexe est triste et qu'il n'abolit pas la solitude radicale de l'individu. D'où le repli sur soi et le saut, la fuite dans l'imaginaire et le ressassement obsessionnel et interminable des souvenirs.

Malcomm, on le voit, est bien le frère de Satan Belhumeur et d'Abel Beauchemin. Comme eux, il est un héros solitaire, marginal, à la recherche d'une communauté impossible, puisqu'appartenant à un monde révolu. Cependant il est encore plus désespéré qu'eux, ne voyant pas d'autre issue que l'alcool à sa détresse; Abel, au moins, a l'écriture comme moyen d'expression et de recherche d'une improbable libération. Malcomm, de ce point de vue, incarne bien la révolte du Québécois moyen dépossédé, cet «homme des tavernes» qui vit son désespoir sur le mode passif, préférant se retirer du monde plutôt que de lui faire face et de le transformer. Il est assez significatif, je le souligne en passant, quitte à y revenir en conclusion, qu'il n'y ait aucun personnage de révolutionnaire dans l'œuvre de Beaulieu, aucun personnage même seulement tourné résolument vers l'avenir. On verra que cela tient à sa lecture pessimiste de l'histoire du Québec qui est pour lui l'histoire d'une dégradation. Dans cette perspective, on comprend qu'il lui soit difficile, voire impossible, de créer des héros «positifs». Au moins a-t-il le mérite de montrer que ses héros passifs, ces Québécois «moyens», ne sont pas de pures brutes, mais des êtres tourmentés et complexes. Cela est vrai de Malcomm, et encore plus, on le verra tout de suite, de Jos Connaissant.

* * *

Jos Connaissant s'inscrit dans le prolongement immédiat de *la Nuitte de Malcomm Hudd*. À nouveau on a affaire au discours hallucinatoire, et ici souvent apocalyptique, d'un déviant qui n'est plus un alcoolique mais un «mystique» à la recherche de son salut. Dans ce roman, encore une fois, il ne se passe rien ou presque: une visite de Jos à la maison paternelle, une excursion dans les rues de Montréal avec Marie, la waitress, une semaine de vie commune avec celle-ci, et seul événement marquant, la mort de la mère à la fin du récit. Le présent, en un sens, est un temps mort, vide: le seul temps qui compte, c'est celui du passé et le récit est fait de l'alternance, de l'aller-retour du présent au passé, qui est privilégié. Il n'y a donc pas de temporalité de l'action, mais seulement celle du souvenir (ce qui est une caractéristique de l'ensemble de la production de Beaulieu jusqu'à et y compris *Blanche forcée*).

Cette primauté du passé apparaît dès la première page du roman: «Ce qu'il faudrait que nous fassions tous, mes Chers amis, c'est de partir à la recherche de notre Passé, notre vrai Passé, le Passé du plus loin que l'enfance, le Passé réel des commencements et des capricieuses origines. Là seulement est la vérité²⁰.» Recherche qui aura lieu, pour une part, dans *les Grands Pères* bien sûr, et pour une autre part, dans la mythique Mai-

son des morts évoquée dans le *Don Quichotte*. Dans *Jos connaissant*, cette quête ne va pas au-delà de l'immédiate enfance du héros, reconstituée ici et là dans le récit, et plus spécifiquement dans le chapitre 13 consacré à l'enterrement de la mère et, à cette occasion, au rappel des souvenirs de la première enfance.

Dès le début du roman aussi, cette recherche du passé est associée à la recherche de la Mère: «Oh, je voudrais retourner à Maison, voir Mam, lui dire tout ce que j'ai sur le cœur²¹.» Quête qui a pu être interprétée en termes psychanalytiques par Bessette, d'autant plus aisément que les relations ne sont pas bonnes entre Jos et le Père, ainsi assimilable à un Rival interdisant à Jos l'accès du sexe, et que Marie est décrite à un moment comme la «Femme Fatale, la Mère» avec qui il songe à commettre un «inceste²²» libérateur. Il y a du vrai dans cette interprétation. Mais sans nier cette dimension affective dans les rapports de Jos avec sa mère, il faut y voir aussi autre chose, qui est la quête d'un monde réconcilié, dans lequel l'individu se trouve en harmonie, en osmose avec son espace géographique et social (ce qui n'est pas le cas dans l'espace urbain).

Le passé, cependant, ce n'est pas cela. Car le passé québécois, tel que le voit et le décrit Beaulieu dans *le Manuel*, c'est l'histoire d'une aliénation, d'un rapetissement, d'un aplatissement, d'une dégradation. Comme le dit Pa dans *Jos Connaissant*: «on rêve Petitement quand on vient de Saint-Jean-de-Dieu, on n'a pas le cerveau comme une Grosse Machine, on est tout près des choses, tout près du Passé et habité par les souvenirs des autres. Oui l'imagination des Vieux, de ce qui nous a précédés, de la misère que nous continuons, des chances manquées de Jadis. On pourra jamais aller Ben loin²³». Un passé, on le voit, qui n'est guère glorieux, et que symbolise, aujourd'hui, l'oncle Phil Deux dans le roman: «Une loque dont la Bouche pue l'Alcool et la fin de l'Avenir. Oh, terrible portrait de ce que nous deviendrons peut-être²⁴!» Dans ce passé peu reluisant, il y a sans doute une vérité à trouver, derrière l'aliénation: «Je me dis qu'il est un Fantôme du Passé ressuscité pour nous. Un signe à découvrir. Un message d'ailleurs. Un mécanisme inconnu dont il faudrait défaire le système d'Horlogerie²⁵.» Tâche qui sera spécifiquement la «vocation» d'Abel, le romancier: «C'était le passé que poursuivait Abel, qu'il traquait désespérément dans la personne de l'oncle Phil Deux, qu'il voulait s'approprier pour ne plus être coupé du monde, pour creuser son enracinement, pour se reconnaître, pour ne plus avoir à se baptiser sans cesse de Nouveaux noms insignifiants et incapables de l'Exorciser, pour ne pas devenir fou de cette Folie douce et heureuse de la lâcheté, de la vie Ficelée à l'arbre de la Facilité qui n'est que l'envers de la dépossession des Beauchemin²⁶.» Nécessité donc pour vivre de s'inscrire dans une tradition, dans une histoire qui, sous ses aspects superficiels insignifiants, possède sa grandeur, une histoire qu'il faudra au besoin inventer, créer, puisqu'aussi bien le passé n'existe pas à l'état de donnée brute, mais est le produit d'un travail, d'une recherche: «Le Passé, dit Jos à Marie, arrive jamais comme on le dit tout est Grossi ou tout est Rapetissé ça devient allégorique ça devient Pus

Rien²⁷. » Jos réalise que le passé n'existe pas, par essence, mais qu'existe seulement le discours qu'on tient sur lui et l'action qu'il engendre. Ne réussissant pas, pour sa part, à récupérer le passé et à se recréer une communauté, il va tout de même essayer d'échapper à sa solitude par d'autres moyens.

L'alcool d'abord. Durant des années, il boira pour échapper à sa vérité et à l'angoisse de la mort. Boire pour oublier sa misère, — par exemple qu'on n'a pu fréquenter l'université pour des raisons d'argent —, et aussi ses malaises existentiels. Mais l'alcool n'est pas une solution; aussi Jos y renonce-t-il, sachant que ce n'est pas ainsi qu'il trouvera son salut.

L'alcool sera remplacé par une recherche à caractère mystique: «Pour quel avenir se battre, Mam? se demande Jos. Pour quelle vérité? N'y aurait-il donc que le Soupierail du Mysticisme? Que le retour aux techniques archaïques de l'Extase? Que la prière²⁸?» Choissant cette voie, Jos traduit sa révolte sur le plan culturel, comme des milliers d'autres jeunes hommes de son temps (fin des années 1960, je le rappelle). Le roman ne se termine ni par une victoire de sa recherche ni par une défaite. Et on sait que Jos, dans le *Don Quichotte*, réapparaîtra en tant que prophète, que grand prêtre et chef de la secte des porteurs d'eau. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Notons seulement ici que son «excentricité» n'est pas un phénomène unique: cette expérience fut vécue par des milliers d'autres jeunes gens qui aujourd'hui sont soit aux champs, dans les meilleurs cas, soit complètement rangés, ce qui est le lot du plus grand nombre. Mais ceci est une autre histoire.

Jos tentera enfin de surmonter son isolement par l'amour, ou plus justement par le sexe. Comme Malcomm, son dévolu se portera sur une waitress, une sous-prolétaire rêvant de s'«acheter une Décapotable, une belle tite voiture Sport, avec des Tayeurs blancs, des Roues de broches, le FM et l'électricité partout, jusque dans l'antenne, les vitres et la Valise²⁹» et de vivre à Westmount mais qui sait que cela n'arrivera pas et qui essaie d'oublier dans l'alcool «les hommes qui sont venus jadis partager avec elle son grand Lit Double³⁰»... Pour elle, le monde est «une Gagne de quochons³¹» que rien ne rachète, pas même, comme Jos, des souvenirs d'enfance, puisqu'elle est fille de Montréal, ce lieu de la Misère, de la Pollution, de la Décomposition, symbolisé par l'autobus, ce «ver solitaire dans l'Intestin de la Panse du Monde Flux³²». Jos aussi, à sa manière, sera pour Marie un «quochon»: il la baise, elle lui révèle le Sexe, et en récompense elle se fait finalement casser la figure, plus chanceuse tout de même que Ricky qui, elle, s'était fait «suicider» par Malcomm. C'est que Jos a compris que même le dialogue des corps, le plus intime que l'on puisse réaliser, ne peut briser l'incommunicabilité fondamentale entre les êtres. Bien entendu, le type de rapport qu'il entretient avec la femme, comme Malcomm d'ailleurs et Abel, relève d'un phallocratisme inconscient et l'analyse qu'a proposée Philippe Haeck dans un texte récent du discours de Job J. Jobin dans *Blanche forcée* est aussi valable pour ces romans: la femme est passive, l'homme actif (sauf peut-être dans le *Oh Miami*, comme

on le verra) et leur rapport en est un de subordination, de domination, la compassion de l'homme n'étant au fond qu'une manifestation de sa supériorité. Toujours est-il, pour en revenir à mon propos, que le sexe est triste et que ce n'est pas dans cette direction que Jos trouvera sa libération.

À la fin du roman, il tire la conclusion que la seule façon d'accéder à sa vérité est de devenir fou: «J'allais devenir l'Image de ce pays, j'allais devenir sa Pensée Outrageante. Je ne pourrais jamais rien imaginer de trop Fou ou de trop Inutile, il faudrait même que j'aïlle assez loin car c'était au fond du Délire qu'il se reconnaîtrait et s'assumerait³³.» Il détruit ce qu'il avait adoré jusque-là: le Buddha objet de ses prières, brûle les masques de Mam, Marie, Malcomm et Belhumeur et en emprunte un nouveau: désormais il sera Paquet Pollus, être excentrique qui va parcourir le Québec, et se manifester par la Démésure, par l'Excès, rachetant ainsi la petitesse, le manque d'audace et d'ambition du pays. La folie, ici, apparaît comme la seule façon de sortir de l'état d'asphyxie qui caractérise la société québécoise.

Avant de passer à l'analyse des *Grands-Pères* et du *Rêve québécois*, il s'impose de faire brièvement le point sur ces quatre premiers romans qui forment une sorte de sous-ensemble dans l'œuvre de Beaulieu.

Dans les quatre romans, le récit est pris en charge par un narrateur s'exprimant à la première personne, à la fois témoin et héros principal de l'«aventure» racontée. Dans trois romans sur quatre, on est enfermés dans un discours de type hallucinatoire du héros principal qui exprime ses phantasmes (avec une légère ouverture sur le monde, à la fin de *Jos connaissant*). Dans *Race de monde* seulement le discours phantasmatique est-il doublé par une description sociographique de la famille Beauchemin (et encore, il faut noter que cette description vient du héros, le romancier Abel, qui ne se laisse jamais complètement oublier). Dans les quatre romans aussi, les héros sont des êtres jeunes — à l'exception de Malcomm, qui a vraisemblablement une quarantaine d'années — et marginaux. Aucun n'est à l'aise ni dans sa famille, ni, de manière plus large, dans la société. Tous sont des révoltés; Belhumeur par sa folie; Abel par son écriture; Malcomm, sur le mode passif, par son alcoolisme; Jos par son mysticisme (et sa folie). Tous ont conscience de leur aliénation, d'appartenir à un peuple dépossédé, sans passé et sans avenir. Mais aucun n'est révolutionnaire. Ce qui est tout de même assez paradoxal. Aucun ne choisit de travailler à la transformation, sur le plan politique, sur le plan social, des choses existantes. En ce sens, ils témoignent d'un désarroi réel de la petite-bourgeoisie — à laquelle ils appartiennent culturellement — à la fin des années 1960 au Québec. Désarroi qui se traduit notamment par une fuite du politique, un repli sur la vie privée — comme si se transformer soi-même, c'était déjà aussi transformer le monde —, une revalorisation des valeurs traditionnelles qui, dans l'œuvre de Beaulieu, prend la forme d'une nostalgie du passé et d'une recherche effrénée pour le retrouver, le recréer, et le reposséder, une importance très grande des préoccupations sexuelles, les recherches obsessionnelles dans ce domaine relevant, jusque

et surtout dans les outrances qui ont scandalisé bien des bonnes âmes, d'une quête du Sacré. À ce titre, ces romans, même si leur contenu sociographique est faible, témoignent des angoisses, des préoccupations, des recherches d'une génération, celle des 20 à 30 ans, de la période qui suit immédiatement la révolution tranquille.

* * *

Les *Grands-Pères* c'est, en un sens, autre chose. C'est le récit le plus court de toute l'œuvre de Beaulieu, celui que la critique a, de manière générale, apprécié le plus. C'est, il est vrai, un livre émouvant, qui faisait notamment la preuve que Beaulieu pouvait «changer de manière», comme on dit. Il n'en reste pas moins qu'à mes yeux ce n'est ni le plus significatif ni le plus intéressant de ses textes.

De quoi s'agit-il en effet ? De la mort de deux vieux symbolisant la fin d'un monde. Elle, Émilienne, attend la mort sans crainte, semblant même presque la souhaiter pour être délivrée de Milien avec qui elle regrette de s'être remariée. Sentiment que partage Milien dont le «remariage avait été un geste puéril, fait de folie et de dépendance³⁴». «La vérité, précise encore le narrateur, était qu'ils n'avaient jamais rien eu à se dire, qu'ils étaient l'un pour l'autre des étrangers, des maquignons pris dans les règles d'un jeu qu'ils avaient inventé et dont ils ne pourraient plus se défaire que par la mort³⁵». Ce thème de l'incommunicabilité est sans doute celui qui revient le plus souvent dans l'œuvre de Beaulieu ; on est quand même un peu étonné de le retrouver dans ce récit qui est pourtant celui de la réconciliation. Toujours est-il que lorsqu'Émilienne tombe inconsciente au début du roman, Émilien sort sans s'en préoccuper et, de retour de sa promenade, il se livre sur elle à une agression qui annonce celle de Barthélémy Dupuis contre sa Jeanne d'Arc dans *Un rêve québécois* et celle de Ti-Bé contre Génie dans *En attendant Trudot*. Geste de colère absurde, acte de vengeance et de libération parodique puisqu'il détruit une victime plutôt qu'un véritable ennemi mais qui exprime de manière tragique toute la profondeur d'une aliénation. J'y reviendrai à propos du crime de Dupuis dans *Un rêve québécois*.

Émilienne ainsi congédiée dès les premières pages du récit, le narrateur concentre son attention sur Milien. Toute l'action du récit tient dans une promenade de celui-ci au village, promenade qui encadre et provoque des rappels du passé, du temps essentiel, celui de l'enfance dans l'approfondissement duquel Milien compte puiser sa pérennité, rêvant au jour où ses fils et ses filles reviendraient à la maison paternelle «d'où ils étaient tous partis et au centre de laquelle ils se réuniraient tous pour chanter leur accomplissement³⁶». Durant sa promenade, sa déambulation dans son royaume de Saint-Jean-de-Dieu, dont il connaît tous les coins et recoins, c'est à une véritable recherche du temps perdu qu'il se livre, se rappelant de nombreux souvenirs ayant trait à ses animaux, à ses amis, à son père, à ses enfants.

Ce monde, c'est celui de la tradition, le monde de l'enfance et de la sécurité: «Et lorsqu'après avoir fait pivoter son corps, on avait devant soi le village contenu tout entier dans le regard, l'on était rassuré; les quelques maisons de planches noircies; l'herbe longue devant les perrons, les poules, les chiens, les femmes agenouillées dans les potagers, les vieux pneus blanchis à la chaux et emprisonnant les fleurs dans les parterres, les pommiers pleins d'abeilles chercheuses, les petites filles courant dans les rues, les garçons sales s'attelant à d'étranges voitures faites de vieux contenants d'huile, tout cela, et seulement cela, vivait d'une vie nombreuse³⁷.» Espace clos, protégé par trois routes qui forment comme une enceinte: «elles étaient les limites du monde connu, elles encerclaient le village, elles étaient des bornes qui protégeaient la tribu des maléfices que le vent charriait du Nord³⁸».

Au-delà, c'est le monde moderne, l'inconnu redoutable: «passé Saint-Jean-de-Dieu rien de la vérité de son monde n'existait plus, tout étant emporté dans les nouvelles formes de vie qui étaient rutilantes comme de grosses voitures, ou sales comme des cheminées d'usine, ou douloureuses comme des jambes broyées dans des moissonneuses carnivores³⁹». Pour le vieux, il n'y a qu'une solution: protéger ce qui demeure du passé, «entourer St-Jean-de-Dieu d'une palissade de pieux de cèdres⁴⁰». Solution bien sûr dérisoire et impraticable. Lui-même d'ailleurs n'a pas su retenir ses fils qui ont quitté Saint-Jean-de-Dieu, sans regrets, pour Montréal. Milien se rappelle un voyage effectué naguère dans la métropole pour persuader ses fils de rentrer: ceux-ci avaient refusé, essayant plutôt de convaincre le père de rester avec eux à Montréal, lieu du progrès et de l'avenir. Il était rentré dépité au village et avait rêvé plus tard qu'il assassinait ses enfants, ces traîtres à sa lignée, à sa race, comme il a rêvé de tuer Émilienne.

Dans le conflit entre l'ancien et le nouveau, qui a gagné finalement? Il n'y a pas là-dessus de réponse très claire dans le récit. Émilien meurt, et avec lui, c'est un monde, une civilisation qui disparaît. Ses fils, eux, n'ont pas réussi à créer quelque chose qui leur appartienne en propre, un monde dont ils seraient les maîtres et où ils pourraient vivre dans la transparence et l'harmonie. Alors? Le récit se présente comme un hommage émouvant à un passé qui ne peut plus durer; c'est ce qui fait son intérêt; mais il n'ouvre ni n'indique de perspectives et au fond témoigne d'une faille: l'incapacité des vieux à créer un monde habitable pour leurs enfants.

On voit que, dans l'œuvre de Beaulieu, *les Grands-Pères* ont vraiment un statut spécial et qu'on ne peut interpréter ce roman de la même façon que les quatre premiers, sinon en y voyant une manifestation de nostalgie qui serait une autre manière de témoigner du désarroi dont je parlais tantôt. Une sorte de parenthèse lyrique avant de retomber dans le monde de bruit et de fureur d'*Un rêve québécois* et des romans qui suivront.

Un rêve québécois est le seul, de tous les romans de Beaulieu, à être rattaché de manière directe à un événement politique, en l'occurrence la crise d'octobre 70. Cependant, il faut préciser que ce lien n'existe que sur le mode de l'évocation : au début et à la fin du récit seulement, on fait mention, d'une manière très cursive, des événements célèbres qui ne constituent donc pas le centre du roman.

Un rêve québécois nous rappelle un peu l'atmosphère de *la Nuitte de Malcomm Hudd*. Il s'agit cette fois de la nuit de Bartholémy Dupuis, autre alcoolique, rentrant à la maison après une cure de désintoxication à Domrémy. Notre héros n'est pas sitôt sorti de Domrémy qu'il s'engouffre dans la première taverne qu'il trouve sur son chemin, se saoule puis rentre à la maison où il va accomplir son «rêve» : tuer et mutiler sa femme Jeanne d'Arc. La seule action du roman, c'est celle-là, et encore est-elle parodique : il s'agit d'un meurtre symbolique. Pour le reste, le récit est constitué, comme toujours chez Beaulieu, de rappels du passé et d'évocations d'obsessions ayant rapport soit avec le sexe, soit avec l'alcool. Comme dans *la Nuitte*, on se trouve en présence d'un discours délirant, hallucinatoire dans lequel il est bien difficile de distinguer les frontières du «réel» et de «l'imaginaire».

Ce roman, en réalité, est celui qui exprime de la manière la plus crue, la plus désespérée (et désespérante), l'impuissance, l'aliénation québécoise. Bartholémy Dupuis est un prolétaire qui ne possède rien et qui, pour oublier le ratage qu'est sa vie, n'a d'autre refuge que l'alcool. Il boit donc beaucoup, pour oublier qu'il n'a pas su réaliser ses aspirations — en société nord-américaine capitaliste, faire de l'argent — ni même réussir sa vie privée : son mariage avec Jeanne-D'Arc est un échec. L'existence de Bartholémy, à tous les niveaux, dans tous les domaines, est un désastre : «Rien n'arrivait jusqu'à lui, il était coupé du monde, il était une vieille carcasse de bête sauvage tuée à coups de hache⁴¹.» «Foqué», donc, comme dirait Beaulieu, sur toute la ligne.

C'est du fond de cette détresse qu'il songe à «accomplir l'acte de sa libération⁴²» : le meurtre et la mutilation de sa femme, qu'il viole, morte, dans son délire avant de la débiter en morceaux avec sa scie. Celle-ci devient une victime expiatoire, chargée d'expier les crimes commis par toute l'humanité contre Bartholémy : «Il l'avait rayée de sa vie, il en avait fait une chienne qu'il battrait à mort et sur le dos de laquelle il se vengerait de trop d'humiliation et de honte. (Moi, j'ai jamais rien eu dans ma vie, câline, rien ne m'a appartenu, on m'a toujours toute enlevé, bon toi tu vas payer pour toute c't'engeance)⁴³.» Encore une fois, la victime, ici, se décharge de ses frustrations sur quelqu'un de plus faible : Malcomm «suicidait» Ricki ; Jos «corrigeait» sévèrement Marie ; Ti-Bé, dans *En attendant Trudot*, tuera d'abord Génie, sa femme, avant de trouver sa vocation de révolutionnaire ; et dans *le Cassé* de Renaud, on se souviendra que Ti-Jean, autre victime de notre système d'exploitation, se vengeait en tuant un plus misérable que lui. Autant d'actes parodiques, qui expriment de manière particulièrement aiguë la profondeur d'une aliénation dont heureusement, après

leurs crimes, Ti-Bé et Bartholémy, notamment, commencent à prendre conscience: «tuer la Jeanne-D'Arc, se dit Bartholémy, ne suffisait peut-être pas, la mutiler et l'outrager ne constituaient sûrement pas une fin ni une délivrance souhaitable. Tout était plus subtil, moins facilement identifiable, tout ne relevait sans doute pas de la Jeanne-d'Arc ni de lui-même d'ailleurs ni de la grosse main de Baptiste posée comme un défi dans le califourchon secret. Il pensa qu'il avait toujours été joué: peut-être le monde lui avait-il imposé ce show pour mieux faire ravalier sa durée⁴⁴? » Prise de conscience tardive mais qui a au moins le mérite d'apparaître: Bartholémy, lancé sur cette voie, deviendra peut-être un révolutionnaire...

Comme les Rose dont le rêve aussi, durant cette nuit-là, tirait à sa fin: bientôt ce sera la prison et le silence à nouveau redescendu sur le Québec après une courte période de bruit et de fureur. L'acte, dans l'un et l'autre cas, n'a pas permis d'échapper à l'aliénation et d'accéder à la liberté. Celui des Rose se situait sur le terrain de la réalité et de la collectivité; celui de Bartholémy sur celui de l'imaginaire et de l'individualité. Dans les deux cas c'est l'échec. Ce qui est gênant c'est que Beaulieu établit une relation d'équivalence entre les deux actions, alors qu'il n'en est rien: la crise d'octobre a bel et bien existé et permis d'exposer un certain nombre de problèmes que l'on se refusait à aborder jusque-là; le crime de Bartholémy, lui, est demeuré dans la sphère du rêve et n'a pas ouvert de façon certaine la porte à une prise de conscience claire. Et ce qui est encore plus troublant, c'est que, pour Beaulieu, le «rêve» de Bartholémy est, des deux rêves — projets, celui qui représente le mieux le Québec actuel, pays sans passé et sans avenir, enfoui dans un présent médiocre auquel il semble condamné à perpétuité. En ce sens, *Un rêve québécois* témoigne de manière concrète — illustrant sur le plan de la création les analyses théoriques de Chamberland sur notre aliénation produites naguère à *Parti pris* — de notre dépossession mais aussi, et tout autant, de la vision du monde et de l'histoire asociale et anhistorique de son auteur, sur laquelle je reviendrai en conclusion.

* * *

Avec *Oh Miami, Miami, Miami*, s'ouvre une nouvelle étape dans l'œuvre de Beaulieu, celle où la réflexion sur l'écriture devient un thème central (ce que matérialise, dans ce roman et le suivant, la présence capitale de l'écrivain Abel Beauchemin). À ce titre, la lettre de Faux Indien à Abel, à la fin du roman, amorce l'interrogation sur l'écriture qui aura lieu dans le *Dori Quichotte*. Par ailleurs, sur le plan «technique», *Oh Miami* est extrêmement intéressant en ceci qu'il est raconté à la fois à la première personne et à la troisième par plusieurs narrateurs qui se relaient l'un l'autre, corrigeant la version des faits de celui qui les précède, la remettant en question et relançant le récit dans de nouvelles directions à un rythme qui constitue un véritable feu roulant, ce qui n'est pas sans nous rappeler la virtuosité du Aquin de *Trou de Mémoire*.

La première partie du roman est prise en charge, sur le mode autobiographique, par Berthold Mâchefer (création d'Abel Beauchemin, comme nous l'apprendrons plus tard, projection caricaturale inventée pour se venger de son ex-employeur, un propriétaire de journaux de fesses, qui l'a mis à la porte) qui raconte son odyssée de Shawinigan à Miami. Comme plusieurs autres personnages de Beaulieu, celui-ci est solitaire et marginal. Il travaille dans un magasin de vêtements à Shawinigan, où il gagne sa vie à défaut de la vivre, en ayant la conviction d'être un raté. Il n'a pas de relations sociales, même pas avec son patron, Phil Flanagan, qu'il déteste. Comme la plupart — sinon tous — les personnages de Beaulieu, il est prisonnier de son enfance. Son père et sa mère sont morts durant sa première enfance et il passe son temps à entretenir leur souvenir. Celui de la mère surtout, dont l'évocation est faite dès le début du récit et qui ne cessera de réapparaître périodiquement par la suite dans les souvenirs du fils. La mère, encore une fois, est associée à la sécurité du temps de l'enfance⁴⁵.

En quittant son emploi, en renonçant à sa vie terne à Shawinigan, Berthold opère un geste de rupture. Mais en un sens seulement, car s'il rejette la grisaille et la facilité de sa vie antérieure, il ne demeure pas moins un conformiste dans la mesure où sa quête d'inconnu le porte vers Miami, ce paradis mythique de la petite-bourgeoisie d'affaires québécoise. On connaît le modèle : les prolétaires québécois rêvent d'Old Orchard ; les petits-bourgeois intellectuels de la mère-patrie ou de la Grèce. C'est la filière classique. Mais à Miami, il va se produire ceci, qu'en plus de se libérer sexuellement, Berthold va faire la connaissance de deux personnages qui n'y ont pas naturellement leur place, l'écrivain Abel Beauchemin et Faux Indien, le rêveur d'une Amérique rouge. C'est avec — et grâce à — ces personnages que Berthold s'initiera vraiment au monde et à la vie. Remarquons aussi que ce roman est le premier de Beaulieu, et à vrai dire le seul, à compter plus d'un personnage important (dans *Race de monde*, seul Abel émerge vraiment dans la foule ; et dans *Blanche forcée*, on n'entend que le discours de Job J, celui de Blanche lui étant totalement subordonné) à qui on peut — et on doit — consacrer des analyses.

À Miami donc, Berthold va faire la connaissance d'Ida, une brave Québécoise de Sainte-Foy, dont le mari vient de mourir, et qui cherche à se consoler sous le chaud soleil du Sud. À Miami, ce torride « bourbier sexué », cet « humide vagin rosissant⁴⁶ », comme dit Abel, elle trouvera à satisfaire ses appétits, notamment avec Berthold qui n'en exigeait pas tant. Berthold, avec Ida, a découvert la sexualité et ses plaisirs (qu'il ne connaissait jusque-là que par la masturbation). Il s'est délivré aussi, dans une certaine mesure, de sa fixation à la mère mais il n'est pas pour autant complètement libéré : lisant plus tard une lettre d'Ida, que lui a envoyée celle-ci rentrée au Québec, il a le commentaire suivant : « Comme il avait été fou de croire qu'Ida pouvait lui apprendre quelque chose sur lui-même⁴⁷ ! » Ce n'est pas elle qui l'initiera à sa vérité dans cette quête effrénée (ce récit, considéré du point de vue de Berthold, est un grand roman d'apprentissage classique) qu'il poursuit à Miami, mais l'énigmatique Faux Indien.

Faux Indien apparaît comme quelqu'un qui a rompu radicalement avec la société dominante et son idéologie conformiste, en sage qui a pris ses distances avec le monde, le regardant du haut de son impassabilité, en fumant tranquillement son pot. Faux Indien propose du Québec la lecture suivante: ce pays, en renonçant à sa vocation amérindienne, en préférant le sédentarisme au nomadisme, en refusant l'aventure, n'a pu que «se ratatiner comme une peau de chagrin et appeler Saint-Jean-de-Dieu son village, et même son asile. Ce pays pourrit comme une vieille tomate, s'écrase tout au fond de son néant⁴⁸». Ce qu'il aurait fallu faire, c'est écouter Riel et le suivre, lui qui «aurait créé une nouvelle religion dans laquelle le rêve de l'Amérique française se serait reconnu et accompli⁴⁹». Cela ne s'étant pas réalisé, il reste aux «Québécois rapetissés⁵⁰» l'essentiel, c'est-à-dire l'imaginaire. Ce discours, on le voit est essentiellement passéiste: ce qu'il traduit, c'est une nostalgie et un mythe des origines et des occasions manquées. Mais il ne contient aucune analyse de la situation présente, si ce n'est un constat générique: le Québec est une société à la dérive, et ne propose aucune perspective autre que la fuite dans l'imaginaire. Se refusant à proposer des perspectives d'action, il se limite à dire: inventons de belles histoires, faute de pouvoir créer et vivre une Histoire. Que traduit finalement ce discours? Un profond désarroi de la petite-bourgeoisie intellectuelle qui, d'un côté, refuse la société dominante et ses fausses valeurs mais qui, de l'autre, ne conçoit d'autre solution qu'individuelle: au lieu de transformer le monde, s'en retirer et rêver. On verra que cette problématique sera, avec la question de l'écriture, le thème central du *Don Quichotte*, d'où l'importance de ce roman — et déjà de *Oh Miami* — pour comprendre la crise de la petite-bourgeoisie intellectuelle québécoise dans les années récentes.

C'est de ce personnage énigmatique, à la fois critique et passif, lucide et distant, que Berthold recevra sa véritable initiation au sexe et au monde. C'est avec lui qu'il se reconnaît et s'accepte comme homosexuel. C'est par lui qu'il est enfin libéré de sa fixation au père et à la mère, à l'enfance. Il est mûr dès lors pour une nouvelle vie et à la fin du roman, comme Jos Connaissant naguère devenait Paquet Pollus, il prend un masque et un nom nouveau: «Désormais, lui dit Faux Indien, tu ne t'appelleras plus que Geronimo. C'est le nom que je t'ai choisi et c'est ainsi renommé que tu parviendras à ta connaissance. Geronimo! Mon vieux Geronimo! Les pays québécois s'ébranleront quand tu te mettras à les traverser, monté sur le cheval de tes découvertes⁵¹.»

Bien entendu, on le verra refaire surface dans le *Don Quichotte* à travers les fantasmagories d'Abel. Dans *Oh Miami*, je souligne seulement très rapidement que la problématique du roman suivant est déjà exposée. Problématique dont les termes sont, comme le voit très lucidement Faux Indien, les rapports de l'art et de la vie et qu'il formule de façon synthétique, mais juste, dans la formule suivante: «Ce que je veux dire par tout ceci, mon cher Abel, c'est que tu ne vis pas dans le monde, tu l'imagines et tout n'a de sens que dans les caprices de ton imagination⁵².» Et il

ajoute, incluant cette fois sa propre auto-critique dans la critique qu'il fait de la démarche d'Abel : « J'imagine pourtant assez bien que nous nous ressemblons un peu dans l'utilisation que nous faisons de notre folie. Toi, tu inventes des romans et moi je creuse le passé amérindien de l'Amérique. Nous avons tort tous les deux car tout cela est déjà dans les musées et ne peut plus guère nous être de quelque secours. J'ai mis longtemps à connaître le secret de mon père, qui est aussi le tien — je veux parler ici de notre immobilité à tous. Ton œuvre est bâtie là-dessus et sa continuité, qui est celle de ses personnages, n'a pour but que sa fixation dans l'immobilité⁵³. » C'est à cette remise en cause de son entreprise qu'Abel se livre dans le *Don Quichotte* qui, en ce qui concerne le rôle des écrivains et des intellectuels québécois, est le roman le plus important des années récentes.

* * *

Là où se terminait donc *Oh Miami* le *Don Quichotte* commence. Encore une fois, il n'y a pas d'action proprement dite dans ce roman qui est le simple récit d'une journée dans la vie d'Abel Beauchemin, entre deux nuits de désespoir et deux séjours à l'hôpital pour crise nerveuse. Entre ces deux nuits, quelques séquences somme toute assez banales : une visite à la maison paternelle, suivie d'un retour au bungalow de Terrebonne où Abel recevra la visite d'Abraham Sturgeon, pseudo-écrivain et soi-disant détective privé, de Jim, son beau-frère qui lui offre d'acheter son bungalow en vente, et où il assistera à la mort de sa chatte, désespéré par son impuissance : rien de très extraordinaire on le voit⁵⁴. (La dernière séquence nous vaut un des plus beaux passages du roman, et à mon avis, l'un des plus émouvants de toute notre littérature.) Là-dessus se greffent des évocations du passé (le *Don Quichotte* formant, avec *Race de monde* et *Jos Connaissant* l'un des maillons importants de la saga des Beauchemin), des rappels de la relation de plus en plus difficile entre Judith et Abel, et enfin et surtout, une réflexion sur l'écriture s'inscrivant elle-même à l'intérieur d'une interrogation plus large sur le devenir de la collectivité québécoise.

La problématique de l'écriture est mise en forme dès la première page du roman qui s'ouvre par la phrase suivante : « Et puis il comprit qu'il allait mourir. » Thème de la mort qui est immédiatement et indissolublement lié à celui de l'écriture : « Abel Beauchemin venait de comprendre que jamais plus il ne pourrait écrire de romans⁵⁵. » À quoi fait écho, à l'autre bout du roman, le passage suivant : « cette absurde écriture-exorcisme au centre de laquelle il s'était perdu, connaissant la plus ignominieuse des morts, celle de son imaginaire, celle des forces vives de ses dons⁵⁶. »

En un sens, il était presque fatal que cette interrogation sur l'écriture survienne en ce point précis, au moment où le romancier Abel a déjà derrière lui une œuvre importante, au moment donc où — parce que l'œuvre existe — un questionnement sur sa signification, sur sa fonction s'impose. Jusque-là il a écrit en quelque sorte naturellement, croyant en la littérature

comme le charbonnier en Dieu, se fixant comme modèle Victor Hugo et aspirant à faire de la saga des Beauchemin quelque chose comme l'équivalent des *Misérables* : le tableau et la somme d'une époque. Et puis, tout à coup, voici qu'au plein milieu de l'entreprise, surgissent de douloureuses questions : la littérature ne serait-elle pas le contraire de la vie, écrire ne serait-ce pas mourir un peu ? l'écriture peut-elle tenir lieu de cure, peut-elle vraiment apporter une libération ? et, à un autre niveau, cette activité, cette entreprise a-t-elle sa justification, et son sens, historique ? C'est ainsi, dans ces termes, que se pose à des niveaux différents la problématique de l'écriture.

Dans *Oh Miami*, Faux Indien avait déjà bien vu la première face du problème : « Ce que je veux dire par tout ceci, mon cher Abel, c'est que tu ne vis pas dans le monde, tu l'imagines et tout n'a de sens que dans les caprices de ton imagination⁵⁷. » L'écriture enferme, isole, coupe du monde et des autres. Y compris des proches, parents et amis : Abel écrit un monument, on serait tenté de dire funéraire, à la gloire de sa famille, mais il la fréquente peu, et il aime mal ses parents et frères et sœurs dans la vie réelle (se rachetant, bien sûr par l'écriture, mais ce « rachat » n'est-il pas dérisoire ?). De même, ce qui le sépare de Judith, c'est bien sûr leur appartenance à des mondes différents mais, c'est aussi et surtout, son travail d'écrivain qui l'absorbe tout entier, si bien qu'il ne lui reste plus de temps ni d'énergie pour aimer sa femme comme il le faudrait. Premier motif de préoccupation, de remise en question donc pour Abel : il écrit pour Judith, mais cela même l'éloigne d'elle. Alors ? Comment réconcilier la vie et l'écriture ? On verra qu'à cette première question le roman n'apporte pas de réponse satisfaisante.

Deuxième question, tout aussi cruciale : l'écriture peut-elle apporter une libération, peut-elle être le lieu et le moyen d'une auto-analyse réussie ? Le narrateur du *Don Quichotte* (qui apparaît comme une sur-détermination d'Abel, un double-témoin) écrit : « Il était devenu écrivain pour se délivrer de tout le mal qu'il y avait en lui et avait cru qu'après trois ou quatre romans, il serait débarrassé de son angoisse et pourrait enfin s'asseoir sur le perron de son petit bungalow de banlieue, fumant tranquillement sa grosse pipe, alors que les automobiles passeraient dans la rue Kennedy et que Judith, toute petite dans son bikini rouge et noir, couperait les fleurs dans le parterre pour les mettre dans un pot sur la table de la cuisine⁵⁸. » Croyance naïve, illusoire, fondée sur une sur-estimation des pouvoirs magiques de l'écriture, puisqu'Abel le sait maintenant : « Écrire, ce n'était que rouvrir une blessure, celle qu'il s'était faite jadis quand on habitait Saint-Jean-de-Dieu⁵⁹. » C'est que, comme Jos, et peut-être plus encore que lui, Abel a été marqué par sa naissance au milieu d'une tempête, comme si cette délivrance « dans le déchaînement des temps » contenait une menace, « quelque sombre angoisse — une vie tourmentée, tumultueuse...⁶⁰ ». Pour la conjurer, donc, Abel écrit inlassablement : « Un million de mots déjà et qu'avait-il appris en les écrivant ? Qu'ils étaient des à peu près (des fœtus conservés dans des bocaux de verre remplis de formol), qu'on ne pouvait leur faire confiance, pas plus qu'à soi, et que plus

on en imaginait plus l'effroi grandissait en soi⁶¹.» La solution, puisque cette entreprise est insensée et interminable, ce serait de cesser d'écrire, de se retirer dans le silence mais «le silence même, se dit-il, n'est encore qu'un peu de mots nauséabonds⁶²». L'écrivain, autrement dit, dès qu'il a commencé d'écrire, est condamné définitivement à l'écriture aussi essentielle pour lui que l'air, cet air dût-il être particulièrement pollué. Et il n'y a pas de solution au mal de vivre, pas plus par l'écriture qu'autrement; vivre, écrire, c'est la même chose: soigner une plaie qui ne cesse jamais de s'ouvrir.

Écrire alors pour édifier une œuvre, une extériorisation de soi-même et du monde? «L'Œuvre serait donc toujours impossible, constate Abel, tout vous ramenait à votre point de départ et l'on aurait beau écrire des milliers de pages, il n'y aurait jamais de solution, tout se passant comme s'il fallait sans cesse mettre dans sa face de nouveaux masques, aussi insatisfaisants que ceux déjà utilisés et ne disant que l'extrême indigence dans laquelle il fallait bien se débattre, avec soi comme monstre à exorciser⁶³.» L'«extrême indigence», c'est ici, celle du pays à exprimer. Peut-on tirer une œuvre forte, puissante, d'une réalité en décomposition? Ici, Beaulieu recourt à Jos pour rendre compte de sa vision du Québec — qui recoupe et complète l'interprétation de Faux Indien dans le roman antérieur —: «le Québec constitue le dépotoir de l'humanité», mais paradoxalement, «un formidable bouillon de l'histoire, la matrice d'une nouvelle civilisation⁶⁴». Et Jos, qui a pris le déguisement de Don Quichotte, précisera plus loin dans le récit: ce pays est «sans peuple», son «passé n'est qu'une longue et vaine jérémiade», sa «littérature n'est qu'une inqualifiable niaiserie; avec un diable boiteux, inefficace et bavard comme prince, et des armées d'hydrocéphales pour fidèles⁶⁵». Néanmoins, il estime que ce peuple taré, dans sa dérélition, est à la veille de prendre son essor, de quitter son «souterrain pour la lumière⁶⁶». C'est pourquoi il a fondé l'Ordre des porteurs d'eau, nouvel ordre chevaleresque dont la mission sera d'indiquer au peuple québécois le chemin et les moyens de sa libération. Mais Abel, bien sûr, n'est pas dupe des discours grandiloquents de Jos et il ne retient que la partie descriptive et critique de sa lecture du Québec où tout est «d'une extrême dérision, si extrême dérision qu'elle ne peut même pas être tragique car toute grandeur lui a été enlevée, comme s'il fallait absolument que tout se termine en queue de poisson, dans l'absence de temps et d'espace, comme s'il fallait vraiment que tout reste en l'air, inachevé, sans fin dernière⁶⁷». Autrement dit, l'Œuvre souffre d'une double impossibilité: une première due aux limites de l'écrivain lui-même, une seconde provenant de la médiocrité du milieu qui ne peut le stimuler: le pays, en bref, n'est pas digne d'avoir un aussi génial écrivain qu'Abel Beauchemin, pseudonyme, on le sait, de Victor-Lévy Beaulieu.

Du point de vue envisagé ici, c'est cette troisième partie de la problématique de l'écriture, qui est la plus intéressante. Mais à cette question sur le rôle de l'écrivain, Beaulieu ne répond pas vraiment, témoignant ainsi de son désarroi propre et de celui de la plupart des écrivains de sa

génération. De tous les intellectuels, il est vrai, l'écrivain est sans doute celui qui manque le plus de certitudes, parce qu'il est celui qui a le moins de pouvoir. Le journaliste, le professeur, alors même qu'ils s'interrogent sur leur fonction sociale, demeurent tout de même persuadés de leur efficacité et utilité relative. Ils sont bien conscients de jouer un rôle mineur dans le circuit de la production socio-économique, mais du moins ont-ils le sentiment d'y avoir une place: le professeur forme, comme on dit, les jeunes générations; le journaliste informe, et à un degré supérieur, contribue à former l'opinion. Ils n'ont pas l'impression de remplir une fonction uniquement parasitaire. L'écrivain, lui, s'il est conscient, a cette impression et se sent toujours obligé de justifier son existence. D'où sa position particulièrement inconfortable.

Mais ce que l'écrivain ressent de façon exacerbée, la plupart des intellectuels petits-bourgeois l'éprouvent aussi, de manières diverses. La petite-bourgeoisie, en tant que classe, a on le sait, un statut bien particulier, étant située en quelque sorte à mi-chemin entre la grande-bourgeoisie et la classe ouvrière. Pour une fraction de la petite-bourgeoisie, particulièrement au Québec, cette situation inconfortable n'est pas éprouvée comme telle: les milieux d'affaires, les professions libérales sont à ce point pénétrés par l'idéologie de la classe dominante qu'ils perdent de vue leurs intérêts réels: dépossédés de leurs pouvoirs effectifs, ils ont tout de même la conviction de jouer un rôle en se faisant les courtisans de la grande-bourgeoisie à laquelle ils s'identifient. Pour la fraction des intellectuels petits-bourgeois, ce n'est pas aussi simple: une partie d'entre eux a effectivement choisi le camp de la classe dominante, acceptant de se mettre à son service dans certaines grandes entreprises, et surtout dans les appareils d'État; une autre partie a choisi de retirer son épingle du jeu, de désertir une société qu'elle estime pourrie, et de se construire un monde parallèle où l'on pourrait expérimenter de nouvelles formes de vie — c'est le choix que représente Jos dans l'œuvre de Beaulieu; une troisième partie, enfin, a décidé de faire sienne la lutte de la classe ouvrière à laquelle elle cherche à s'intégrer — c'était le cas des intellectuels de *Parti pris* il y a dix ans, c'est aujourd'hui celui des écrivains qui se retrouvent à *Chroniques*, *Stratégies*, dans les journaux et les organisations d'extrême-gauche et qui, sur le plan de la littérature, essaient de créer des œuvres de rupture, contestant, sur ce terrain-là également, la pratique et l'idéologie dominante.

Beaulieu, lui, n'a pas encore opéré son choix et c'est son désarroi que relève le *Don Quichotte*. Cependant, *Blanche forcée* témoigne bellement qu'une réponse a été trouvée ou alors, et c'est sans doute plus juste, que la problématique douloureuse, paralysante, encombrante, des romans antérieurs, a été mise entre parenthèses, au moins provisoirement.

* * *

Avec *Blanche forcée*, Beaulieu s'engage dans une nouvelle voie qui risque d'être très empruntée puisque déjà plusieurs autres «voyageries»

sont annoncées. Aussi bien, pour les fins de cette analyse, serait-il plus sage de négliger délibérément cette œuvre récente qui marque une coupure avec la production romanesque examinée jusqu'à maintenant. Je l'aborderai tout de même brièvement en essayant de mettre l'accent à la fois sur ce que cette œuvre prolonge et sur ce qu'elle annonce.

L'«ancien», c'est d'abord la technique de narration. À nouveau, on se trouve en présence d'un récit à la première personne, d'un long soliloque d'un personnage central qui, cependant, et voici une première différence, n'est pas un «fou» tenant un discours délirant et hallucinatoire. Job J. Jobin est sain d'esprit, il a un métier, étant océanologue de profession — ce qui le marginalise toutefois d'une certaine manière —, et il raconte son histoire — qui est aussi celle de Blanche — à la façon d'un conteur s'exprimant oralement, avec la liberté que permet le genre (reprises, hésitations, variations, etc.). Encore une fois, il s'agit aussi, à partir d'un présent très mince, de récupérer un passé qui l'expliquerait. Rien donc de très nouveau au plan «structural».

Sur le plan de la thématique, rien de bien neuf non plus. Reprise du thème de la solitude et de l'incommunicabilité, la transmission de l'expérience, toujours individuelle, étant impossible, Job J. comprenant lors d'une crise de larmes de Blanche «qu'il y a toujours quelque chose qui se refuse, qu'au-delà des paroles il y a cette opacité de ce qui a été vécu seul, et, parce que vécu seul, ne peut pas appartenir, même par transfert, à quelqu'un d'autre, tout se passant comme si le fait d'être ensemble dans un grand désir de corps nus, ne représentait que le sommet du mensonge et rien d'autre. Un vol perpétuel d'émotion et rien d'autre⁶⁸». Lui paraît s'en accommoder; elle pas, ce qui sera, entre autres, une des causes probables de son suicide.

Reprise aussi du thème de la quête de la signification de son existence dans le passé. Blanche veut savoir ce que Job J. lui a dit, un jour, au sujet des «corps», question qui, pour elle, est d'une importance capitale, vitale. Job J. ne se rappelle pas; il cherche, évoque son passé récent à lui, à elle, leur liaison, comment elle s'est établie il y a trois ans, comment elle a évolué depuis. Et puis il remonte plus avant dans le temps, dans son enfance à elle, marquée par le comportement incestueux du père, Charles, qui l'obsède encore (comme ses relations plus récentes avec un député et l'amant de sa mère la culpabilisent): passé dont Job J. ne réussira pas à la délivrer, étant incapable de sortir de son égoïsme foncier, viscéral pour s'ouvrir à l'autre⁶⁹. Lui-même est prisonnier de son passé, récent, marqué par sa liaison avec France de qui il a un enfant, Una, et plus lointain, illuminé par la figure positive de son grand-père, John le navigateur.

Et voilà le nouveau: le grand-père John n'est plus le patriarche d'une société immobile, mais un ancien aventurier, un marin, figure moderne du coureur des bois, cette exacte antithèse du colon. Et la mer, c'est aussi le symbole renversé du petit village de Saint-Jean-de-Dieu: le lieu de l'ouverture, de la liberté, de la conquête. Job J. est un héros qui voyage, par-

court le monde, respire un autre air que celui raréfié des villages québécois, ces lieux du rapetissement. C'est le premier personnage — à l'exception peut-être de Faux Indien — qui apparaisse tourné aussi vers l'avenir — car le passé, bien sûr, continue de peser sur lui —: enfin l'avenir intervient comme catégorie temporelle dans l'œuvre de Beaulieu, de façon encore bien timide, et lié au destin d'un seul individu, mais enfin il est là, et c'est l'essentiel, et c'est en quoi cette œuvre annonce autre chose.

J'écrivais plus haut que la problématique du *Don Quichotte* était mise entre parenthèses dans *Blanche forcée*. Ce n'est pas tout à fait juste: elle demeure, mais elle s'est déplacée à la périphérie du récit. Car Job J. est un ancien étudiant qui a mené la vie de bohème à Montréal à l'époque du premier FLQ. Pendant que les premiers terroristes faisaient sauter des bombes, Job J. et ses amis ne pensaient qu'à baiser, qu'à «s'affranchir dans nos corps⁷⁰», laissant à d'autres le soin de travailler à la révolution. Plus tard, récemment, Job J. a aussi refusé d'aller «casser des vitres chez Firestone» — on voit la réduction: l'appui aux travailleurs présenté comme un vulgaire cassage de vitres —, préférant rester bien au chaud dans la chambre de Blanche, «à faire des dessins d'eau sur son corps et à prendre tout [son] temps pour venir en elle, dans la seule conscience de [son] excitation⁷¹». À Blanche scandalisée, qui voulait apporter son soutien aux travailleurs, il explique qu'il ne croit ni «à l'astrologie, ni au passé, ni à la psychologie, ni à l'idéologie, ni à rien de ça, que c'est seulement ce qui se vibre dans tout ça qui importe, comme de la musique du Buxtehude et ce qu'on reconnaît de son désir en elle⁷²». Beau discours confusionniste, comme on voit, qui met sur le même plan l'astrologie et la politique! Discours absurde, mais qui a valeur de symptôme des égarements, du désarroi d'une couche importante de la petite-bourgeoisie que met à jour, à nouveau, mais pas de manière extensive, le dernier roman de Beaulieu (qui permet cependant de le rattacher dans un sous-ensemble aux deux romans précédents).

* * *

Au terme de cette analyse, on peut, il me semble, dégager les conclusions suivantes:

1° Cette œuvre est plus diverse et protéiforme que ce que l'on croit souvent. Ainsi Réginald Martel, qui a généralement de la pénétration, écrivait récemment à propos de *Blanche forcée* qu'on avait affaire, encore une fois, au même sempiternel soliloque d'un seul héros toujours remis en circulation et égal à lui-même. Il y a du vrai dans cette affirmation qui, si l'on s'en tient à un examen de surface, rend assez justement compte de la majeure partie de la production romanesque de Beaulieu (à l'exception en totalité des *Grands-Pères*, et en partie d'*Un rêve québécois* et de *Oh Miami*). Mais lorsqu'on lit chacun des romans de près, la proposition ne tient plus; Satan Belhumeur n'est pas Malcomm Hudd et celui-ci, à son tour, n'est pas Jos Beauchemin, qui n'est pas Lémy Dupuis, qui n'est pas Abel,

etc., bien que le contraire semble affirmé dans un passage de *Jos connaisant*. Il est vrai en effet que Satan Belhumeur, Malcomm et Jos constituent des modulations du même «personnage Homosexuel, Platonique et Neurasthénique». Mais ce qui compte justement, ce qui est important, ce qui intéresse le lecteur, ce sont autant — sinon plus — leurs différences que leurs ressemblances. Donc, pas de modèle unique en ce qui concerne les personnages.

2° Ceci dit, cette œuvre plurivoque peut être distribuée dans deux catégories principales, les premiers romans constituant ce que j'appellerais une littérature du constat, les derniers une littérature du problématique.

Les six premiers romans appartiennent à la première catégorie. Que nous montrent-ils en effet? Les victimes d'une société: la nôtre dont les principales caractéristiques sont la dépossession et l'aliénation. Beaulieu, en cela plus réaliste qu'on a l'habitude de se l'imaginer, place son miroir devant la société québécoise: un défilé de monstres surgit: c'est notre enfer, une vérité importante de nous-mêmes, qui s'étale en des pages atroces. Ce miroir, bien sûr, ne rend pas compte de toute la réalité: comme tous les miroirs, c'est une image déformée, partielle et partielle, de la réalité qu'il renvoie, image qui prend sa source dans la vision du monde et de l'histoire de l'écrivain.

Cette vision de l'histoire, chez Beaulieu, on la trouve explicitée de la manière la plus nette dans l'essai sur Hugo et dans le *Manuel de la petite littérature du Québec*.

L'histoire, pour lui, n'a ni sens ni direction: «l'histoire, écrit-il dans *Pour saluer Victor Hugo*, est une trappe de sable, un piège efficace pour le conditionnement des foules, pour le viol des consciences sous le couvert rassurant de beaux principes humanistes. Toute l'histoire s'est construite sur le meurtre, la corruption, l'intimidation, la violence et le sang⁷³». Il y a du vrai là-dedans, bien sûr: l'histoire est traversée en effet de part en part par l'exploitation de l'homme par l'homme, mais c'est aussi, et de cela Beaulieu semble inconscient, l'histoire de ses luttes, de sa libération.

Cette vision globale de l'histoire de l'humanité a des conséquences sur sa lecture de l'histoire particulière du Québec qui est pour lui celle d'un rapetissement: «il y a des sociétés, écrit-il dans le *Manuel*, qui évoluent vers un rétrécissement d'elles-mêmes, qui tournent contre elles-mêmes leurs forces vives, dans une aberration destructive. C'est un peu ce qui s'est passé au Québec, particulièrement de 1850 à 1950, au nom de la survivance française et catholique⁷⁴». Cette interprétation prend le contre-pied de l'historiographie officielle, jusqu'aux années récentes, qui voyait effectivement dans cette période assez terne une manière d'apothéose de la conception chrétienne de l'organisation sociale. Est-elle pour autant plus juste? On peut se permettre d'en douter. Pour la même raison d'ailleurs qu'on peut questionner l'historiographie traditionnelle; c'est que dans les deux cas on fait l'économie d'une analyse de la société québécoise qui tienne compte des classes sociales. Le Québec de cette épo-

que, c'est celui des élites cléricales et professionnelles, bien sûr, mais c'est aussi celui des habitants et, à partir du milieu du siècle, de la classe ouvrière en lutte pour son affranchissement. De cette réalité, les travaux des historiens sérieux rendent compte depuis quelques années; des recherches de Fernand Ouellet à celles de Bonville sur les ouvriers montréalais au tournant du siècle en passant par les analyses plus globales de Jean Hamelin et d'Yves Roby, on commence à se rendre compte que ce fragment de notre histoire est plus complexe et plus riche qu'on l'avait cru. L'interprétation de Beaulieu attire l'attention sur une dimension importante de la réalité — l'aliénation — du Québec des années 1850-1950 occultée par l'histoire officielle, mais en la plaçant au cœur de la période en tant que phénomène central, elle schématise et simplifie. C'est ainsi que le Québec de cette époque apparaît dans le *Manuel* comme un ramassis «de fous, de névrosés, d'infirmités, d'ivrognes, de mystiques, de martyrs et de malades⁷⁵».

Le Québec d'aujourd'hui en est le prolongement; certains passages des romans récents — comme du *Don Quichotte* — l'illustrent bien: on n'est pas encore sortis, en tant que collectivité, de notre situation de médiocrité: le Québec actuel est toujours dépossédé et aliéné. C'est à cette réalité que nous renvoient les personnages délirants, alcooliques, névrosés des premiers romans de Beaulieu: leur «folie» est une manifestation, sur le plan individuel, sur le plan du vécu, — le roman étant la mise en forme, à ce niveau, de l'Histoire — de la dérive collective. C'est pourquoi je propose de les désigner comme relevant d'une littérature du constat, c'est-à-dire une littérature qui prétend reproduire le réel tel qu'il est (mais qui n'est jamais autre, bien sûr, que ce qu'on l'imagine).

Les trois derniers romans m'apparaissent appartenir plutôt à une littérature du problématique. En ce sens que nous avons affaire à de nouveaux héros qui ne se contentent plus de hurler leur détresse et leur désespoir, leur malheur de vivre, mais qui s'interrogent sur le sens à donner à leur vie, sur leur avenir. Sur ces héros pèse toujours lourdement le poids du passé, avec ses déterminations et ses conditionnements, mais cela ne les empêche pas, malgré tout, de chercher. La dimension «réflexive» — que l'on me pardonne ce barbarisme! — est chez eux beaucoup plus importante que chez les héros antérieurs.

Bien entendu, cette distinction n'est pas aussi radicale qu'elle paraît, ainsi présentée: il n'y a pas de muraille de Chine entre les premiers romans et les récents. Et le lien, la continuité passe notamment, et surtout, par la présence dans les deux groupes du mythe de Saint-Jean-de-Dieu, symbole d'un Québec réconcilié, et, sur le plan romanesque, facteur d'homogénéisation, les deux sous-catégories proposées ici relevant d'un même ensemble.

3° Cette production romanesque traduit bien les préoccupations de l'époque (1968-1976) dans laquelle se trouve son enracinement.

Les *Mémoires d'outre-tonneau* ont été publiés en 1968, au tout début de l'après-révolution tranquille, dans les commencements de cette espèce

de Restauration dont nous ne sommes pas tout à fait sortis. Au moment où l'agitation socio-politique, qui avait caractérisé l'époque antérieure, entre en veilleuse : 1968, c'est l'année de la dissolution de l'UGEQ et de la disparition du RIN au profit du PQ, le moment où l'ère des grandes espérances s'achève.

De 1960 à 1966, le Québec avait connu une grande période d'exaltation, vécue de manière particulièrement intense dans les milieux de la petite-bourgeoisie intellectuelle. On assistait avec joie au spectacle de l'effondrement de l'Église, d'autant plus qu'on n'avait jamais cru que cela se ferait aussi facilement et aussi rapidement. On se réjouissait de la réforme en éducation qui allait enfin permettre à la province de sortir de son ignorance et qui serait garante des progrès futurs, des nouveaux bonds en avant que ne manquerait pas d'effectuer la société québécoise. On applaudissait lorsqu'on voyait René Lévesque se tenir debout devant les compagnies d'électricité et lorsqu'on entendait Jean Lesage lancer son slogan « Maîtres chez nous ». On se sentait portés par de grandes espérances : l'enthousiasme régnait. Bien sûr, dès 1963, et même avant, une fraction de la petite-bourgeoisie sera critique face au régime de Lesage à qui on se mettra à reprocher soit son manque de nationalisme — le RIN sera fondé pour promouvoir la question nationale au début des années 1960 — soit son manque de socialisme — *Parti pris* mettra l'accent là-dessus dès sa création en 1963 — mais, de manière générale, si l'on excepte ces protestations somme toute assez marginales, la période prêtait plutôt à l'optimisme.

En 1968, le tableau politique est bien différent : l'Union nationale, revenue au pouvoir, faute de pouvoir annuler les acquis des dernières années, se contente de les gérer sans conviction et ne lance aucun projet d'envergure, mobilisateur. On entre dans une période de grisaille qui — si l'on excepte l'intermède explosif d'octobre 1970 — durera de 1966 jusqu'aux années toutes récentes marquées par un regain de combativité du mouvement ouvrier (surtout depuis le front commun de 1972).

C'est dans ce contexte que Beaulieu écrit ses premiers romans. Or qu'expriment-ils sinon l'inquiétude, le désarroi d'une génération qui n'a plus de foi à laquelle se raccrocher ? Satan Belhumeur connaît une révolte de nature philosophique, oui bien sûr — quel est le sens de la vie, de la mort, de l'existence ? —, mais qui a aussi un contenu social : l'insurrection contre la mère, contre les valeurs traditionnelles, c'est également une rébellion contre une société qui veut les remettre en circulation. Le désespoir d'Abel Beauchemin, dans *Race de monde*, c'est de se retrouver seul, mais c'est aussi de se voir obligé de quitter ses études pour devenir soutien de famille. À sa détresse, à son malheur, il n'a rien à opposer, aucune politique, rien sinon le vague espoir qu'il pourra un jour en tirer de la littérature. Malcomm Hudd, lui, n'a même pas l'écriture ; il incarne le Québécois dépossédé de tout, comme Bartholémy Dupuis dans *Un rêve québécois*. Pauvres misérables réduits à s'inventer des histoires pour combler cette absence qu'est leur vie et à imaginer des crimes fictifs, faute d'avoir la lucidité et le courage de prendre leur destin en main et

de transformer leurs vies en changeant le monde. Seul de tous ces héros traumatisés — comme l'a fait remarquer à juste titre Bessette, mais le traumatisme n'est pas seulement psychologique — Jos Beauchemin n'est pas complètement désorienté. Il a trouvé, lui, une voie qui est celle du mysticisme, ce cul-de-sac dans lequel s'engouffrèrent des milliers de jeunes Québécois de cette période, adeptes de *Mainmise*, du pot, du «bag» écologique, du mythe de la vie en commun et du retour à la terre. *Jos Connaissant* est de tous les romans de cette littérature de constat le plus intéressant, le plus exemplaire des égarements d'une génération devant chercher son chemin dans une période grise et terne.

En 1973, Beaulieu publie *Oh Miami* qui marque un tournant dans sa production romanesque. Or à cette époque la situation, sans avoir radicalement changé, n'est plus tout à fait la même. En 1970 déjà, le PQ, qui incarne un certain espoir, a pris 24% des voix; en 1973, il en prend 30%. En 1972, c'est le premier front commun. Et dans les années qui suivent, les grèves extrêmement importantes de Firestone, Canadian Gypsum, United Aircraft prouvent la combativité du mouvement ouvrier et indiquent de nouveaux moyens de lutte. C'est dans ce contexte nouveau — expansion du mouvement nationaliste et militantisme accru du syndicalisme — que doivent désormais se situer les jeunes et les intellectuels.

C'est cette problématique qui sous-tend les derniers romans de Beaulieu. Bien sûr, elle n'est pas exposée aussi explicitement dans ses textes: l'interrogation a lieu au second degré et elle est formulée dans des termes qui ne sont pas toujours très clairs. Mais elle se laisse voir dans les discours et les recherches de Berthold Mâchefer — en quête de sa vérité à Miami — de Faux Indien et d'Abel dont les réponses, même inadaptees à la situation, anachroniques, comme le fait remarquer lucidement Faux Indien, ne témoignent pas moins de la réalité du problème. En ce sens, cette littérature du problématique, plus intéressante peut-être que celle du constat parce que mettant en forme une réalité plus complexe, révèle aussi l'époque et les enjeux qui la traversent.

C'est ainsi que s'instaure un mouvement subtil de va-et-vient entre l'œuvre et le milieu. L'œuvre met en lumière, sur le plan de l'imaginaire, révèle — pour éviter d'utiliser le terme controversé, et discutable, en effet, de reflet, qui semble impliquer que la littérature est pure passivité — les préoccupations, les espoirs, les attentes, le désarroi de l'époque qui, en retour, permet de comprendre, sinon d'expliquer, une dimension essentielle de l'œuvre, le discours qu'elle tient sur le social.

Ces rapports ne sont pas simples; et il est absurde, et un peu trop facile, de les réduire à quelques formules de type mécanique. Pour ma part, je me suis borné, pour l'essentiel, à mettre en lumière dans cette étude la représentation de la société — et de ses problèmes — que les romans de Beaulieu mettaient en forme. Ce n'est qu'en conclusion que je me suis senti autorisé à proposer quelques hypothèses pouvant rendre compte des rapports entre cette production et ce que l'on pourrait appeler ses conditions d'apparition, c'est-à-dire un contexte socio-historique précis, le Qué-

bec des années 1968-1976, que cette production révèle à sa manière de façon peut-être aussi juste que l'histoire socio-politique, telle que la pratiquent ses commis officiels. À ce titre, la littérature, après tout n'est peut-être pas aussi inoffensive qu'on le pense; le pouvoir de l'écrivain vaut bien celui de l'historien et on apprend peut-être plus sur le vécu d'une société du premier que du second: ce n'est pas rien.

Jacques Pelletier
Université du Québec à Rimouski

1. Un mot d'abord sur la portée et les limites de ce texte. André Vanasse me l'a « commandé » à la fin février 76. J'ai été tenté d'abord de refuser. Puis après avoir réfléchi durant quelques jours, j'ai accepté, sachant très bien que je ne pourrais y consacrer beaucoup de temps, requis que j'étais pour une longue période par bien d'autres occupations. Je l'ai donc écrit très rapidement, du 15 au 22 juin 76. Cela explique en partie son caractère discontinu; il ne se présente pas comme un harmonieux essai universitaire, avec thèse développée en trois points selon une logique aussi rigoureuse que linéaire. On voudra donc bien y voir avant tout une introduction, appelant des analyses plus complètes que j'aurai sans doute le temps de mener plus tard. Ceci dit, cet essai pose, je pense, quelques questions pertinentes à l'œuvre de Beaulieu; c'est là son utilité et sa raison d'être.
2. Gérard Bessette, *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 240 p.
3. *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974, p. 21.
4. *Mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Éditions de l'Estérel, 1968, p. 9.
5. *Ibid.*, p. 63.
6. *Ibid.*, p. 93.
7. *Race de monde*, vu sous cet angle, c'est un peu l'équivalent, chez Beaulieu, de *la Fortune des Rougon*, chez Zola: le roman des origines.
8. *Race de monde*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 31.
9. *Ibid.*, p. 62.
10. *Ibid.*, p. 56. On trouvera un discours du même ordre aux pages 93 et 94.
11. *Ibid.*, p. 68.
12. *Ibid.*, p. 49.
13. *Jos Connaissant*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 72.
14. *La Nuit de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 199.
15. *Ibid.*, p. 66.
16. *Ibid.*, p. 95.
17. *Ibid.*, p. 139.
18. *Ibid.*, p. 110.
19. *Ibid.*, p. 76.
20. *J. C.*, p. 11.
21. *Ibid.*, p. 12.
22. *Ibid.*, p. 145.
23. *Ibid.*, p. 119.
24. *Ibid.*, p. 89.
25. *Ibid.*, p. 91-92.
26. *Ibid.*, p. 124.
27. *Ibid.*, p. 158.
28. *Ibid.*, p. 22.

29. *Ibid.*, p. 15.
30. *Ibid.*, p. 66.
31. *Ibid.*, p. 153.
32. *Ibid.*, p. 48.
33. *Ibid.*, p. 249.
34. *Les Grands-Pères*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1971, p. 134.
35. *Ibid.*, p. 140.
36. *Ibid.*, p. 83.
37. *Ibid.*, p. 75.
38. *Ibid.*, p. 74.
39. *Ibid.*, p. 30.
40. *Ibid.*
41. *Un rêve québécois*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1972, p. 53.
42. *Ibid.*, p. 165.
43. *Ibid.*, p. 122.
44. *Ibid.*, p. 170.
45. *Ibid.* Se reporter là-dessus au long paragraphe des pages 66-68.
46. *Oh Miami, Miami, Miami*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 148.
47. *Ibid.*, p. 295.
48. *Ibid.*, p. 312.
49. *Ibid.*, p. 314.
50. *Ibid.*, p. 325.
51. *Ibid.*, p. 330.
52. *Ibid.*, p. 334.
53. *Ibid.*, p. 336.
54. En général, il n'y a pas d'action, pas d'intrigue, au sens où on les définit communément, dans les romans de Beaulieu. Aussi serait-il assez vain de les soumettre à une analyse actantielle qui s'inspirerait des recherches et travaux d'un Greimas, ou plus récemment d'un Claude Bremond. Ses romans, sauf exceptions, ne se présentent pas en effet sous la forme d'un processus de changement, de transformation mais plutôt sous celle d'une spirale dans laquelle on circule sans fin, sans véritables points de départ et points d'arrivée. Sa méthode de création se rapproche en fait de l'épiphanie chez Joyce (avec ses allers-retours présent-passé à l'infini).
55. *D.Q.D.*, p. 13.
56. *Ibid.*, p. 271.
57. *O.M.M.M.*, p. 334.
58. *D.Q.D.*, p. 22.
59. *Ibid.*
60. *Ibid.*, p. 16.
61. *Ibid.*, p. 28.
62. *Ibid.*, p. 87.
63. *Ibid.*, p. 158.
64. *Ibid.*, p. 155.
65. *Ibid.*, p. 257.
66. *Ibid.*, p. 259.
67. *Ibid.*, p. 274.
68. *Blanche forcée*, Montréal-Nord, VLB, 1976, p. 65.
69. Philippe Haeck a insisté à juste titre sur le rapport de domination qui lie Blanche à Job J. Voir Philippe Haeck, «Une veillée au corps», *Chroniques*, n° 16, avril 1976, p. 38-49.
70. *B.F.*, p. 141.
71. *Ibid.*, p. 126.
72. *Ibid.*, p. 125.
73. *Pour sauver Victor Hugo*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 83.
74. *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974, p. 153.
75. *Ibid.*, p. 17.