

*Le sacré dans trois romans de*

*Victor-Lévy Beaulieu*

par

Caroline Rouleau

Mémoire de maîtrise soumis à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal, Québec

Juillet 1999

© Caroline Rouleau, 1999



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55004-4

Canada

<b>INTRODUCTION</b>	p. 1
<b>CHAPITRE I TEMPS ET ESPACE</b>	p. 8
1.1 <i>L'écriture des origines</i>	p. 10
1.2 <i>Origine de la quête</i>	p. 18
1.3 <i>Quête des origines</i>	p. 22
<b>CHAPITRE II FEMME(S)</b>	p. 31
2.1 <i>Mère</i>	p. 33
2.2 <i>Muse</i>	p. 49
2.3 <i>Déesse-Mère</i>	p. 53
<b>CHAPITRE III VIOLENCE</b>	p. 58
3.1 <i>Érotisme</i>	p. 61
3.2 <i>Sacrifices</i>	p. 68
<b>CONCLUSION</b>	p. 81
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	p. 88

### *Abstract*

Victor-Lévy Beaulieu's novels all centre around the search for the sacred, a quest for meaning and the Absolute which is accomplished through self-degradation and transgression. In order to define and analyse the need for the sacred that motivates Beaulieu's characters (a need that is at the very heart of the literary project of both the prolific Québec author and his fictional alter ego, Abel Beauchemin), we will focus on the following novels: *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969), *Un rêve québécois* (1972) and *Oh Miami, Miami, Miami* (1973). By means of an analysis of three essential aspects of Beaulieu's writing – the relationship to time and space, the role of women in the male characters' universe, and the function of violence –, we will show how the author represents, in his novels, the complex interplay of (i) the two modes (the sacred and the profane) of existence, (ii) the bipolar nature of the sacred itself and (iii) the complicity linking taboo and transgression.

## Résumé

L'oeuvre romanesque de Victor-Lévy Beaulieu propose une importante recherche du sacré, quête de sens et d'absolu s'effectuant à travers l'abjection et la transgression. Afin de cerner ce désir de sacré animant les personnages beaulieusiens, désir qui se trouve être au coeur même du projet littéraire du prolifique auteur québécois et de son double romanesque Abel Beauchemin, nous concentrerons nos recherches sur les trois romans suivants : *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969), *Un rêve québécois* (1972) et *Oh Miami, Miami, Miami* (1973). À travers trois aspects essentiels de l'écriture beaulieusienne, soit le temps et l'espace, le rôle de la femme dans l'univers des personnage masculin et la fonction de la violence, nous verrons comment Beaulieu met en jeu dans ses romans (i) les deux modes d'existence que sont le sacré et le profane, (ii) la bipolarité du sacré et (iii) la complicité entre l'interdit et la transgression.

## **Remerciements**

Je tiens à remercier ma directrice de maîtrise Jane Everett qui m'a aidée et dirigée dans mes recherches. J'aimerais également exprimer ma reconnaissance à Anne Elaine Cliche du département d'études littéraires de l'UQAM qui a su me conseiller. Je voudrais témoigner ma gratitude à Geneviève Baril qui a participé à la révision et à la correction de ce mémoire. Mes remerciements vont également à ma mère, ma soeur et mon frère qui m'ont soutenue durant la rédaction de ce projet. Pour terminer, je tiens à remercier Alain Vaillancourt qui m'a appuyée et encouragée tout au long de mon travail.

**TABLE DES MATIÈRES**

## **INTRODUCTION**



Les romans de Victor-Lévy Beaulieu dérangent souvent par la violence de leur contenu. Les personnages, mus par une puissance destructrice, passent outre les interdits et s'enfoncent toujours plus profondément dans une nuit sombre et démentielle où tout semble permis. Pourtant, sous les dehors d'une sexualité « malsaine » et d'une violence dérangeante, sous ce que certains ont désigné de vulgaire ou de grossier, se profile une importante quête du sacré.

La recherche d'absolu qui apparaît dans l'écriture beaulieusienne semble être un trait commun à la production littéraire des années 1960-1970. Dans un essai récent intitulé *L'autre côté du monde*<sup>1</sup>, Robert Verreault démontre d'ailleurs à travers le parcours romanesque de quatre auteurs québécois l'importance de cette expérience du sacré dans la littérature de la Révolution tranquille. S'attardant plus spécifiquement sur les rites initiatiques de passage à l'âge adulte, R. Verreault montre comment cette période de profonds bouleversements, « loin d'être strictement une rupture avec le passé<sup>2</sup> », a été « l'occasion d'une régénération des mythes qui ont, historiquement, façonné le Québec<sup>3</sup> ». Dans cette société en pleine mutation, la littérature occupe une place privilégiée et joue un rôle essentiel. La laïcisation de l'État provoque indubitablement une remise en question des rapports de l'homme au sacré. La littérature, encore toute accaparée des grands motifs de la mythologie chrétienne, (re)délimite les concepts de sacré et de profane et en (re)définit la perception. Suivant le mouvement de décolonisation qui souffle sur le Québec d'alors, désirant rompre les liens castrateurs avec la mère-patrie pour que du Canadien français naisse le nouvel homme, les auteurs québécois

---

<sup>1</sup> R. Verreault, *L'autre côté du monde: le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.*

affirment leur indépendance culturelle en cherchant une voie qui leur soit propre, qui rende compte de leur réalité et de leur vision du monde. L'apparition du jocal comme langage littéraire traduit d'ailleurs cette volonté d'autonomie qui caractérise la production romanesque de cette époque. Les romanciers tentent, par l'écriture, de s'affranchir de leur condition de colonisé tout en jetant, par un retour au temps ancestral, les fondements d'une nation qui se dirait enfin québécoise. Ce n'est que par la (re)connaissance de ses origines que le Québec pourra enfin affirmer son autonomie et entrer de plain-pied dans l'Histoire.

C'est au moment même où s'opèrent ces profonds changements culturels et sociaux que Victor-Lévy Beaulieu fait son entrée en littérature. Son oeuvre est profondément marquée par la question nationale et la quête des origines qui lui est intimement liée. Dès ses débuts, VLB annoncera ses couleurs, affirmant qu'il se voue tout entier à l'écriture salvatrice de l'épopée québécoise, récit mythique des origines qui deviendrait la Bible du peuple et qui permettrait à ce « petit pays-pas-encore-pays<sup>4</sup> » d'entrer glorieux sur la scène de l'Histoire. « Le mythe, écrit Mircea Eliade, raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio*<sup>5</sup>. » L'écriture beaulieusienne est imprégnée de cette recherche d'une parole fondatrice, de la grande fiction épique, qui, par le récit du temps sacré des origines, révélerait le peuple à lui-même.

Nous nous proposons donc dans le présent mémoire d'analyser cette expérience du sacré qui caractérise l'oeuvre de l'auteur. Pour ce faire, nous allons nous concentrer

---

<sup>4</sup> V.-L. Beaulieu utilise à plusieurs reprises cette expression dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984.

<sup>5</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 84.

plus spécifiquement sur trois romans, soit *La nuitte de Malcomm Hudd*<sup>6</sup> (1969), *Un rêve québécois*<sup>7</sup> (1972) et *Oh Miami, Miami, Miami*<sup>8</sup> (1973), qui mettent en scène des personnages aliénés, dépossédés, incarnant la petitesse du pays équivoque. Prisonniers d'un présent insatisfaisant, les personnages principaux de ces romans tentent de regagner le Temps mythique des origines, celui d'avant la Faute originelle, là où tout est encore possible. Cependant, du fond de leur mémoire ne surgissent que quelques parcelles de leur histoire personnelle dont ils n'arrivent plus à assumer la cohésion. Découle de cet éclatement de leur espace intérieur une représentation hachurée du monde empirique, profane, rendu par le fait même incompréhensible. Cette déficience intérieure se répercute inévitablement sur le parler des personnages. Possédant une parole défaillante, schizoïde, les personnages beaulieuviens se retrouvent coupés du monde qu'ils n'arrivent plus à appréhender. Le Malcomm de *La nuitte de Malcomm Hudd*, le Barthélémy de *Un rêve québécois* et le Berthold de *Oh Miami* sont suspendus entre un passé idéalisé et un avenir incertain, entre leur statut d'homme déchu et la possibilité d'une rédemption à venir, entre la mémoire et l'oubli. Leur récit est celui d'un « voyage au bout de la nuit », voyage au bout de l'abjection qui se révèle être une profonde recherche du sacré.

Cette « trilogie du mal et du malheur<sup>9</sup> », ainsi que l'a qualifiée Jacques Pelletier dans son récent essai *L'Écriture mythologique*, a été choisie parmi l'ensemble de la production fictionnelle de Beaulieu parce qu'elle ne s'inscrit dans aucun des deux cycles

---

<sup>6</sup> V.-L. Beaulieu, *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour, 1969. Les références des citations de ce roman seront dorénavant placées entre parenthèses dans le corps du texte et désignées par le sigle *NM*.

<sup>7</sup> V.-L. Beaulieu, *Un rêve québécois*, Montréal, Éditions du jour, 1972. Dorénavant *RQ*.

<sup>8</sup> V.-L. Beaulieu, *Oh Miami, Miami, Miami*, Montréal, Éditions du jour, 1973. Dorénavant *OM*.

<sup>9</sup> J. Pelletier, *L'écriture mythologique: essai sur l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu*,

romanesques<sup>10</sup> de l'auteur. Écrits parallèlement à « La vraie saga des Beauchemin », ces trois romans reprennent les personnages de ce cycle, faisant même d'Abel Beauchemin, romancier fictif qui traverse la quasi totalité de l'oeuvre de Beaulieu, l'auteur de *La nuitte de Malcomm Hudd* et d'*Un rêve québécois* ainsi que le créateur de Berthold Mâchefer, personnage central de *Oh Miami, Miami, Miami*. Ainsi, parce qu'ils sont à la fois « en dehors » et « en dedans » du premier cycle romanesque de Beaulieu, ces romans permettent de démontrer, nous semble-t-il, toute l'étendue de cette recherche du sacré qui traverse l'écriture beaulieusienne.

Beaulieu joue dans son oeuvre sur l'ambiguïté du sacré telle qu'analysée par plusieurs penseurs et théoriciens. Jean-Jacques Wunenburger dans l'introduction de son essai *Le sacré*<sup>11</sup> démontre, à partir d'une approche lexicographique, toute la complexité et l'ambivalence que recèle le mot « sacré ». Il dégage, à travers les différences linguistiques, ce qui domine d'une langue à l'autre. Ainsi, il note que les langues indo-européennes utilisent un couple de termes afin de dénommer le sacré, qui apparaît comme étant, d'une part, ce qui est réservé aux dieux ou inspiré par eux et, d'autre part, ce qui est « séparé » du monde profane, qui est protégé par une loi et par le fait même interdit. Il relève par la suite le même phénomène dans les langages sémitique et islamique, qui sont respectivement les langues de l'Ancien Testament et du Coran. Le sens étymologique du terme français sacré<sup>12</sup> désigne quant à lui à la fois ce qui est consacré et ce qui est souillé.

---

Montréal, Nuit Blanche, 1996, p. 37.

<sup>10</sup> Ces deux cycles sont « La vraie saga des Beauchemin » (1969-1985) et « Les voyages » (1976-1983).

<sup>11</sup> J.-J. Wunenburger, *Le sacré*, Paris, P.U.F., 1981.

<sup>12</sup> Le terme français sacré provient du latin *sacer*.

Dans son essai intitulé *L'homme et le sacré*<sup>13</sup>, Roger Caillois propose une configuration du sacré qui inclut les catégories du pur et de l'impur. Il écrit: « Et comme le feu produit à la fois le mal et le bien, le sacré développe une action faste ou néfaste et reçoit les qualifications opposées de pur ou d'impur, de saint et de sacrilège qui définissent avec ses limites propres les frontières mêmes de l'extension du monde religieux<sup>14</sup>. » À l'opposé de la sphère sacrée se trouve l'univers profane des choses et des substances. Indissociablement liés, le sacré et le profane apparaissent comme les deux versants d'une même perception du monde. En effet, sans l'interdit qui limite l'accès au sacré, la violation du tabou glisserait dans la banalité du geste et perdrait toute sa signification. « Tout étant permis et possible, tout devient par le fait même absolument nul » (*OM*, 218), écrira Abel Beauchemin dans *Oh Miami, Miami, Miami*.

Ainsi, l'expérience du sacré provoque chez l'homme une double réaction émotionnelle dont Rudolf Otto explique le fonctionnement dans son essai *Le sacré*<sup>15</sup>. D'une part, explique-t-il, le sacré provoque une réaction d'effroi et de terreur (*Mysterium tremendum*), d'autre part il captive et fascine (*Mysterium fascinans*). De ce couple attraction-répulsion découlent deux pratiques du sacré. Il y a ce que Roger Caillois nomme le « sacré de respect » qui implique le respect des interdits qui limitent l'accès au sacré et le « sacré de transgression » qui consiste à transgresser ces mêmes interdits afin d'accéder au sacré.

Les personnages beaulieuviens se livrent entièrement à une pratique transgressive du sacré. L'ivresse, le débordement des sens, la licence sexuelle qui caractérisent leurs actes s'inscrivent à l'intérieur de cette expérience du sacré. Cette quête d'absolu qui anime les personnages se déroule, et nous verrons comment, à travers le blasphème, la

---

<sup>13</sup> R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>15</sup> R. Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 1995.

souillure, à travers toute cette « quochonnerie » qu'Abel Beauchemin se proposait déjà d'écrire dans le roman des origines, *Race de monde*<sup>16</sup>. Nous avons dégagé des textes choisis trois aspects récurrents qui nous semble représentatifs de l'implication du sacré dans l'oeuvre beaulieusienne. Dans le premier chapitre nous aborderons la question du temps et de l'espace. Nous appuyant principalement sur les écrits de Mircea Eliade, nous démontrerons comment, dans les romans de Beaulieu, le rapport de l'homme au temps et à l'espace se différencie à partir de la double expérience du sacré et du profane. Dans le deuxième chapitre, nous décrirons à partir de *L'homme et le sacré* de Roger Caillois et *Le sacré* de Rudolf Otto de quelle façon la femme beaulieusienne est sacralisée et de quelle manière elle met en jeu la double polarité du sacré, c'est-à-dire le pur et l'impur. Dans le troisième chapitre, nous étudierons conjointement la sexualité et la violence, indissociable dans l'oeuvre beaulieusienne. Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur l'oeuvre de Georges Bataille et plus particulièrement sur son essai *L'érotisme*<sup>17</sup> ainsi que sur l'essai de René Girard, *La violence et le sacré*<sup>18</sup>.

À travers ses personnages, Beaulieu métaphorise sa recherche littéraire du sacré qui ne pourrait s'accomplir que par la mise en forme de l'épopée. « Il faut, écrit l'auteur dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, commencer dans la Barbarie, il faut décapiter, mutiler, étripper [...]. C'est dans les cendres que sont les possibilités d'avenir, c'est au-delà de la dépossession que se lève le jour<sup>19</sup>. »

---

<sup>16</sup> V.-L. Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Stanké, 1986.

<sup>17</sup> G. Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

<sup>18</sup> R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, L.G.F., 1981.

<sup>19</sup> V.-L. Beaulieu, « La tentation de la sainteté » dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, *op. cit.*, p. 148.

**CHAPITRE I**  
**TEMPS ET ESPACE**

Le rapport au temps et à l'espace des personnages de Victor-Lévy Beaulieu se développe à partir des deux modalités d'expérience que sont le sacré et le profane. Dans l'univers beaulieusien, le Temps de l'enfance, temps sacré des origines, se distingue du temps ordinaire, quotidien, dans lequel les protagonistes évoluent. Émerge du délire verbal de l'homme beaulieusien le profond besoin de retourner « au commencement », dans le monde révolu de l'Enfance. Par la réactualisation de cette temporalité perdue et idéalisée qui lui permettrait de recouvrer, ne fut-ce que pour un bref instant, l'état d'innocence originelle, il parviendrait, semble-t-il, à dégager de son intériorité fragmentée sa véritable identité, authenticité de l'être altérée par les nombreuses pertes mnésiques trouant la masse confuse des souvenirs qui affluent et refluent au seuil de sa mémoire. Recherchant à travers les différentes étapes de son histoire personnelle l'origine même de son être, le héros beaulieusien introduit dans ce monde ordinaire, profane, des espaces extra-ordinaires où le temps cesse de suivre son cours, lieux significatifs, intimes, qui procurent bien-être et sécurité.

Sous la quête des origines qui détermine les actions des protagonistes affleure le désir épique du romancier fictif Abel Beauchemin. Par l'écriture de l'épopée québécoise, récit sacré des origines, l'écrivain-narrateur d'*Oh Miami, Miami, Miami* souhaite révéler le peuple à lui-même et au monde pour ainsi l'introduire dans la grande cohorte de l'Histoire. Les personnages qu'il met en scène dans ses romans incarnent cette recherche frénétique d'un passé qui, exhumé des cendres de l'oubli, ouvrirait la possibilité d'un avenir. Ainsi, l'exploration du temps ancestral qui anime Malcomm, Barthélémy et Berthold, tous trois personnages attitrés d'Abel Beauchemin, est en fait la transposition sur le plan individuel d'une recherche collective représentée dans l'oeuvre romanesque beaulieusienne par la mission épique du personnage-écrivain.



## 1.1 L'Écriture des origines

Roman éclaté, polyphonique, *Oh Miami, Miami, Miami* est l'un des textes de l'auteur québécois le plus complexe sur le plan structurel. Le récit s'ouvre sur la narration autobiographique de Berthold Mâchefer, être dérisoire dont la vie est partagée entre un travail médiocre au *Roi de l'habit* et un appartement dépouillé dans lequel il élabore depuis douze ans le projet de sa libération prenant la forme d'un voyage rédempteur en terre inconnue. Dès le Livre deuxième (le roman est constitué de sept Livres, clin d'oeil au sept jours de la Création), la narration est reprise par le romancier Abel Beauchemin qui avoue d'emblée que le dit Berthold Mâchefer est une « pure invention de [son] cerveau fiévreux » (*OM*, 95). Le narrateur-écrivain explique la genèse de ce « héros qui n'en est pas un » (*OM*, 132), personnage créé dans un mouvement de colère contre un ancien patron porteur du même nom, « [c]'était le nom seul qui importait » (*OM*, 111). Berthold se nomme en réalité Maurice Jalbert, mais rien ne semble opposer, outre le changement de nom, le premier au second. Tout le roman vacille, dans la logique du récit, entre l'existence réelle ou romanesque de l'énigmatique Berthold/Momo.

En manque d'imagination, le romancier fictif délaisse son récit, le confiant à un narrateur anonyme qui se dit lui-même « plein de trous de mémoire et [...] peu connaissant des techniques romanesques de même que des personnages dont il lui fallait bien parler » (*OM*, 178). Lorsqu'il reprendra la plume, Abel ne reconnaîtra plus ni ce récit qui lui est devenu étranger, ni ses personnages qui lui ont échappé. Il retournera dans son bungalow de Terrebonne d'où il écrira des lettres enfiévrées à Faux Indien, lui demandant de combler les lacunes de son récit.

La structure romanesque de *Oh Miami, Miami, Miami*, à l'intérieur de laquelle les voix narratives se confondent et s'entremêlent, met en scène deux espaces qui ne cessent d'entrer en interaction, de se pénétrer l'un l'autre donnant ainsi lieu à une « narration aberrante » (*OM*, 174) et complexe où le romancier Abel s'immisce dans le récit qu'il est en train de construire. D'une part, il y a l'espace diégétique du roman qu'Abel écrit et qui relate l'histoire singulière de Berthold Mâchefer; d'autre part, il y a l'espace narratif dans lequel l'écrivain fictif met à nu les mécanismes de son écriture, commente le processus créatif de son travail littéraire, ouvrant ainsi une profonde et angoissante réflexion qui ira en s'intensifiant de roman en roman<sup>1</sup>. S'introduisant dans l'univers imaginaire qu'il édifie, côtoyant les personnages qu'il crée furieusement, « à coups de frappe de machine à écrire » (*OM*, 132), et qui ne sont en fait que les prolongements de ses images intérieures, les représentations de ses traumatismes et déficiences personnels, Abel finit par se perdre dans les dédales sinueux de sa création. La réalité et le romanesque se fondent dans l'esprit tourmenté du narrateur-écrivain, « la marge était mince, trop mince, entre le rêve et la réalité; il était dit que j'allais sombrer tôt ou tard, que je ne tiendrais pas le coup, emporté par mes phantasmes et mon délire » (*OM*, 233). Au fur et à mesure que son récit progresse, Abel régresse, s'enfonçant toujours plus profondément dans « l'abîme du rêve » où il perd peu à peu le(s) fil(s) de son récit, alors que son personnage « mal inventé » (*OM*, 112) échappe lentement à son emprise. En effet, si Berthold/Momo associe dans un premier temps Abel au père, s'il l'identifie à un « ange purificateur » (*OM*, 125) qui lui ouvre la « Voie Royale » (*OM*, 125) de sa nouvelle vie, le romancier devient par la suite, aux yeux de

---

<sup>1</sup> La réflexion sur le travail créateur ouverte dans *Oh Miami Miami Miami* se poursuivra dans les romans et essais subséquents.

son personnage, un être menaçant, inquiétant. La présence du créateur dans son propre univers romanesque finit par faire douter la créature de sa « réalité »:

[...] Momo était venu près d'imaginer que tout ce qui avait été vécu depuis qu'il avait rencontré Abel dans l'avion ne pouvait avoir eu lieu que dans l'imaginaire, le romancier étant une monstrueuse machine à idées fixes, un trafiquant de cauchemars. (*OM*, 259)

Devenu étranger dans sa propre fiction, Abel finit par être expulsé de son roman, de « ce livre qui n'est pas le [s]ien, qui ne [lui] appartient plus et qui a eu bien raison de [le] perdre » (*OM*, 241).

La faillite de ce roman auquel il s'est livré dans toute sa rage créatrice annonce l'échec de l'oeuvre épique à l'écriture de laquelle Abel aspire, grand projet littéraire qui reconstituerait la trame d'une mémoire déchirée, oubliée, et, ainsi que l'indique Jacques Pelletier, ferait « revivre un passé, une histoire, en dégager[ait] et en dévoiler[ait] le sens <sup>2</sup> ». L'écriture du récit des origines jeterait les fondements de la nation et permettrait à ce « petit pays-pas-encore-pays » de s'approprier l'Histoire. François Chaput dans « Victor-Lévy Beaulieu, héritier d'un désir » reprend la définition hegelienne de l'épopée, démontrant ainsi les raisons pour lesquelles Abel (et Beaulieu) accorde(nt) une telle importance à l'écriture épique :

C'est en tant que totalité originelle que le poème épique constitue la Saga, le Livre, la Bible d'un peuple, et toute grande et importante nation possède des Livres de ce genre, qui sont absolument les premiers de tous ceux qui lui appartiennent et dans lesquels se trouvent exprimé leur esprit original. Aussi ces monuments ne sont-ils rien de moins que la base sur laquelle repose la conscience d'un peuple [...] <sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> J. Pelletier, *L'écriture mythologique: essai sur l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Nuit Blanche, 1996, p. 261.

<sup>3</sup> F. Hegel cité par F. Chaput dans « Victor-Lévy Beaulieu, héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41 (octobre 1993), p. 43.

Récit sacré des origines, l'épopée apparaît donc comme la mise en forme littéraire du mythe fondateur, cosmogonie qui relate l'histoire d'une naissance singulière et qui authentifie l'identité d'un peuple. Consécration de la mémoire collective, la fiction épique est un point de repère pour les membres d'une même communauté, lieu séculaire où ils peuvent se recueillir et renouer avec leurs origines, raviver leur mémoire collective. L'impératif d'écrire d'Abel, cette tâche enivrante et enlevante qui le pousse toujours plus avant dans la fureur créatrice qui le brûle, répond à cette urgente demande de produire l'épopée québécoise qui permettrait au peuple de prendre conscience de sa particularité, de son entièreté, tout en lui donnant accès au monde et à l'Histoire. Tel le prophète biblique qui, investi d'une importante mission divine, doit réveiller le peuple endormi, amnésique, Abel, témoin lucide de l'immobilité stagnante de sa nation, hurle à qui veut bien l'entendre le désarroi dans lequel le plongent la petitesse et l'aliénation du pays équivoque. Comme il l'écrit à propos de Jack Kerouac<sup>4</sup>, il est de ceux qui « ne naissent que pour exprimer la mort des autres, [...] hommes *anachroniques* faiseurs de procès-verbaux des collectivités en voie de disparition, prophètes qu'on n'entend pas, chevaliers d'Apocalypse devant lesquels on se voile les yeux<sup>5</sup> ». Malgré l'intolérable de sa situation, Abel ne peut rester sourd à cet appel des mots qui envahit son corps: « Je devinais tout cela qui montait en moi et m'envahissait... Un tourbillonnement de mots, un déluge, une grande puissance fière et indestructible!... » (OM, 107). Déluge verbal qui, à l'image du drame diluvien biblique, doit

---

<sup>4</sup> Abel Beauchemin est le narrateur de l'essai que Beaulieu consacre au roman biographique de Jack Kerouac.

<sup>5</sup> V.-L. Beaulieu, *Jack Kerouac*, Montréal, Stanké, 1987, p. 223. C'est Beaulieu qui souligne. Il est à noter que Beaulieu emprunte cette conception de l'écrivain à Victor Hugo pour qui l'auteur est celui qui « doit symboliser, par ses livres, la colère sainte. Son oeuvre devient un gigantesque poème-accusation de l'histoire ». (*Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Stanké, 1985 p. 88.)

entraîner la ruine du monde présent, insatisfaisant, pour préparer la venue d'un monde nouveau. La parole d'Abel se veut rédemptrice, message catastrophé d'une libération nécessaire, de l'avènement d'une réalité autre, significative.

Les personnages romanesques qu'Abel met en scène dans ses oeuvres littéraires, les Malcomm, Barthélémy, Berthold et autres « monstres fétides et abjects » (*OM*, 237) se situent à la limite eschatologique où le monde ancien, désuet, s'effondre pour que de ses cendres naissent un monde nouveau porteur de sens. En effet, le message prophétique, bien qu'il soit annonciateur d'une ère nouvelle, se veut d'abord et avant tout proclamation d'une destruction, histoire d'une chute. Le prophète est en fait, pour reprendre la très belle expression de Paul Ricoeur, « messager de l'échec et du désastre <sup>6</sup> ». Le discours d'Abel est d'ailleurs truffé d'oracles, malédictions qui annoncent brutalement la démolition, la ruine du monde présent. Dans la prophétie scripturaire, la catastrophe, ainsi que l'indique A. Neher, « prépare le germe du salut <sup>7</sup> »; elle est le liminaire de la rédemption à venir, antériorité essentielle à la venue ultérieure d'un monde pacifié. Le manque-à-être et le mal ontologique qui caractérisent les personnages du romancier fictif révèlent l'imminence de la chute; l'histoire personnelle des protagonistes se déroule en fait *au moment même* où s'énonce la prophétie, « cette espèce de tranche de nuit qui est énoncée comme mauvaise nouvelle <sup>8</sup> ». Prisonniers de cette sombre nuit apocalyptique, ils sont coupés à la fois de leur passé et de leur futur, errant dans un présent sans cesse recommencé, spirale avalante engouffrant la mémoire dans l'oubli, l'être dans le néant. Ils sont d'ailleurs assaillis par d'implacables visions qui se répercutent à l'infini dans leur imaginaire malade. Défendant la cause des

---

<sup>6</sup> P. Ricoeur, *Les incidences théologiques des recherches actuelles concernant le langage*, s.l., Institut d'études Oecuméniques, s.d., p. 91.

<sup>7</sup> A. Neher, *Prophètes et prophéties*, Paris, Payot, 1995, p. 202.

<sup>8</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 91.

opprimés, Abel rend, dans ces romans, la parole à cette humanité désolée, s'effaçant complètement devant la mission scripturaire qui lui est destinée: « J'étais un énorme roman, il fallait bien que je crie, je n'avais pas le choix, des floppés d'images jaillissaient de moi pour n'avoir pu venir dans la bouche des autres, moi je ne comptais pas, je n'étais rien [...]. » (OM, 244)

Cependant, pressentant bien l'échec auquel est vouée son entreprise (socio)littéraire, Abel ne cesse de remettre en cause ses capacités à accomplir sa mission scripturaire; il est Jérémie, prophète des lamentations, qui met à nu toute sa douleur et sa souffrance: « Qu'un autre m'écrive! Moi, je suis trop paqueté, trop seul, trop dégoûté et trop triste. Moi, je n'ai plus le goût de rien. Continuez sans moi! » (OM, 245). Dans le dernier roman de la saga des Beauchemin, Abel relaiera d'ailleurs, dans un geste théâtral, sa mission à *Steven, le nouvel hérault*<sup>9</sup>.

Le manquement épique d'Abel est la représentation symptomatique de l'incapacité du peuple québécois de mener à terme l'Événement mythique qui permettrait au pays équivoque d'échapper à l'anonymat et d'entrer, enfin nommé, sur la scène de l'Histoire. « Il ne peut y avoir de fiction épique, écrit Victor-Lévy Beaulieu, lorsqu'on est en état de flottement. Et ce ne sont pas les ruses langagières qui vous font accéder à la fiction épique mais l'événement magique et rien que lui<sup>10</sup>. » Seul l'accomplissement, l'aboutissement de l'Événement primordial, inaugural, rendrait possible l'écriture de l'épopée grâce à laquelle

---

<sup>9</sup> V.-L. Beaulieu, *Steven le hérault*, Montréal, Stanké, 1985. L'exergue de ce roman, tiré de l'oeuvre de Rainer Maria Rilke, est fort révélateur de l'abandon (temporaire) d'Abel et de la transmission de son désir épique au frère poète: «Car, vois-tu, je suis un étranger et un pauvre. Et je ne fais que passer; mais il faut que tes mains recueillent tout ce qui aurait pu devenir ma patrie, si j'avais été plus fort.»

<sup>10</sup> V.-L. Beaulieu, «L'écrivain québécois après la victoire péquiste» dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, op. cit., p. 385.

les membres de la communauté se sentiraient liés par une même mémoire et une même vision du monde. Derrière l'inaccomplissement de la fiction épique se profile l'ombre inquiétante de la Tour de Babel, dont Abel porte d'ailleurs pratiquement le nom<sup>11</sup>, et de son inachèvement. Beaulieu réinterprète à travers le manquement épique de son personnage-romancier (échec qui est aussi le sien) le mythe babélien.

L'épisode biblique de la Tour de Babel relate l'histoire de la communauté humaine originelle qui, unie dans un même lieu et par une même langue, décide de construire une ville dans la plaine de Shinéar et d'édifier en son centre une tour si haute que sa cime atteindrait le ciel. Cet ambitieux projet permettrait aux hommes de se faire un nom qui affirmerait leur présence au monde et leur donnerait accès à l'Histoire. Yavhé, voyant ce que les hommes ont entrepris, confond leur langue et dissémine les peuples sur toute la surface de la terre, laissant ainsi à jamais inachevée l'entreprise babélienne. La catastrophe collective du mythe de Babel devient celle, dans l'oeuvre beaulieusienne, du peuple québécois, de son incapacité à accomplir l'Événement mythique qui lui permettrait de prendre pied dans l'Histoire. Tout comme les Babéliens qui virent leur entreprise collective échouer par un retour de la colère divine, le peuple québécois voit ses tentatives révolutionnaires avorter, s'enliser dans l'échec et l'irrésolution. Sans la réalisation de l'Acte inaugural, l'écriture épique ne peut être menée à terme, s'embourbant à son tour dans la faillite de son projet. Sous l'échec répété de la plume d'Abel, l'épopée, ce rêve québécois, se transforme en une épopée de l'oeuvre manquée<sup>12</sup>. Les personnages romanesques d'Abel

---

<sup>11</sup> La Tour de Babel, qui représente la maison familiale des Beauchemin dans *Satan Belhumeur* (Montréal, VLB éditeur, 1981) s'orthographie B'Abel, établissant ainsi la connivence intertextuelle entre le mythe babélien et le désir épique du romancier fictif.

<sup>12</sup> Voir à ce sujet F. Chaput, « L'impossible fondation : versions de l'épopée chez Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Hubert Aquin ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1995.

apparaissent comme les représentations fictionnelles de cette recherche épique, transposition dans l'imaginaire du manquement collectif, êtres incomplets et dérisoires qui sont « toujours en train de se recommencer parce que privé[s] de mémoire <sup>13</sup> ».

Le projet social du Faux Indien de *Oh Miami* recoupe celui d'Abel. En effet, si Faux Indien quitte son village natal, c'est dans le but avoué de « creuser le passé amérindien de l'Amérique » (*OM*, 336). L'exploration des origines du continent américain permettrait à Faux Indien de (re)prendre sa place à l'intérieur de la chaîne des générations. Il désire faire en sorte que son « québécois rougisse et que l'homme rouge en lui s'enquébécoise » (*OM*, 323). Il ne pourra regagner sa terre natale qu'une fois sa quête accomplie:

Quand je retournerai à la Pointe-aux-Trembles, je serai mon Père, je serai ma Mère, je serai tout ceux qui ont été avant eux et tout ceux qui sont venus ou viendront encore. Pour l'instant, je suis à peine moi-même et il me reste tout à accomplir. (*OM*, 330)

La conjonction du Québécois et de l'homme rouge favoriserait, selon Faux Indien, la naissance du nouvel homme, actualisation du rêve ancien de Louis Riel. Faux Indien tente, par ses recherches, de suppléer à l'occasion manquée de créer une « nouvelle Arche de l'Alliance » (*OM*, 312) qui aurait pu être rendu possible à l'origine par l'accès au pouvoir de Riel qui aurait alors « créé une nouvelle religion dans laquelle le rêve de l'Amérique française se serait reconnu et accompli » (*OM*, 314).

Ainsi, les projets respectifs de Faux Indien et d'Abel tendent tous deux à la création, par un retour aux origines, au Temps sacré de la fondation, d'une nouvelle réalité représentative d'une nation autonome. Cependant, l'un et l'autre se voient confinés à l'échec, condamnés à errer dans un non-lieu et un non-temps, continuellement obsédés par l'histoire à (re)faire, à (re)créer pour réparer les déchirures, les fissures, afin

---

<sup>13</sup> V.-L. Beaulieu, «L'écrivain et le pays équivoque» dans *Entre la sainteté et le*



de s'approprier l'Histoire et ainsi « permettre une lecture continue et progressive de l'enchaînement des générations <sup>14</sup> ». À l'image de leur créateur, les personnages romanesques d'Abel cherchent à colmater la brèche entrouverte par la défaillance de leur mémoire, à combler les ruptures de leur histoire personnelle, qui n'est autre que la transposition métaphorique de celle collective du peuple québécois.

## 1.2 Origine de la quête

Le récit autobiographique de Berthold Mâchefer sur lequel s'ouvre *Oh Miami, Miami, Miami* met en scène un personnage socialement inadapté, complètement assujéti au souvenir maternel qu'il ne cesse de raviver soir après soir dans la chaleur de son foyer. La vie de ce singulier personnage est partagée entre son travail dans la « binerie » du vieux Phil Flanagan et son appartement dénudé au centre duquel il ressuscite, par l'entremise d'un flamboyant et somptueux kimono rouge, sa mère morte prématurément, suicidée dans les eaux froides de la rivière Saint-Maurice. C'est dans cette « poche d'intimité » (*OM*, 49), espace sacré où se reconstitue l'ancienne symbiose mère-fils, que Berthold/Momo élabore depuis douze ans le secret projet de s'envoler pour Miami, cette terre de rêve où il croit pouvoir « vivre enfin » (*OM*, 64). Le terme « Nouveau Monde » employé par Berthold pour désigner Miami renvoie explicitement à l'époque de la découverte du continent américain, période d'effervescence et de renouvellement<sup>15</sup>. Le voyage vers le Nouveau Monde lui apparaît comme un retour au temps premier de

---

*terrorisme*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>14</sup> A. Neher, *op. cit.*, p. 129.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet, R. Bonin, «Le signe Amérique chez Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1993.

l'enfance, à « *la première vie vers quoi, par ce long détour qu'il faisait en autobus, il s'en allait dans son innocence retrouvée...* <sup>16</sup> » (OM, 67), évoquant ainsi la traversée européenne de l'Atlantique perçue par les premiers colons comme un nouveau départ suscitant espoir et rêve. Pour Berthold/Momo, s'en aller vers Miami équivaut à rompre définitivement avec la médiocrité de sa situation tout en se voyant offrir la promesse de nouvelles possibilités en même temps que s'ouvre à lui l'espace illimité du Nouveau Monde: « Dans quelques semaines, il y aura la nouvelle vie, le pays neuf et plus personne, dans le monde du Sud, saura d'où je viens et tout ce qu'il y a de dérisoire dans ma vie. » (OM, 10) Succède à cette vision édénique un Miami apocalyptique, « tombeau grand ouvert de son rêve défait » (OM, 264), entraînant Berthold/Momo sur le chemin hasardeux d'une troublante quête identitaire<sup>17</sup>. En effet, cet impérieux besoin de recommencement et de renouvellement qui pousse en premier lieu Berthold/Momo vers Miami l'entraîne en réalité à un douloureux travail d'introspection cognitive, « l'extérieur [étant] une illusion, il n'y a de vérité qu'en ce qui fait bouger l'esprit » (OM, 272). Cette aventure intérieure ne semble possible que par la déstabilisation physique et psychique qu'entraîne l'expérience déchirante de l'exil. Pour qu'enfin advienne le nouvel homme, non pas « l'homme à images donc sans imagination » (OM, 311) qu'avait été jusque-là Berthold/Momo, il semble nécessaire que celui-ci s'expatrie « dans ce château magique qui nous dira qui nous sommes et ce que nous avons eu la faiblesse de lui demander » (OM, 274). Le voyage de Berthold/Momo s'avère être un passage initiatique où le

---

<sup>16</sup> Beaulieu souligne.

<sup>17</sup> Notons que Berthold/Momo se voit confronté à la réalité des premiers colons européens qui, devant la rudesse du climat américain et la déstabilisation psychique qu'entraîne inévitablement le déracinement physique, doivent redéfinir leur rapport à soi et au monde. Voir à ce sujet le récent essai de P. Nepveu, *Intérieurs du nouveau monde: essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Québec, Boréal, 1998.

personnage doit dans un premier temps se départir de tout ce qu'il y a d'illusoire en lui, des « images fausses du Père et de la Mère qui lui étaient venues de son dérangement et des longues années qu'il avait passées dans la solitude » (*OM*, 329), afin de pouvoir par la suite acquérir un nouveau statut. L'exil territorial de Berthold/Momo en révèle un beaucoup plus profond, celui intérieur auquel il se trouve confronté, malgré lui. L'expatriation devient un point de passage obligé afin de parvenir à combler les lacunes de la mémoire, comme s'il fallait, pour réapprendre son histoire, se voir confronté à l'altérité dans toute son inquiétante étrangeté. Être littéralement désaxé, ex-centrique, l'homme beaulieusien recherche dans l'espace de son intériorité fragmentée la vérité authentique de son être, l'Axe central qui lui permettrait de se (ré)orienter:

Tu as perdu le Nord en laissant tout derrière toi, et tu n'étais que dans ce que tu laissais. Et voilà qu'en venant à Miami, tu es obligé de t'étendre hors de toi-même, de te dérouler comme un tapis. [...] tu ne peux te projeter dans le paysage puisqu'il ne reste de toi qu'une enveloppe. Ton intérieur s'est perdu quelque part sur la route, tu l'as légué en toute naïveté à ton ami Abel. (*OM*, 265)

Cependant, avant de recouvrir sa véritable identité, avant de se réapproprier sa mémoire personnelle, Berthold/Momo doit passer par ce moment eschatologique où le monde désuet s'écroule afin que de la brèche ainsi entrouverte jaillisse un espace nouveau générateur de sens: « Tout fuyait dans quelque grotte du cerveau et n'en sortirait que lorsque sa mort lui serait signifiée. Pour l'instant, il ne pouvait y avoir que le vide, que cet inqualifiable malaise. » (*OM*, 262)

L'initiation sexuelle avec Ida, une Québécoise délurée en quête de jeux lubriques, constitue le premier jalon de la recherche intérieure du protagoniste. Malgré l'inanité de son expérience, Berthold/Momo est départi, au cours de cette nuit orgiaque, de l'ancienne imagerie qui constituait la trame de ses jours dans le monde obsolète de Shawinigan. À

cette première étape initiatique qui lui permet de se délester de l'emprise maternelle succède celle sociétale dont Faux Indien est l'instigateur. Véritable figure initiatique du roman, Faux Indien est celui qui, recouvrant les attributs du prophète exilique Moïse, ouvre la voie de la liberté à Berthold/Momo:

Il s'était levé; il parut fabuleux à Momo, et comme investi d'un grand pouvoir. Faux Indien n'avait qu'à allonger les bras vers le ciel pour que se déchaînât la foudre. Faux Indien n'avait qu'à souffler dans l'océan pour que les eaux se séparassent et fissent, dans les abîmes, un passage sacré au bout duquel le vrai Momo et le vrai Faux Indien les attendaient, assis sur les grandes chaises rouges sacrées. (*OM*, 273)

L'initiation sociétale de Berthold/Momo s'accomplit au cours d'un rituel sacré dans l'appartement de Faux Indien où l'être en devenir doit observer les prescriptions commandées par l'initiateur. Il doit dans un premier temps se dévêtir et danser au rythme de « la musique magique » (*OM*, 326), devant ensuite avaler la nourriture sanctifiée « selon les mots sacrés des Sioux afin de se réconcilier avec les forces saintes du monde » (*OM*, 326) et aspirer la fumée du long calumet qui lui « apprendra la patience et la bonté » (*OM*, 328). Ce rituel inscrit Berthold/Momo à l'intérieur d'une filiation, lui permettant de récupérer la place qui lui est assignée dans la chaîne des générations: « Avec cette pipe, vous serez reliés à tous vos parents, votre Grand-Père et Père, votre Grand-Mère et Mère. » (*OM*, 327) Le nouveau nom de Berthold/Momo concrétise son identité: « Désormais, 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. » (*OM*, 330) Geronimo parviendra, dans sa « pureté nouvelle » (*OM*, 331), à occuper l'espace intime de son intériorité. Voyant s'ouvrir devant lui la « vie promise » (*OM*, 331), Geronimo peut maintenant revenir sur sa terre natale: « Geronimo! Mon vieux Geronimo! Les pays québécois s'ébranleront quand tu te mettras à les traverser, monté sur le cheval de tes découvertes. » (*OM*, 330)

La quête identitaire de Berthold/Momo évoque celle du Graal. En effet, tout comme le héros Perceval doit abandonner sa mère, qui en meurt de chagrin, pour devenir chevalier et s'élancer à la recherche de la coupe légendaire, véritable réceptacle de sens, Berthold/Momo doit se défaire de la Toute-puissance maternelle pour parvenir à trouver son nom. Si la recherche du personnage de *Oh Miami* se termine sur une note positive, la quête de sens et d'absolu qu'effectue Abel dans et par son écriture littéraire semble se terminer par un échec ainsi que le suppose le titre du roman subséquent, *Don Quichotte de la démanche*<sup>18</sup> (dans lequel d'ailleurs Geronimo réapparaît). Le roman de Cervantès auquel renvoie explicitement le titre met en effet en scène un personnage sans cesse ridiculisé, confondant le rêve et la réalité, roman qui relate le cheminement d'une quête irréalisable, dans laquelle Abel se noie et se perd.

### 1.3 Quête des origines

« [L]es recommencements sont-ils possibles?, peut-on faire la nuitte sur les premiers jours de son existence et repartir véritablement à zéro? » (*NM*, 50) Voilà la question que se pose constamment Malcomm Hudd, personnage-narrateur de *La nuitte de Malcomm Hudd*. Partagé entre un irrépressible désir de retourner au commencement, au temps primordial de l'enfance et celui d'oublier ce « passé lourd d'inquiétudes » (*NM*, 56) qui suit la « chute des beaux jours » (*NM*, 201), Malcomm ne cesse de (re)vivre certaines séquences de cette vie antérieure, passé idéalisé qu'il transforme continuellement, « l'amplifiant, le dénaturant, le corrigeant en y revenant sans cesse, apportant ici et là quelques majeures transformations et

---

<sup>18</sup> V.-L. Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, L'Aurore, 1974.

polissant certains détails » (*NM*, 212). Le personnage-narrateur s'engouffre toujours plus profondément dans les sables mouvants de ce passé protéiforme dont il n'arrive plus à percevoir l'unité. Constamment parasité par les images de plus en plus insistantes de cette existence révolue, le présent de Malcomm devient le prolongement fantasmatique de ce passé polymorphe. Comme le lui dira la serveuse F. à la fin du roman, Malcomm ne sait plus

à quel temps conjuguer [sa] vie, si cela doit se faire au présent, au passé ou au futur, ou les trois ensemble, c'est des mots qui n'ont plus guère de sens dès qu'[il] les [met] en face de l'histoire de [sa] vie qui est peut-être déjà terminée, ou qui n'est pas commencée encore [...]. (*NM*, 210)

Désirant faire coïncider ces deux temporalités distinctes, celle sacrée de l'enfance perdue et celle profane du présent, Malcomm identifie les gens qu'il rencontre aux principaux actants de sa vie antérieure. Ainsi, le truand Bob est associé tour à tour au bien-aimé cheval Goulatromba, au père absent et détesté et se voit attribuer des qualités quasi divines: sa parole se veut épître; son discours, vérités à communiquer; les gens qui l'entourent ses « disciples » (*NM*, 67) ou ses « agneaux » (*NM*, 108) et Malcomm, « son âme damnée » (*NM*, 67). Au-delà de ces associations, Bob apparaît comme le jumeau de Malcomm, « [s]on miroir, [s]on pareil, [s]on double, [s]a copie » (*NM*, 227-228), alter ego avec lequel il coïncide pleinement lors de l'étrange odysée plutonienne, hallucination suivant une violente altercation entre Malcomm et Bob. Ce n'est d'ailleurs qu'au cours de ce délire qui ouvre un espace onirique, fantasmatique, que Malcomm est le plus près d'atteindre à la plénitude de son être, n'y manque en fait que la présence de la femme, « principe femelle » (*NM*, 187) et tiers essentiel mais évanescent: « [...] lorsqu'enfin je serai trois, je me serai totalement retrouvé, j'aurai fait vraiment la connaissance de mon moi véritable et je pourrai librement rouler ma bosse [...]. » (*NM*, 187) Malheureusement, Bob, « miroir du monde » (*NM*, 228), représente aussi la laideur et la corruption dont Malcomm

désire se débarrasser pour « mettre fin à l'illusion et pour être capable de retourner à Trois-Pistoles » (*NM*, 228), lieu des origines.

Ricki, soeur adoptive de Bob et maîtresse du personnage-narrateur, sera, quant à elle, associée à Annabelle, l'épouse légitime de Malcomm qui a tué, dans un geste tragique, le fabuleux cheval Goulatromba. Si Bob représente le père, Ricki coïncidera également avec la mère, Femme ultime qui, abandonnant Malcomm, le laissant seul et larmoyant devant ce monde qu'il n'arrive « point à affronter » (*NM*, 66), est tenue pour responsable de la médiocrité de sa situation<sup>19</sup>. Retourner au Temps primordial de l'enfance serait pour Malcomm réparer la Faute originelle et ainsi rétablir l'équilibre ancien. La réactualisation du Temps ancestral permettrait au personnage-narrateur de se purifier de ses péchés, de réintégrer cet état de pureté originelle que rien n'était encore venu souiller.

Le récit de Malcomm relate donc une sombre traversée de la nuit, traversée au terme de laquelle il désire retrouver la perfection des commencements. Ce n'est qu'au lendemain de cette « nuitte sirupeuse et gluante comme l'enveloppe d'un foetus » (*NM*, 40) que Malcomm pourra renaître symboliquement et fonder à nouveau le présent.

La temporalité du récit, ainsi que le titre du roman l'indique, est celle de la nuit, temps dilaté à l'infini puisque la fin du roman renvoie au début, emprisonnant ainsi le personnage-narrateur à l'intérieur des limites restreintes de cette circularité aliénante qu'il s'est lui-même tracée par la narration de son récit. Constitué d'une seule et même phrase, le roman ne contient ni point ni majuscule ne venant endiguer le cours de ce déluge verbal – même les ponctuations fortes (points d'interrogation et d'exclamation) sont suivies de virgules, marquant de courtes pauses dans le discours de Malcomm sans pour autant l'arrêter. Le récit se termine lui-même par une virgule qui renvoie le lecteur au début du

---

<sup>19</sup> Nous étudierons le personnage de la mère dans le chapitre suivant.

récit par là même à jamais ininterrompu. Le *ici-maintenant* du récit linéaire conventionnel disparaît au profit d'une indécidabilité spatiotemporelle: l'histoire singulière se déroule dans un temps et un espace autre qui évoquent le monde onirique. Les personnages passent à travers le prisme déformant que constitue la conscience morcelée du personnage-narrateur. La narration tourmentée de son récit nous donne à lire sa mémoire avec ses trous et ses retours. Les images émergeant au seuil de sa conscience ombragent les événements présents, oblitèrent la perception de Malcomm qui ne cesse de télescoper passé et présent, de les réunir dans un même lieu et en un même moment. Retourner « au commencement », *in illo tempore*, ne peut signifier pour Malcomm que recommencer son récit dont la narration l'éloigne toujours plus de la vérité, de l'authenticité de ce passé révolu.

La manie créative qui anime le personnage-narrateur révèle cette envie d'échapper au temps présent, destructeur, et d'entrer dans un autre rythme temporel. Répétant en cela la *gesta* divine qui fit sortir le Monde du Chaos primordial, Malcomm essaie d'insérer dans la temporalité profane du monde désuet le Temps sacré contemporain de toute création. Mircea Eliade écrit à ce propos: « Mais la "première manifestation" d'une réalité équivaut à sa *création* par les Êtres divins ou semi-divins: retrouver le *Temps de l'origine* implique, par conséquent, la répétition rituelle de l'acte créateur des dieux<sup>20</sup>. » Toutes les « créations inavouables » (*NM*, 27) de Malcomm, celles maintes fois répétées de son cheval Goulatromba et de la triple Annabelle, ne sont en fait que les avatars de cette autre (re)création, celle plus importante de ce passé indépassable qui ne cesse d'être modifié jusqu'à en perdre sa cohérence. Sous ce torrent d'images lui provenant de sa vie antérieure se cache le désir d'atteindre l'éternité du Temps sacré, immobile dans sa plénitude, cette

sécurité du passé figé, immortel dans son absence de changement,  
invulnérable dans son objectivité que lui conférait cérémonieusement le recul

---

<sup>20</sup> M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 76-77. L'auteur souligne.



du temps qui métamorphosait les étapes ultimes de la naissance et de la mort, en faisant des actes vides de sens et par là même pleins d'une vérité étrange et créatrice de tous les mythes, de tous les mystères et de tous les surréalismes [...]. (NM, 212)

Mais, comme nous l'avons vu, Malcomm ne fait que dénaturer son passé, le changeant au gré de ses rêveries et de ses délires éthyliques. Si Malcomm travestit son présent afin de réactualiser son passé, c'est pour échapper à la mort vers laquelle le mène inévitablement la temporalité profane. Cependant, dans la conscience du personnage-narrateur, la naissance et la mort s'embrouillent, se rejoignent, se recourent: « [...] il me semblait que je n'avais jamais été aussi près de mon enfance et qu'il aurait suffi d'un rien pour que je sois brusquement plongé dans l'oublié, c'était plein de cercueils dérivant dans ma tête [...]. » (NM, 58) La naissance et la mort recouvrent pour Malcomm la même signification. Retourner au temps privilégié de l'enfance ou mourir représente pour lui un seul et même moyen d'accéder à sa véritable identité. Ne sachant plus très bien à quelle étape de sa vie il se trouve, il se voit tour à tour résorbé dans le ventre de la première Annabelle et propulsé au jour du Jugement dernier qui annonce, par delà la mort d'un monde, la venue d'une nouvelle Création.

Le personnage de Malcomm Hudd annonce déjà celui de Joseph-David-Barthélémy Dupuis; il contient en germe ce qui sera poussé à l'extrême, violemment, dans *Un rêve québécois*.

Dans ce roman, le Temps sacré des origines correspond au temps ancien de la cave. Ce souterrain forme pour Barthélémy un espace sacré habité par les membres d'une communauté clandestine. Lieu « sympathique et amical, [...] monde fermé au centre duquel ne venaient vivre que des frères » (RQ, 146), la cave constitue un refuge où tout est luminosité et harmonie. Au-delà des murs épais du repaire s'étend le monde extérieur,

menaçant dans son étrangeté. Seule l'intimité sécurisante du souterrain assure à Fred, Baptiste et Barthélémy le calme et la sérénité:

On avait la paix, on faisait ses petites affaires dans la tranquillité souterraine, on ne pouvait déplaire puisque l'on était ignoré du reste du monde, puisque, autour de soi et en soi-même, des cordons de paroles apaisantes montaient la garde, obligeaient le mal à tourner en rond, à se fatiguer, à se détruire. (*RQ*, 148)

Les voix et les bruits qui s'élèvent dans la cave, « éclats, rires, pets, rots, bruits des lèvres » (*RQ*, 147) et autres sons cacophoniques enclavent l'espace sacré, forment une enceinte imaginaire qui protège le souterrain de la dureté du monde extérieur. Dans ce lieu retiré et inviolable ne compte pas tant la signification des mots que la diffusion des sons dans l'espace:

Les voix étaient des signes de reconnaissance, des fils extraordinairement tenus qui consolidaient le monde, le tressaient pour l'éternité. Ce qui était dit importait peu. Les sons seuls étaient essentiels [...]. (*RQ*, 147)

L'organisation interne du groupe rappelle celle du clan primitif. À l'intérieur des limites restreintes de ce repaire clandestin, les personnages masculins constituent une sorte de Tout homogène indivisible. Au centre de la société secrète formée par Fred, Baptiste et Barthélémy trône la Jeanne-d'Arc<sup>21</sup>, « immobile et souriante » (*RQ*, 147) qui représente « quelque chose d'extrêmement obsédant dans sa fragilité » (*RQ*, 146). À l'instar des membres du clan primitif qui doivent observer des interdits, Fred, Baptiste et Barthélémy doivent respecter les lois éthiques qui régissent et organisent la vie communautaire à laquelle ils participent. L'énumération de Roger Caillois des trois interdits fondamentaux régissant l'organisation sociale des clans primitifs s'applique bien à la réalité de la tribu souterraine:

---

<sup>21</sup> Nous étudierons le personnage de la Jeanne-d'Arc dans le chapitre suivant.

Attenter au totem en le consommant, à la femme en la possédant, à l'homme en le tuant sont les trois aspects d'une même faute, d'un même attentat à l'intégrité mystique du clan. Aliments, femmes et victimes doivent être recherchés au-dehors: à l'intérieur de la communauté, tout est sacré et commande le respect. On ne saurait porter la main, s'en servir pour satisfaire une avidité gloutonne, érotique ou meurtrière<sup>22</sup>.

Ainsi, Baptiste qui, de sa main étalée, vient toucher le califourchon de la Jeanne-D'Arc, transgresse l'un des interdits fondamentaux de la communauté clandestine. Ce geste irrévocable particularise Baptiste, détruisant ainsi l'homogénéité originelle du groupe. Geste irrémédiable certes mais inévitable puisque la prohibition d'un objet, d'une personne, suffit seule à tenter l'audacieux; du moment que ceci ou cela est interdit, tout le désir de l'homme tend vers ce lieu défendu. La loi appelle en même temps que sa rigueur la nécessité de sa transgression. Cette troublante scène qui apparaît dans l'ordre de la narration à la toute fin du roman est en fait le point de départ de la folie de Barthélémy d'où découlent les événements constituant la trame narrative du récit. Les rêves, fantasmes et actes de Barthélémy sont les conséquences (funestes) de ce traumatisme initial où la Femme totémique fut profanée.

Le jet d'urine de la Jeanne-D'Arc sur la main de Baptiste vient concrétiser le geste et révèle à Barthélémy « le mal dans toute son affreuseté » (*RQ*, 150). Nous pouvons voir dans cette scène une parodisation de la cérémonie baptismale qui consiste, dans le christianisme, à purifier une personne et à la sacrer par la suite chrétienne. Le rituel se trouve ici inversé puisque c'est la femme qui, de son urine, eau souillée, sacralise Baptiste, dont le nom évoque d'ailleurs le Jean-Baptiste biblique qui baptisa Jésus dans les eaux du Jourdain.

La dimension transgressive du geste de Baptiste prend toute sa plénitude aux yeux de Barthélémy au moment où l'acte est nommé. « Ces mots dits par la Jeanne-D'Arc

---

<sup>22</sup> R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1970, p. 104.

avaient tout changé; cette voix pleine d'une complicité qui l'atteignait au coeur de son affection, cette voix trouant le silence commettait un sacrilège [...]. » (RQ, 148-149) À partir du moment où Baptiste, s'avançant au centre, vient, de sa main étalée, obstruer le trou du sexe féminin qui s'ouvre « comme une bouche dans le creux des poils » (RQ, 150), les mots prennent corps et, de « plaques de protection » (RQ, 148) qu'ils étaient jusqu'alors, révèlent le piège qu'ils recèlent, auquel ne peut plus échapper Barthélémy, qui se trouve projeté à son corps défendant dans le leurre du langage, dans ce réseau de représentations qui rend impossible toute désignation du réel et donc tout rapport au sacré, « car c'est le sacré qui est le réel par excellence<sup>23</sup> ».

Les paroles de la Jeanne-D'Arc introduisent dans le monde de la cave le sens ainsi différencié et provoquent, brutalement, la chute de la communauté. À partir du moment où sont prononcés ces « mots malsains » (RQ, 150) l'univers de la cave se désagrège, projetant les membres du clan déchu « dans le monde affreux du présent » (RQ, 149). « L'immobilité rassurante » (RQ, 157) de naguère, Temps sacré des origines, devient temporalité, introduisant ainsi Barthélémy dans le monde profane de la durée. Obligé de « vivre au grand jour » (RQ, 157), Barthélémy posera une série de gestes violents, espérant par là restaurer l'ordre déchu, réintégrer le Temps sacré, originel. Il s'évertuera à désactiver le pouvoir des mots, à restituer à l'acte sa primauté:

Les paroles n'allaient plus décider de tout, elles n'allaient être que des manières de prétextes qui précipiteraient l'action, jetteraient le monde dans le tourbillon de la gratuite violence dont on sortirait méconnaissables, mutilés mais peut-être possibles enfin. (RQ, 120)

---

<sup>23</sup> M. Eliade, *op. cit.*, p. 85.

Pré-texte qui permettrait la future réalisation de l'Événement mythique, « événement magique<sup>24</sup> », qui seul donnerait la possibilité d'écrire l'épopée fondatrice. Cependant, du centre de sa folie, Barthélémy pressentira bien la vacuité de sa démarche, « trop de complicités verbales, trop de jeux de mots et trop de projection d'eux-mêmes dans le passé » avaient eu lieu, « [l]'acte n'avait plus de sens », il n'y a plus dorénavant que répétition, que « l'habituelle litanie des monstrueuses images, que le disque usé de la rébellion deux fois centenaire » (RQ, 155). « L'unité de la cave » (RQ, 157) est maintenant chose du passé; la sécurité souterraine appartient à une autre réalité, à un passé révolu que Barthélémy voudra sans cesse récupérer. De paisible qu'il était, le monde fermé de la cave devient un lieu inquiétant et froid que Barthélémy tentera de purifier par le violent sacrifice de la Jeanne-D'Arc, mise à mort maintes fois répétée, fantasmée.

---

<sup>24</sup> V.-L. Beaulieu, «L'écrivain québécois après la victoire péquiste» dans *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 385.

**CHAPITRE II**

**FEMME(S)**

Avant d'aborder la figure de la femme dans les textes beaulieusien, il est important de revenir brièvement sur la configuration du sacré. Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, le sacré est constitué à la fois des catégories du pur et de l'impur. Chaque personne, espace ou temps recouvrant une dimension sacrée peut être qualifié tantôt de pur, tantôt d'impur, mais non pas *à la fois* l'un et l'autre. Roger Caillois précise:

En effet, si une *chose* possède par définition une nature fixe, une *force* au contraire peut apporter des biens ou des maux suivant les circonstances particulières de ses manifestations successives. Elle est bonne ou mauvaise, non par sa nature, mais par l'orientation qu'elle prend ou qu'on lui donne<sup>1</sup>.

Ainsi, toute force est potentiellement pure et impure, c'est-à-dire équivoque; toutefois, dès qu'elle se manifeste, elle devient ou bénéfique ou maléfique, agissant dans l'un ou l'autre sens.

La femme dans l'univers beaulieusien incarne les deux pôles effectifs du sacré. Elle est qualifiée par les personnages masculins soit de « femme-fesses » (*OM*, 157), « femme-sexe » (*OM*, 157), soit de femme ultime, matrice originelle dans laquelle le fils doit retourner afin de réconcilier son identité fragmentée.

Dans le présent chapitre, nous allons analyser la dualité de la femme beaulieusienne. Nous aborderons en premier lieu la figure de la mère, qui est à la fois le but de la quête des origines à laquelle se vouent corps et âme les personnages et l'origine même de la quête, celle qui par une faute commise ultérieurement a fait basculer dans les ténèbres le paradis de l'enfance. Nous aborderons ensuite la figure de la Muse incarnée dans l'univers beaulieusien par la femme du romancier Abel Beauchemin, Judith. Pour terminer, nous nous attarderons sur la figure de la Déesse-Mère représentée par la Jeanne-D'Arc de *Un rêve*

---

<sup>1</sup> R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1970, p. 38. Caillois souligne. Le sociologue distingue les choses, qui appartiennent au monde profane des substances, des forces, qui, elles, proviennent du monde sacré des énergies.

*québécois*. Ces trois grandes figures dégagées des textes de l'auteur sont autant de représentations du sacré et participent de la quête auxquels se dévouent les hommes beaulieuens.

## 2.1 Mère

Dans l'univers beaulieuensien, la mère est généralement tenue pour responsable du désarroi dans lequel sont plongés les personnages masculins. Unie intimement à ses fils dans l'enfance, la mère finit tôt ou tard par les abandonner, par se détourner d'eux, ce qui est, ainsi que l'écrit Malcomm Hudd,

le meilleur moyen d'en faire des désaxés, des rêveurs, des brutes qui fuiraient le cauchemar de leur existence par la violence créatrice, ce leurre infiniment désespérant et infiniment décevant qui les rejeteraient le cou brisé sur le sable froid de la plage déserte de leur quarante ans [...]. (NM, 218)

Foyer ultime de la quête des origines qu'entreprennent les personnages masculins, la mère représente la sécurité et le bien-être du monde de l'enfance dont elle est le centre et le pilier. Sans la présence rassurante de la mère, l'univers enfantin s'écroule pour laisser place à une réalité sombre et menaçante. Paradoxalement, les fils doivent s'affranchir de cette toute-puissance afin de prendre en main leur existence dont ils sont dépossédés sous la tutelle maternelle<sup>2</sup>. Figure féminine *dédoublée*, la mère représente la pureté des temps anciens et, par son abandon qui marque la fin de l'enfance, projetant ainsi le fils dans le monde tragique de la durée, elle révèle la fatalité de la mort. Si la réminiscence de la

---

<sup>2</sup> Patricia Smart dans son essai *Écrire dans la maison du père* commente cette «transposition du psychique à l'idéologique qui fait de la mère – d'origine et de totalité première qu'elle était pour son fils – le symbole de la Loi qui le condamne à la "dépossession" et au règne du fragment» (Montréal, Québec/Amérique, 1990, p. 240).



symbiose duelle archaïque motive le personnage masculin dans sa recherche du temps perdu, le bouleversant souvenir de l'abandon maternel provoque la colère du fils qui se sent trahi et dépossédé de tout comme de lui-même. « [M]ère!, ô ma douce et bonne mère!, pourquoi m'avez-vous abandonné, pourquoi votre mort m'a-t-elle figé dans ma mort? » (NM, 95), se lamentera Malcomm Hudd, reprenant ainsi l'unique et ultime reproche du Fils crucifié adressé au Père, lancé, dans un instant de désespoir fulgurant, à la face de l'Éternel absent.

*Oh Miami, Miami, Miami* met à nu toute la complexité de l'attachement ambivalent à la mère. Dès le début du roman, Berthold/Momo nous apparaît comme un enfant qui érige au centre de son univers fantasmatique la mère morte trop tôt et dont jamais nous ne connaissons le nom<sup>3</sup>.

Dans l'intimité de son appartement, Berthold/Momo fait revivre soir après soir l'image de sa mère à l'aide « d'artifice[s] presque honteux » (OM, 173). Dévoué totalement au souvenir maternel, Berthold/Momo dépouille son appartement des meubles et objets jugés encombrants et inutiles. Afin de pallier l'absence physique de la mère, il appose au miroir une paire de lèvres en carton phosphorescent et achète un flamboyant kimono rouge, vêtement sacré dont « le tissu vivait d'une vie secrète comme maman » (OM, 11) et qui lui assure « la sécurité de [sa] mémoire » (OM, 11). Une carte mortuaire imprimée par le père au moment du décès de la mère est accolée aux images pieuses « braquetées sur le panneau

---

<sup>3</sup> Faux Indien dévoile à la fin du roman l'ambiguïté qui pèse sur l'existence réelle de la mère de Berthold/Momo. Dans une lettre écrite à Abel, Faux Indien explique: « Quand à la mère de Géronimo, elle me paraît plus mystérieuse encore, du fait qu'elle s'est effectivement noyée dans la Saint-Maurice, et que, selon Géronimo, on n'ait jamais retrouvé son corps. Personnellement, j'ai plutôt l'impression que Géronimo est un orphelin et qu'à défaut de mère, il s'en est bâtie une de toutes pièces. Tous ses souvenirs sur ce sujet sont prodigieusement flous et changeants: tantôt noire, tantôt blonde, puis

de stirofaume » (*OM*, 54), contribuant ainsi à la sacralisation de la figure maternelle. L'« image sainte » (*OM*, 51) de la mère, icône féminin, la seule qui soit réelle aux yeux de Berthold/Momo, sanctifie les lieux et le protège contre les attaques réitérées du monde extérieur dont le mal est représenté, dans la ville de Shawinigan, par le patron Phil Flanagan, « bête immonde » (*OM*, 39) munie de « longues cornes qui lui poussent de chaque côté de la tête » (*OM*, 28).

Dans l'imaginaire de Berthold/Momo, la mère est intimement associée à l'élément aquatique, au mouvement rassurant et enlevant des vagues de la rivière Saint-Maurice. Dans le « calme souverain de l'eau » (*OM*, 58), la mère apparaît à Berthold/Momo, « immobile et nue » (*OM*, 58), assise sur le trône d'« un grand château brillant de tous ses feux » (*OM*, 58), reine des profondeurs qui possède de « grands cheveux noirs flott[ant] comme des poignées d'algues » (*OM*, 58) et des seins « beaux comme des coupoles de verre et pleins de petits poissons jaunes » (*OM*, 255). Figure maternelle déifiée au pied de laquelle le fils, iconolâtre, vient se recueillir. Elle apparaît de même au centre de l'appartement dégarni, souveraine qui, « trônant majestueusement dans la grande chaise rouge au beau milieu du salon » (*OM*, 21), régente le monde isolé de Berthold/Momo et impose sa loi. En la présence du féminin-maternel sacralisé, le fils ne doit ni user d'un langage ordurier ni laisser à découvert son sexe de peur « qu'elle ne se fâche contre [lui], qu'elle ne vienne plus dans le kimono comme elle le fait tous les soirs pour [le] bercer, [le] caresser et [l]'aimer dans la beauté de la soie... » (*OM*, 26).

Démuni complètement lorsqu'il se retrouve hors de son appartement, Berthold/Momo s'accroche tant bien que mal à ce qui lui est familier. Dans la « binerie » du

---

boulotte, puis maigrichonne, c'est un être impossible.» (*OM*, 337)

vieux Phil Flanagan, la simple « *vue des kimonos dans le raque, comme autant de mères affectueuses et tendres*<sup>4</sup> » (OM, 23) le rassure momentanément, mais ce n'est que pour lui faire prendre conscience encore plus cruellement de ce dont il se trouve privé alors que son patron l'empêche d'aller retrouver la sécurité de son foyer. Enivré et abusé par le vieux Phil Flanagan, Berthold/Momo ne peut pénétrer dans son appartement sans se départir de la honte qui l'assaille et de cette vive impression d'avoir commis le mal:

Je m'apaise avant de rentrer chez moi, je m'ouvre de partout à l'immobilité de la nuit. Je resterai ici, sur le perron, tant que les jambes ne me picoteront pas. Il faut que ce soit un énorme mouvement d'amour qui me charrie vers maman. (OM, 47)

Une fois le seuil de l'appartement franchi, Berthold/Momo doit poursuivre les prescriptions rituelles qui permettront à la mère de se manifester, « *[f]ermer les yeux pour ne pas voir [son] corps et surtout ce sexe qui est comme la profanation du lieu accueillant*<sup>5</sup> » (OM, 49). Une fois accomplis ces gestes symboliques, il suffit au fils d'envelopper son corps dans la douceur du kimono pour qu'aussitôt « *les mauvais esprits suçant le sang de cette pièce soient chassés*<sup>6</sup> » (OM, 49). Protégé et rassuré, il peut enfin se laisser envahir par « cette image qu'[il] a de [lui-même] et sans laquelle [il] n'est plus rien » (OM, 16). Abandonné tout entier à ses rêveries, Berthold/Momo entrevoit pendant quelques instants toute la beauté d'un monde dont il serait le roi, l'unique détenteur du pouvoir sacré:

Rêver seul est vrai. Sur ma grande chaise de bois, sur le trône doré où ma garde royale vient de me hisser en faisant jouer les tam-tam, je bénis mon monde... Des filles à moitié nues m'ont lavé dans l'immense baignoire remplie de lait tiède, et maintenant elles dansent pour moi en faisant bouger toute la douceur de leur ventre. Devant tant de beauté mes yeux se remplissent de larmes... Rêver!... Oh rêver!... Je vais passer le reste de ma vie à penser de travers, seulement pour me faire plaisir. Je vais me laisser habiter par cet autre Berthold qui est en moi, qui attend d'en sortir, bardé de

---

<sup>4</sup> Beaulieu souligne.

<sup>5</sup> Beaulieu souligne.

<sup>6</sup> Beaulieu souligne.

folleries, pour se lancer à l'assaut du monde et lui vider sur la tête son sac à malice... (OM, 55)

Cependant, à la représentation sacralisée de la mère s'adjoint l'autre maternel associé à la tentation, à la Faute originelle et à la mort. Ainsi, à l'intérieur des limites de l'appartement, la mère incarne la pureté; à l'extérieur, elle personnifie le Mal. En effet, lorsque Berthold/Momo l'aperçoit au cours de ses promenades nocturnes, la mère n'a plus rien d'une présence rassurante et bénéfique:

Les mains dans les poches, je m'étais assis sur un banc et je pensais à maman... Je finis par la voir à l'autre bout du parc et je me demandais pourquoi elle était nue et pourquoi je me sentais menacé par la touffe de poils noirs qu'il y avait entre ses jambes... Des fuseaux blancs blancs blancs... Et cette tache qui me faisait penser à la mort... La sienne... Toutes les morts et la vision de toutes ces morts dans la toison sombre en forme de triangle. (OM, 14)

Loin de le protéger contre les forces maléfiques comme elle le fait « en dedans », la mère représente maintenant la tentation: « [...] elle faisait avec son corps une danse capricieuse, une manière de boa souple comme j'en voyais dans le Playboy. » (OM, 14) L'analogie entre le corps maternel et le boa<sup>7</sup> évoque la scène biblique où Eve, Mère de l'humanité, se laissant tenter par le serpent, commet la Faute originelle responsable de la chute du monde. À la suite de cette vision qui le fascine et le repousse, le séduit et l'offense, Berthold/Momo se retrouve « à la merci de la nuit et ouvert au péché... » (OM, 14-15), n'ayant plus à la bouche que le mot maman dont l'interminable invocation le délivrera, du moins l'espère-t-il, des tentations impures qui l'assaillent.

Les deux côtés, bénéfique et maléfique, de la mère ne sont pas aussi départagés qu'il appert de prime abord. En effet, le kimono représentant le corps maternel éveille au centre

---

<sup>7</sup> Notons également la différence entre le kimono rouge, vêtement sacré, et le boa qui peut être défini comme un tour de cou de plumes, porté par la femme dans le but de séduire.

de l'appartement les sens de Berthold/Momo:

Une fois que je sens la douceur du kimono sur mes épaules, je suis tout de suite mieux. Des mains affectueuses me caressent, je tremble de tous les frissons voluptueux qui me viennent de ces chatouilles doucesheureuses que maman me fait sur les chevilles. (OM, 49)

L'évocation imaginaire de la mère déclenche chez le fils des fantasmes sexuels auxquels il lui est difficile de résister: « Et pourquoi pas cette petite caresse sur le sexe, du bout des doigts, alors que je n'ai dans la tête que l'image sainte de maman?... »(OM, 51). La peur de ne plus revoir la mère effraie cependant Berthold/Momo et réfrène ses désirs incestueux. Toutefois, au fur et à mesure que le départ pour le Nouveau Monde approche, la culpabilité sexuelle de Berthold/Momo décroît. La veille de son départ, la vision de la mère « immobile et nue » (OM, 58) au centre de son grand château aquatique provoque chez Berthold/Momo un trouble enivrant que plus rien ne vient réprimer:

Penser à tout ça m'excite, me fouette les sangs, me durcit tout le corps... Mon sexe se tend, se gonfle. Je vais finir par éclater... Je me caresse... La beauté de la peau rose... Mes doigts se promènent dans les poils, effleurent les testicules, touchent le gland... Je n'ai même pas honte de ce plaisir que je me donne, bien assis dans la grande chaise rouge. Je ne veux plus avoir honte de rien. Et si je pleure en m'autogratifiant, c'est à cause de cette joie qui m'assaillit, qui me revire à l'envers... Il me semble que je déflore le kimono. Mieux: le kimono est la bouche de ma mère et je m'y suis glissé et mon sexe lui chatouille la lurette. (OM, 59)

Malgré la ferme intention de Berthold/Momo de ne plus avoir honte de rien, l'idée d'avoir « fait le mal » demeure rattachée à l'acte masturbatoire. En effet, suite à cette scène incestueuse, Berthold/Momo se dépêche d'aller prendre un bain, « [I]es péchés se remettent si facilement dans l'eau savonneuse! » (OM, 59). En dépit de ce reste de culpabilité, s'amorce avec cette première infraction aux lois maternelles la lente désacralisation de la mère.

Entraînée hors des limites restreintes et rassurantes de l'appartement de Shawinigan

où elle règne, la mère déchoit, perdant ainsi le contrôle qu'elle avait sur la vie de son fils qui peut maintenant la comparer avec les plaisirs du monde extérieur. Ainsi, alors que sa parole se faisait apaisante, sécurisante et omnipotente dans l'ancien monde, la mère est « poussée au radotage » (OM, 123) une fois dans la chambre du YMCA à Miami; alors qu'il incarnait aux yeux de Berthold/Momo l'image même de la perfection, le corps maternel s'use et perd de sa beauté originelle une fois rendu à Miami. De même, les interdits prescrits par la mère tomberont dès l'arrivée dans le Nouveau Monde. Berthold/Momo éprouvera dorénavant « le besoin de crier des mots extrêmement malsonnants » (OM, 145) tout comme il laissera libre cours à ses fantasmes: « Elle ne me chicane plus maintenant. Bien au contraire!... On dirait qu'elle m'encourage à continuer en passant sa langue sur ses lèvres pulpeuses et roses. » (OM, 145) Bien que ces moments d'« autogratisation » soient encore suivis de séances d'ablution, la déchéance de la mère est irréversible. Face à ces importants changements, Berthold/Momo est contraint de penser à ce qu'il devra faire d'elle, « au mal auquel elle [I]'obligera si elle continue de décrépiter ainsi. » (OM, 123)

Avant d'arriver à rompre définitivement les liens incestueux et infantilisant l'unissant à la mère, Berthold/Momo devra passer à travers différentes étapes initiatiques. Le nouvel homme ne pourra advenir, semble-t-il, que par l'entremise de cette rupture ainsi que le présuppose déjà cette scène de l'enfance: « *Votre maman ne peut pas toujours venir vous chercher. Il fallait que vous le compreniez un jour ou l'autre. C'est ainsi qu'on apprend à devenir homme et apôtre du Chris-Jésus [...]* »<sup>8</sup>. » (OM, 85)

Cette douloureuse séparation s'opère en premier lieu par l'initiation sexuelle de Berthold/Momo. C'est au cours d'une nuit orgiaque passée dans les bras d'Ida que la mère

---

<sup>8</sup> Beaulieu souligne.

meurt symboliquement une première fois: « Maman est morte et cela vient d'arriver dans cette chambre du Brodmoor Hôtel. » (OM, 200) Berthold/Momo ne parviendra plus par la suite à se rappeler les composantes de son ancienne vie: « Mais je suis incapable de me rappeler le visage de maman, je ne retrouve rien de ce qui m'était familier il y a quelques jours... » (OM, 203)

Le troublant passage de la noyade met en scène l'irrévocabilité de la coupure. Englouti dans les eaux tumultueuses de l'océan qu'il associe dans son délire à celles de la rivière Saint-Maurice, Berthold/Momo voit un grand oiseau s'emparer de son sexe. S'enfonçant toujours plus profondément dans les remous de la mer, il atteint une « grande nappe tranquille » (OM, 255) au centre de laquelle sa mère, « assise sur le trône royale, une grande chaise rouge et sacrée » (OM, 255) parle à l'oiseau qui tient fermement dans son bec le sexe ensanglanté. Puis, attrapant agilement ce morceau de chair sanguinolent qu'elle « n'en finissait plus de froter » (OM, 256), elle le « mordill[e] plusieurs fois » (OM, 256), procurant ainsi une jouissance indicible au fils. Le complexe de castration incarnée par la mère s'exprime dans le texte beaulieusien non pas comme une menace mais bien comme une expérience-limite indescriptible. Le fils se permet l'inceste auquel il rêve depuis Shawinigan déjà:

Il blottit sa tête entre les deux seins fragiles et se laissa flatter par les mains extrêmement douces. Les doigts jouaient sur son ventre, dans la plaie sanguinolente. Oh, ce désir qui ne se percevait si bien que dans l'absence de son sexe. Oh, ce feu, ce feu qui le faisait crier d'une jouissance qui n'en finissait plus de se retenir. (OM, 256)

Cette scène se termine par la séparation irrémédiable entre la mère et le fils. « La mère embrassa une dernière fois le sexe » (OM, 256) avant de le remettre entre les jambes de Berthold/Momo, lui disant, solennellement: « Tu ne peux plus revenir maintenant. Je quitte aujourd'hui le royaume de l'eau et, dans les nouvelles limbes où l'on m'envoie, tu ne

pourras plus m'atteindre que par le souvenir. Je te redonne la vie [...] » (OM, 256) Ce n'est qu'une fois l'image de la mère disparue que Berthold/Momo se verra assigné par le Père, que symbolise Faux Indien, un nom qui lui soit propre. Rebaptisé Geronimo, il pourra enfin récupérer sa place dans une société qui lui était jusqu'alors refusée.

Le personnage-narrateur de *La nuitte de Malcomm Hudd* aura moins de chance que Berthold/Momo puisqu'il ne parviendra jamais à rejoindre le « vrai Malcomm » (NM, 56) dissimulé en lui, perdu dans l'obscurité de sa mémoire dont le déploiement spiralé l'éloigne toujours plus du centre authentique, véridique, de l'être intime, ce « fond de vérité » (NM, 56) à jamais inatteignable. Dévoré, littéralement consumé par cette quête identitaire, Malcomm Hudd tentera de retrouver l'origine de son être par l'entremise de la femme, recherchant parmi toutes celles qu'il rencontre et qu'il ne cesse de réinventer au gré de ses fantasmes cette autre femme, la mère absente qui par sa mort prématurée l'a laissé seul et démuné dans un monde dont il n'arrive point à assumer la dure réalité.

Dans *La nuitte de Malcomm Hudd*, le féminin se donne à lire à travers la triple Annabelle, figure complexe et plurivoque qui symbolise, ainsi que l'indique Jacques Pelletier, « la mère, la vierge-épouse et la putain désirées par le héros et formant une sorte de constellation floue, lieu de cristallisation de tous les fantasmes<sup>9</sup> ». A l'image de la Trinité patriarcale du Père, du Fils et du Saint-Esprit, la triple Annabelle est à la fois une et multiple, Tout indissociable, indivisible, mais dont les composantes demeurent pourtant dissemblables, figure unique en trois personnes « coexistantes, consubstantielles, coéternelles<sup>10</sup> ».

---

<sup>9</sup> J. Pelletier, *L'écriture mythologique: essai sur l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Nuit Blanche, 1996, p. 42.

<sup>10</sup> «Trinité» dans *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1994, p. 2313.



Toutes trois (re)nommées Annabelle, la vierge-épouse, la putain et la mère ne cessent de se télescoper, de s'interpénétrer, de se chevaucher. Au fur et à mesure que le récit avance, la triade féminine s'unifie, devenant pratiquement indisséquable, sorte de tortis de femmes que resserre l'imaginaire alambiqué du personnage-narrateur.

La première Annabelle, c'est l'épouse indifférente et froide aux caresses avides de son époux. Elle apparaît aux yeux de Malcomm comme un être asexué n'ayant ni seins, ni fesses, ni sexe, pas même de sens. Recluse dans sa chambre, quasi cloîtrée, Annabelle prie, nue au milieu de la pièce, se drapant de « son mutisme [...] comme une vierge offensée » (NM, 43). Se recueillant sur elle-même comme en une prière, figée dans l'attente de la mort (seule chose qu'elle perçoive de la vie), Annabelle se retrouve suspendue entre deux temporalités, à la lisière de la vie et de la mort, dans les « Enfers du non-lieu et du non-être » (NM, 195) auxquels sera confrontée plus tard la deuxième Annabelle. « [P]lus tout à fait vivante » (NM, 83) et pas « encore tout à fait morte » (NM, 83), elle apparaît comme un être désincarné<sup>11</sup>, pur esprit dont l'enveloppe charnelle est « déjà ensevelie, déjà décomposée » (NM, 83). Confronté à cette « présence à peine présente » (NM, 20), fantomatique, Malcomm voit le corps abandonné de sa femme se statufier, se pétrifier. Il le compare d'ailleurs à une « statue se désagrégant » (NM, 20), à un « immense bloc de granit » (NM, 82); le contact de sa peau lui rappelle la froideur de la pierre ou du marbre et dans sa tête le vent siffle « furieusement ainsi que dans les ruines » (NM, 4). Dès le début de son mariage et probablement de sa vie entière, Annabelle n'est déjà plus, femme fuyante, absente à elle-même comme au monde, elle se laisse dépérir dans la « contemplation de son ventre creux comme elle, creux comme tout le reste, comme ses petits seins discrètement mamelonnés,

---

<sup>11</sup> La désincarnation d'Annabelle contribue à sa sacralisation. Non subordonnée à un

roses et durs, comme ses fesses à peine formées, ses cuisses maigres, sa tête vide<sup>12</sup> » (*NM*, 24).

Malcomm Hudd tentera néanmoins de posséder ce corps inoccupé, inanimé, de percer le mystère de cette chair féminine, de retrouver en elle ce qui fut maternité. L'odeur forte de la « raie humide » (*NM*, 129) d'Annabelle qu'il explore d'une main tremblante lui rappelle « de vagues souvenirs d'enfance qui [le] faisaient frissonner jusqu'à l'os » (*NM*, 129) et le sexe féminin dans lequel il s'enfonce violemment et duquel il a peine à se retirer « était comme [sa] vie retrouvée » (*NM*, 30). Dans cette Annabelle dépossédée, vidée de toute substance vivante, s'incarne la Mère symbolique que Malcomm désire ressusciter et dans le ventre de laquelle il se voit résorbé. Au terme de cette grossesse fantasmagorique, Annabelle accouche d'une étrange créature formée de Malcomm et du cheval Goulatromba, centaure mythique qui exprime la réunion dans un même corps de l'humain et de la bête fantasmée, de la réalité et de l'imaginaire.

La deuxième Annabelle se prénomme en réalité Ricki. Danseuse dans le cabaret de son frère adoptif, Bob, de qui elle est passionnément amoureuse, Ricki représente la putain, femme vénale grâce à laquelle Malcomm connaîtra l'abandon physique qui lui était jusqu'alors refusé, contrepartie obscène, triviale de la première Annabelle. En effet, si la vierge-épouse refuse les avances sans cesse réitérées de Malcomm, Ricki s'offre à lui dans la « joie du corps frissonnant » (*NM*, 48). Ces ébats amoureux sont précédés de la narration des événements funestes de l'ancienne vie, celle du trio des Trois-Pistoles composé du personnage-narrateur, du cheval Goulatromba et de l'épouse assassine et fugitive. En effet, cette Annabelle adorée s'est brutalement transformée en traîtresse, tuant dans un accès de

---

corps terrestre, la femme est libérée de la réalité profane, déjà rendue à la mort.

<sup>12</sup> Nous soulignons.

colère le bien-aimé cheval Goulatromba dont la mort entraîne dans son sillage, ainsi que l'écrit J. Pelletier, « la part de rêve qui habite l'imaginaire assoiffé d'Absolu de Malcomm <sup>13</sup> ». L'assassinat tragique de la bête n'est que le lugubre résultat de la folie que couve en elle la première Annabelle, folie dont elle rejette le blâme sur la présence maléfique de forces extérieures envahissant le désert de son corps: « [...] tout cela ce n'est pas de ma faute, des forces m'habitent qui sont mauvaises et m'ont rendue folle [...]. » (*NM*, 83) Fuyant à travers les bois après le meurtre vil de Goulatromba, Annabelle sera retrouvée, honnie et définitivement bannie de la société, internée à Saint-Jean-de-Dieu « où elle s'offre ventre en l'air aux démons de minuite » (*NM*, 167), incarnant ainsi le côté obscur, mais non moins fascinant, du sacré. Malcomm lui octroiera d'ailleurs au cours de ses visions des caractéristiques physiques démoniaques. Elle a un « visage dément », des « mains décharnées », des « cheveux noirs traînant sur la descente du lit » et son cou mutilé est traversé par une « dague sombre que rougissait rapidement un jet de sang giclant de l'hideuse blessure » (*NM*, 81), physiologie de la possédée, de la sorcière sacrifiée, immolée vivante au bûcher des condamnés<sup>14</sup>.

La narration aberrante des malheurs de la première vie permet à Malcomm de superposer à l'image de Ricki celle de son épouse Annabelle: « Ricki essaya-t-elle finalement de comprendre Annabelle, si différente d'elle et si pareille?, dès que je m'aperçus de la fin de sa méditation, je lui dis, "au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, je te baptise Annabelle II, à compter de ce jour tu es ma femme [...]" » (*NM*, 47) Cette identification apparaît comme la condition préalable de l'union physique de Malcomm et de Ricki,

---

<sup>13</sup> J. Pelletier, *op. cit.*, p. 42.

<sup>14</sup> Cette image de la femme sacrifiée rappelle celle de la Jeanne-D'Arc de *Un rêve québécois*: « Il la vit qui était nue sur le divan, le cou cassé, la tête et la flamme des longs cheveux blonds entre ciel et terre, mouillée de sang chaud, et le ventre ouvert, les odeurs

comme si pour le personnage-narrateur l'éventualité d'une relation intime, sexuelle, avec la femme ne peut être concevable qu'une fois accompli ce rapprochement qui lui permettra d'établir plus tard l'analogie entre Ricki et la Mère si ardemment recherchée et que représente déjà partiellement la première Annabelle. Ainsi, suivant les étapes rituelles du baptême chrétien qu'il reproduit dans un simulacre blasphématoire, Malcomm « chevauchera » Ricki maintenant renommée Annabelle II afin de la laver « de toute sa vulgarité » (NM, 47), de la purifier et de l'absoudre de ses péchés, scellant par un ardent baiser « ce jour sacré de notre sainte alliance » (NM, 48). Demandant à Annabelle II qu'elle lui « récapitule [sa] vie selon son évangile » (NM, 89), Malcomm espère se faire enseigner, ainsi que le suggère l'emploi du terme *évangile*, les fondements de son existence, l'essence de son être. Victime du subterfuge dont il est lui-même le triste auteur, Malcomm pressent bien l'inadéquation entre la première et la deuxième Annabelle, la non-coïncidence entre la vierge-épouse et la putain: « [...] Annabelle II n'est pas Annabelle, il faut que je m'enlève ça de l'idée et que je refuse de croire en ces bras s'enroulant autour de mon cou pour me faire crier grâce, Annabelle II ne sera jamais le corps de cette maîtresse-femme sur le corps de laquelle je me dissolverai en rêvant l'éternité [...]. » (NM, 56) Le salut de Malcomm passe par le corps de la femme, de cette maîtresse-femme dans laquelle il espère se dissoudre, atteindre la continuité<sup>15</sup> de l'être qu'il a aperçu, entrevu, lors du viol d'Annabelle.

Au contraire de la première Annabelle dont la parole est tout entière vouée au silence et à l'absence, celle de Ricki est « intarissable, ça tenait du délire et de la nausée »

---

de pisse et de merde.» (RQ, 29)

<sup>15</sup> Concept bataillien, la continuité est cet instant fugace où deux êtres s'unissent pour former un être discontinu, emprisonné dans une individualité qui le sépare des autres, mais qui porte en lui le « passage à la continuité, la fusion, mortelle pour chacun d'eux, des deux être distincts » (G. Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 20).

(*NM*, 45). Malgré cet apparent antagonisme, le mutisme de l'une et la volubilité de l'autre expriment tous deux une obsession malade de la mort. En effet, Annabelle, dans et par le silence dont elle se drape, appelle à elle, en elle, la mort qu'elle attend patiemment, religieusement et presque amoureuxment, tandis que Ricki exprime, par sa façon, la peur malade, obsessive de la mort dont elle essaie de repousser la fatale échéance et vers laquelle elle est néanmoins irrésistiblement attirée<sup>16</sup>. Rien ne l'effraie d'ailleurs plus que de (dé)périr dans le silence, au cœur même de l'absence: «[...] ne me laisse pas mourir dans le silence, champion, je me vois déjà en train d'errer dans le vide de l'univers, muette et sourde, atome de souffrance dépossédée, voyageant dans les enfers de l'après-mort [...]». » (*NM*, 147) La parole prolifique, torrentielle de Ricki qui « piss[e] d'elle dans une hémorragie » (*NM*, 45) rappelle à Malcomm l'image d'une femme prostrée sur le trottoir et dont « tout le sang de son corps sortait d'entre ses cuisses » (*NM*, 45). Le sexe et la bouche sont, dans les textes beaulieuviens, les deux termes d'un même paradigme. C'est en glissant sa main entre les cuisses de Ricki « jusqu'au nid humide, chaud et tranquille » (*NM*, 57) que Malcomm lui demande de parler et, qu'obéissante, la femme ouvre « le trou de sa bouche » (*NM*, 57) d'où coule des « monstruosités » (*NM*, 45), des mots malsains, « diaboliques, longs et perfides » (*NM*, 45) qui forment des « phrases compliquées et soûles de toute la bière répandue sur le plancher » (*NM*, 45) et dans lesquelles Malcomm étouffe et se débat.

Dans *Un rêve québécois*, la parole de la Jeanne-D'Arc est également déclenchée par une main masculine. En effet, Baptiste, posant sa main sur le « minou » de la Jeanne-D'Arc qui « s'ouvre comme une bouche dans le creux des poils » (*RQ*, 150), provoque la parole de celle-ci. Dès que les mots proférés prennent corps, se matérialisent, le fragile équilibre de la

---

<sup>16</sup> Rejetée par Bob qu'elle adule et défie, Annabelle II tentera de se suicider et sera

cave se trouve renversé.

Tout comme la parole féminine est signe de mort, les mots dévastateurs, maudits, détruisent, dès qu'ils sont prononcés, l'image sacralisée de la femme que s'était forgée l'homme, le « rendant malade et la tuant dans [son] esprit » (*NM*, 57). Le sexe est le lieu obscur d'où « pisse la mort <sup>17</sup> », toison sombre dans laquelle se trouvent réunies toutes les morts. De cette rencontre avec l'innommable terrifiant et vertigineux, l'homme beaulieusien garde un profond malaise et un irrépressible envie. Dans sa quête éperdue du sacré, il tentera de nommer et de pénétrer ce lieu indicible sans jamais y parvenir. Que ce soit à travers le corps (dé)possédé de la première Annabelle ou celui incarné, femme de chair, de la deuxième Annabelle, Malcomm comprend vite « qu'il ne servait à rien de forcer les serrures des coffres-forts secrets où les trésors de ton âme reposent depuis ta première transmigration <sup>18</sup> » (*NM*, 155). Seule la mort pourrait lui révéler « le secret de [l']existence » (*NM*, 199) de sa mère. La mort, instant suprême, sublime, de révélation constitue l'espace inatteignable du sacré que l'homme désire atteindre afin de réaliser sa recherche de la continuité première, de l'intimité originelle qui est, ainsi que l'écrit G. Bataille, « sainte, sacrée et nimbée d'angoisse <sup>19</sup> ».

« [M]ourir, n'est-ce pas simplement devenir maternité? » (*NM*, 196) demandera à Malcomm Annabelle II. C'est en effet au moment distendu de sa mort qui la rendrait à la

---

rescapée *in extremis* par Malcomm et l'acolyte de Bob, Ben-le-borgne.

<sup>17</sup> Voir *RQ*, p. 78.

<sup>18</sup> Dans ce passage de *La nuitte de Malcomm Hudd*, le personnage-narrateur s'adresse à Annabelle II. Cependant, employant le mot «transmigration» signifiant le «passage (d'une âme) d'un corps dans un autre» (*Le petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, p. 2295), Malcomm s'adresse en réalité, à travers la deuxième Annabelle, à sa mère morte recherchée tant dans sa femme que dans sa maîtresse, les trois femmes formant dans l'imaginaire du narrateur, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, une figure triple pratiquement indissociable.

<sup>19</sup> G. Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1974, p. 71.

continuité première qu'Annabelle II se voit « enceinte des oeuvres du monde » (*NM*, 196). Cependant, cette procréation qui devrait la délivrer et la rendre à la continuité s'avère être interminable puisqu'Annabelle II est condamnée à « créer sans fin dans [ses] entrailles des monstres » (*NM*, 196) qui lui refusent l'accès à son « impossible [...] fin » (*NM*, 196), l'astreignant donc à rejouer indéfiniment la scène de sa lente mort. Dans son ventre, « poche immense » (*NM*, 196), ne grossissent que les « oeuvres irréalisables qu'engloutit le néant prenant possession du monde » (*NM*, 196), laissant Annabelle II au coeur de l'inachevé, de l'incomplétude.

Le supplice d'Annabelle II, lente agonie qui évoque à l'esprit de Malcomm la « fausse mort » (*NM*, 157) de la première Annabelle, n'est en fait que la répétition inlassable de la mort de la mère, exercice funeste d'une scène rejouée indéfiniment: « [...] mais alors que faites-vous ici, mère?, que signifie votre deuxième mort? » (*NM*, 200) La conjonction en un même lieu de la vierge-épouse, de la putain et de la mère se réalise dans et par la mort, identification dans un même corps, celui sacrifié, suicidé d'Annabelle II, du trio féminin indissociable et indépassable qui domine l'imaginaire perturbé de Malcomm: « [...] j'ai des crampes qui m'empêchent de penser et me font voir trois Annabelle dormant sur le chesterfield avec leurs mains pleines de sang et leur tête scalpée [...] » (*NM*, 135) Dans l'ordre rédactionnel du récit, la mort d'Annabelle II et celle simulée d'Annabelle apparaissent avant celle de la mère, répétition théâtrale de la mort maternelle à travers laquelle Malcomm espère apprendre la vérité, soulever le voile qui obscurcit son âme:

[...] parlez!, dites quelque chose, mère maudite!, quel mauvais sort m'avez-vous jeté pour que je passe ma vie dans une telle désespérance? [...] j'attendis longtemps une réponse qui ne vint pas, peut-être ma mère Annabelle III n'avait-elle pas encore le droit de me dire le secret de son existence? (*NM*, 198-199)

Par le décès d'Annabelle II, Malcomm exhume de sa mémoire le souvenir de la

mère, attendant patiemment qu'elle se révèle dans « la totalité de son ignominie » (*NM*, 200), l'implorant qu'elle lui « rende compte de [sa] malheureuse enfance » (*NM*, 200). Assistant à la mort d'Annabelle II, Malcomm voit en fait s'éteindre une à une les trois Annabelle. Veillant la malade qu'il finit par associer dans son délire éthylique à sa mère, Malcomm revit la mort maternelle, scène funeste qui se termine dans l'imaginaire alambiquée du personnage-narrateur par la disparition de la première Annabelle qui, « dans un grand souffle chaud, venait de mourir » (*NM*, 201), rendant finalement son corps mort à la terre. Ce souffle chaud d'Annabelle expirant évoque implicitement la figure de la Muse représentée par Judith Beauchemin, inspiration rendue à la terre qui laisse Malcomm seul et angoissé. Ne sachant plus « à quel temps conjuguer [sa] vie » (*NM*, 210), il doit recommencer inlassablement sa quête de vérité, recherche d'un impossible, car « le rêve est inépuisable » (*NM*, 220).

## 2.2 Muse

L'épouse d'Abel Beauchemin, Judith, occupe un rôle important dans l'écriture de la grande épopée québécoise à laquelle se consacre entièrement le romancier fictif, présence nécessaire à l'amorce du travail créateur, antériorité essentielle de l'écriture romanesque.

Judith, c'est d'abord la femme délaissée par Steven, frère d'Abel et poète de la tribu des Beauchemin qui s'envole pour Paris, capitale littéraire où il espère accomplir l'oeuvre poétique qu'il couve en lui. Abel, cherchant « en [Judith] ce que Steven avait bien pu lui laisser » (*OM*, 105), en tombe à son tour amoureux, éperdument. Incarnation d'un manque à combler, du vide laissé par ce frère jaloué et adoré qui est « tout ce qu'[Abel] n'étais pas et ne pourrais jamais être » (*OM*, 105), Judith se voit, dès le début de leur relation



tumultueuse, confier un rôle imposant.

Si Malcomm (et Barthélémy, comme nous le verrons) désire anéantir, réduire à néant la parole féminine qui l'assaille et mine cette « violence créatrice » (*NM*, 218) dont il est porteur et de laquelle il espère voir naître une oeuvre, Abel, « allant et venant en [Judith] » (*OM*, 237) puise à même le corps féminin la matière de son oeuvre romanesque, tous ces « mots houleux qui sont des mots qu'[il] éparpill[e] dans [s]es romans, des mots qu'[il] vol[e] à Judith » (*OM*, 237) et derrière lesquels il ne peut y avoir que la femme adorée « de qui [il] tenai[t] ce courage de continuer sans couler à pic dans [s]a folie, ou dans [s]a sécheresse, mais une sécheresse qui provient d'un trop-plein d'images, d'un niagara d'images, d'un déluge, d'un flux pestilentiel d'images » (*OM*, 244). Maintenant Abel à la surface, la tête hors de la folie, Judith l'empêche, par les mots qu'elle lui procure, de s'enfoncer, de s'affaisser, d'expirer... puissance exaltante sans laquelle il n'y aurait plus « que [s]es manquements d'écrivain, que [s]a chute » (*OM*, 241). L'« émotion de la découverte » (*OM*, 237) qui seule compte dans le processus de création d'Abel n'est dévoilée au romancier que lorsqu'il a en tête l'image sacrée de « Judith qui gémit sous [lui] » (*OM*, 237). Elle est la Muse inspiratrice qui insuffle au romancier « l'image originelle » (*OM*, 237), antérieure à et précurseure de la fièvre créatrice, qui souffle à Abel, dans un gémissement, les mots qu'il retranscrit fébrilement dans ses romans, dans toutes ces feuilles roses qu'il noircit d'encre. Cependant, ces mots qu'il voudrait don, faveur, sont en réalité extirpés de la femme, mots volés qui vident la Muse de sa substance, devenant ainsi des mots soufflés, expirés, dénaturés, qui ne représentent plus rien, rien d'autre que l'arbitraire, le mensonger, le leurre. C'est d'ailleurs « les doigts dans la bouche » (*OM*, 235), comme pour lui signifier qu'elle ne consent plus à lui donner la manne dont il a tant besoin, que Judith annonce à Abel qu'elle le quitte, lui reprochant la folie dans laquelle il s'enfonce, incapable de séparer l'imaginaire romanesque de la réalité, la femme aimée lui étant en effet devenue « irréaliste, tout autant que les personnages de [ses] romans » (*OM*, 232). Judith,

blessée, désire fuir, refusant d'être cantonnée au rôle de créature romanesque, s'opposant violemment à ce rôle restrictif d' « être inventé », dont le nom qu'elle porte, renvoyant au personnage du livre biblique éponyme qui relate une délivrance tribale, annonce déjà en quelque sorte la destinée. Judith dérogera cependant au rôle que son nom lui assigne, empêchant le romancier de poursuivre l'oeuvre libératrice, rédemptrice, de la nation québécoise. Ainsi, tandis que la Judith biblique soustrait la tribu de Béthulie à la menace assyrienne, grâce à sa témérité et à son intégrité, la Judith beaulieusienne reproche à Abel l'énergie qu'il consacre à l'épopée fondatrice à laquelle elle est sacrifiée, « tuée par [ses] folichonneries » (OM, 241), à l'écriture du Livre des origines qui permettrait de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu<sup>20</sup> ». Elle déploie tous ses atours pour l'en détourner et aussi toute sa cruauté pour l'en détacher:

[...] et dans tout cela il n'y a que ton Québec, que cette pauvre chose sans nom, que les images tordues de ton pays dans lesquelles tu te complais et t'isoles, dans lesquelles tu te symbolises et te projettes, follement, désespérément, sur la corde raide de ce que tu es et de ce que ton pays ne peut être, oh schizophrène d'Abel! (OM, 237)

Sous le coup des reproches accablants de Judith, la vie du romancier tombe en morceaux à ses pieds, « en longs mots-serpents » qui le laisse effondré,

petit enfant<sup>21</sup>, [...] les poings sur les yeux, seul, tout à fait dégrisé, abandonné, mes rêves pissant de moi dans un inextricable fouillis, et je ne savais plus ce qui m'arrivait, je ne voyais ni le faux ni le vrai de ce que je vivais, tout était extraordinairement flou, et mon monde haché en morceaux, et toutes sortes d'images sans suite qui éclataient dans ma tête [...]. (OM, 235)

Dépourvu de la parole créatrice, Abel se compare à un « ballon d'air, un sorcier pris à son propre jeu, un avaleur de feu au gosier de plastique... » (OM, 356), miroitement d'une

---

<sup>20</sup> Mallarmé cité par N. Frye, *La parole souveraine: la Bible et la littérature*, tome II, Paris, Seuil, p. 320.

<sup>21</sup> Tout comme Abel joue le rôle du père, du frère et de l'amant de Judith, celle-ci devient la mère fugitive. Ce chassé-croisé est fréquent dans les romans beaulieusiens, les personnages endossant tour à tour les différents rôles de ce noeud filial indénouable.

image vidée de son contenu, de sa substance, de son essence. Le départ de Judith précipite le romancier dans l'échec de l'oeuvre à venir, dans « l'inarticulé et le flou et le faux » (*OM*, 239). Sans la présence inspirante de la Muse, le roman en train de s'écrire, *Oh Miami*, est ruiné, « final bâton » (*OM*, 232) et, par conséquent, est rendue impossible l'écriture de l'épopée québécoise. Une fois Judith enfuie portant dans son ventre l'« oeuvre » d'Abel, enfant mort-né ou avorté, rien ne semble le préciser, Abel n'est plus « qu'un spectre d'écrivain condamné à ses répétitions » (*OM*, 239), « pauvre écrivain perdu dans ses brumes et ses tricheries romanesques, [...] incapable d'ajouter une ligne de plus » (*OM*, 231). Il aura « beau invoquer les dieux de papier, les supplier à genoux de reparaitre » (*OM*, 239) ne monte de sa plume qu'un angoissant silence qui le laisse meurtri devant son rêve défait.

La figure de la Muse se trouve inversée, non plus efficacité inspiratrice, exaltation des forces créatrices et ouverture des possibles illimités, mais puissance *expiratrice*, souffle de mort qui obstrue l'avenue des possibles, restreint le champ de la création à l'impuissance. Privé d'inspiration et coupé de la réalité, Abel, déchu, se trouve réduit aux redites, confiné aux recommencements stériles. Judith faillit à son rôle imposé, se détournant de la place séculaire assignée par son nom qui signifie « la Juive », affiliation discrète à la lignée du roi David d'où doit naître le messie, cet « enfant-signé<sup>22</sup> » porteur de la Parole divine, créatrice et rédemptrice. Après son départ, sa trahison, « il n'y aura pas d'enfant, ni même de femme, encore moins de pays » (*OM*, 244). L'enfant qu'elle porte en son sein est condamné à mourir avant même d'avoir vécu, triste gestation dont le roman subséquent, *Don Quichotte*

---

<sup>22</sup> A. Abécassis, *La pensée juive: de l'état politique à l'éclat prophétique*, tome II, Paris, L.G.F., 1987, p. 83.

*de la démanche*, nous trace le sombre portrait<sup>23</sup>. Abel le rêve pris entre les jambes de Judith tenant dans ses bras l'ensemble de sa production fictionnelle: la parole signifiante est vouée, avant même son éclosion, à l'échec et au silence. Abel, incapable d'assumer la paternité du Livre à venir comme celle de l'enfant à naître, est rompu, « médaille sans revers » (*OM*, 241), « dé pipé » (*OM*, 241), « spectre d'écrivain » (*OM*, 239)...

### 2.3 Déesse-Mère

Le récit de *Un rêve québécois* découle d'un traumatisme initial qui prend pour origine la scène de la cave décrite à la fin du roman et sur laquelle reposent tous les événements précédents, scène primitive qui se répercute indéfiniment dans l'esprit tourmenté du personnage, cause de la folie de Barthélémy, de ses échecs successifs, de ses fantasmes meurtriers et de sa dégénérescence, qui constituent la matière même du récit qui nous est raconté.

Avant que ne soit posé le Geste irrémédiable, inévitable, responsable de la chute du monde unifié de la cave, Fred, Baptiste et Barthélémy formaient dans le lieu souterrain, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, un clan de frères, une communauté qu'aucune inégalité ne venait entacher. La présence de la Jeanne-D'Arc, autour de laquelle les hommes se réunissent, se veut, dans cet univers masculin duquel elle se distingue, à la fois obsédante et envoûtante. Placée sous une ampoule, unique source de lumière dans les profondeurs rassurantes de la cave, Jeanne-D'Arc est associée au centre lumineux du monde souterrain, figure irradiante et incandescente qui commande un profond respect. « Immobile

---

<sup>23</sup> Voir à ce propos A. E. Cliché, «Le rire de Sara ou la comédie du sacrifice» dans

et souriante » (RQ, 147), « ses longs cheveux lui coul[ant] dans la face quand elle se pench[e] » (RQ, 146), la femme leur accorde à tous, par des clins d'oeil qu'elle distribue au hasard et « du seul fait de sa présence » (RQ, 146), « une importance qu'ils étaient bien conscients de ne pas avoir encore » (RQ, 147). Par son immobilité et sa capacité de se diriger par son regard dans différentes directions et donc d'être présente intimement et indistinctement à chacun des hommes présents, Jeanne-D'Arc, puissance diffuse possédant l'ubiquité de la lumière à laquelle elle s'associe, joue dans le monde souterrain un rôle essentiel. Point de repère et source lumineuse, la femme apparaît comme la gardienne et la garante de la cohésion et de la pérennité du groupe, à la fois cause et effet du bien-être de la communauté clandestine, Déesse-Mère qui assure l'équilibre du monde. Dans son mémoire intitulé *Renaître à même le rêve: l'imaginaire et ses sources dans Un rêve québécois de Victor-Lévy Beaulieu*, Gérald Gaudet écrit:

Il n'est pas surprenant qu'elle se voit attribuer des qualités quasi divines. Elle est rêvée comme une grande prêtresse qui comble et qui fonde ce microcosme. Elle apparaît comme un don ou comme une faveur. Elle est l'irradiant, le centre de feu, l'énergie qui donne naissance. Par sa liquidité et sa luminosité, la femme possède bien le principe de vie et de renouveau. Puisqu'elle occupe un point central non seulement dans cet espace physique mais aussi dans un espace affectif et onirique et qu'elle se trouve en droite direction avec la lumière, elle constitue le véritable Axe de ce Monde<sup>24</sup>.

Du fait qu'elle est consacrée Déesse-Mère, force protectrice et unificatrice, la Jeanne-D'Arc est interdite aux membres du groupe. Posséder la femme totémique équivaut à profaner la divinité, à transgresser l'interdit fondamental qui préserve le bon fonctionnement du clan. Cependant, parce qu'elle est sacrée et donc nimbée d'interdits, la Jeanne-D'Arc provoque la convoitise, éveille le désir qu'appelle inévitablement sa condition

---

*Comédies: l'autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 41-52.

<sup>24</sup> G. Gaudet, «Renaître à même le rêve: l'imaginaire et ses sources dans *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu». Mémoire de maîtrise, Université Laval, avril 1978,

de Déesse-Mère. Elle est le *fascinans*, l'élément fascinant du sacré que R. Otto décrit ainsi: « A côté de l'élément troublant apparaît quelque chose qui séduit, entraîne, ravit étrangement, qui croît en intensité jusqu'à produire le délire et l'ivresse<sup>25</sup>. »

Baptiste répond à cette invite que pose l'interdit. A partir du moment où de sa main étalée qui fait « tache d'huile en haut des jambes écartées » (RQ, 149) il touche le « minou » de la Jeanne-D'Arc, celle-ci, vidée de toute substance bénéfique, devient maléfique, incarnant dès lors la part démoniaque du sacré, femme terrifiante et repoussante qui éloigne Barthélémy « à jamais de toute intimité » (RQ, 151). L'ampoule vissée au-dessus de la tête de la Jeanne-D'Arc perd de sa luminosité, ne produisant plus que « l'éclairage trouble » (RQ, 149) d'une « vieille vingt watts » (RQ, 149) qui sera détruite, fracassée d'un violent coup de poing « renvers[ant] l'ordre de noirceur de la cave » (RQ, 155) et obligeant Barthélémy à errer dorénavant dans l'obscurité devenue menaçante du monde souterrain. En effet, la profanation de la Déesse-Mère provoque la « chute des beaux jours » pour reprendre l'expression de Malcomm Hudd et entraîne, selon le principe de contagion explicité par Caillois, la souillure de la cave et de ses membres: « Le coupable ne met pas seulement sa propre personne en danger, le trouble qu'il a introduit dans le monde fait tache d'huile autour d'elle, et, en gagnant de proche en proche, détraquerait l'ensemble de l'univers [...] »<sup>26</sup>. » Devant la dissolution de la communauté, contaminée par la puissance maléfique et destructrice, Barthélémy sera dépossédé de son ancienne vie, envahi par « une concentration de forces que les ténèbres de la cave lui avaient fait avaler parce qu'il avait gardé ouverte la bouche trop longtemps » (RQ, 155-156).

De femme intime qu'elle était, Jeanne-D'Arc devient femme publique qui circule

---

pp. 20-21.

<sup>25</sup> R. Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 1995, p. 58.

<sup>26</sup> R. Caillois, *op. cit.*, p. 24.

maintenant physiquement entre les hommes, « catin bourrée de son » (*RQ*, 128) qui, des mains de Baptiste, passe dans celles du policier Fred, femme objet qui dévoile à Barthélémy toute la profondeur de sa solitude, le rendant dorénavant « affreusement seul avec elle » (*RQ*, 127) comme avec les autres.

À partir du moment où l'inévitable est commis, Jeanne-D'Arc incarne aux yeux de Barthélémy le mensonge et la ruse, « source des souffrances » (*RQ*, 100) et cause du mal qui s'est insidieusement infiltré dans la communauté souterraine, rendant impossible toute forme de complicité, symbole de la « provocation dans laquelle elle s'était malicieusement enveloppée » (*RQ*, 130). Chair corrompue, corps putréfié et nauséabond, la femme représente maintenant la laideur et l'épouvante qui constituent le monde dans lequel est contraint d'évoluer Barthélémy. Incapable d'assumer cette chute qui lui dévoile la permanence du leurre et de rétablir l'équilibre du monde, Barthélémy, ivre fou, commet une série d'actes violents dirigés contre la Jeanne-D'Arc, sacrifice maintes fois fantasmé de la femme profanée, responsable des maux (et des mots) qui tourmentent son existence.

Métamorphosée sous le regard déformateur de Barthélémy en mauvais démon, « bête pourrissante dont il faut se délivrer » (*RQ*, 130), Jeanne-D'Arc représente dorénavant tous les péchés du monde, Dragon apocalyptique, « séducteur du monde entier<sup>27</sup> », incarnation des Forces terrifiantes du Mal que Barthélémy doit combattre. Revêtu des attributs glorieux du chevalier de l'Apocalypse, « casque d'argent » (*RQ*, 165) et « épée magique » (*RQ*, 165), Barthélémy combattra le « fabuleux dragon jetant de sa gueule ensanglantée les flammes du péché » (*RQ*, 165), lutte biblique qui doit permettre à l'humanité d'entrer dans le règne juste de l'Éternel. Ainsi, si la Jeanne-D'Arc pure et lumineuse de l'ancienne vie responsable de l'équilibre et de l'harmonie du monde souterrain doit être respectée, la Jeanne-D'Arc

---

<sup>27</sup> *Apocalypse de Jean*, 12, 9.

devenue impure doit être sacrifiée, mutilée et décapitée, meurtre horrible qui permettrait, croit Barthélémy, d'inverser l'ordre de noirceur et ainsi de purifier la cave envahie de forces mauvaises et maléfiques.



**CHAPITRE III**

**VIOLENCE**

Dans les romans beaulieusiens, la recherche du sacré s'effectue dans et par la violence qu'implique la transgression des interdits endiguant les pulsions, « enchaînement » nécessaire au bon fonctionnement de la communauté mais dont le dépassement permet de renouer avec les fondements de la vie humaine, de libérer les tensions et les passions qui agitent l'être, « déchaînement » sans lequel celui-ci serait condamné à l'immobilité stérilisante, fossilisante<sup>1</sup>. Les personnages du corpus romanesque étudié franchissent les limites imposées, voyant dans l'excès et la démesure une ouverture à la sphère dérobée du sacré. Dans les textes beaulieusiens, la violence se manifeste dans la sexualité subversive, outrancière, des protagonistes qui se livrent à l'acte sexuel dans la débauche et l'abjection. Transgressant les principes de la décence, les personnages recherchent à travers l'obscénité ce que Georges Bataille nomme la continuité<sup>2</sup> de l'être, laquelle ne peut être entrevue que dans la dissolution partielle de l'individualité mise en jeu dans le mouvement érotique des corps, le débordement des organes et la dépossession de soi qu'éprouve l'être en proie à la violence du désir. La finalité de l'érotisme, d'où découle son caractère sacré, est, ainsi que le démontre judicieusement G. Bataille dans son essai *L'érotisme*, la recherche de l'« être au plus intime, au point où le coeur manque<sup>3</sup> ». Pointant à l'horizon de l'expérience érotique qui permet à l'individu de se libérer partiellement des contraintes qui régissent en temps normal son existence, l'intimité demeure néanmoins incomplète, mirage s'évanouissant au moment même où l'être croit afin pouvoir l'atteindre dans la violence du désir. Seule

---

<sup>1</sup> Nous empruntons notre définition à G. Bataille qui écrit : « Le sacré est ce bouillonnement prodigue de la vie que, pour durer, l'ordre des choses enchaîne et que l'enchaînement change en déchaînement, en d'autres termes en violence. » (*Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, p. 71.)

<sup>2</sup> Voir note 15, p. 46.

<sup>3</sup> G. Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 24.

la mort rendrait entièrement, définitivement l'être discontinu à la continuité originelle de laquelle il est issu. L'érotisme met donc en jeu la fascination de la mort donnée dans la désagrégation de l'individualité, dans la perte de la volonté et de la raison si violemment ressentie dans la jouissance du corps, dans ce qui est convenu d'appeler la petite mort.

La notion de transgression permet de rendre intelligible à l'homme moderne le rapprochement antique entre l'érotisme et le sacrifice, qui est, à l'instar de la guerre, la levée de l'interdit de meurtre. Dans le rite sacrificiel, l'immolateur désire participer à ce que révèle la mort de la victime et qui est le sacré. « Le sacré, écrit G. Bataille, est justement la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu<sup>4</sup>. » Dans les romans beaulieusiens, la violence se déploie dans l'ordre symbolique du sacrifice; les personnages recouvrent tant les traits de victimes sacrificielles ployant sous les coups et blessures provenant d'une société corrompue et intolérante que le rôle de sacrificateurs qui violentent la femme fautive<sup>5</sup> dans l'espoir de rétablir l'ordre déchu. Afin de comprendre les mécanismes de la violence beaulieusienne, nous aborderons, à la lumière des analyses de Georges Bataille et de René Girard, l'érotisme, la violence sexuelle et la figure sacrificielle. Nous étudierons particulièrement le sacrifice dans le roman *Un rêve québécois*, qui est le récit d'une violente mise à mort. Nous démontrerons par ailleurs la récurrence de cette figure dans l'univers romanesque de Beaulieu en nous référant aux autres romans du corpus étudié.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>5</sup> Nous avons vu dans le chapitre précédent que, dans l'univers beaulieusien, la femme est généralement tenue pour responsable de la chute du monde, de l'expulsion hors de la sphère sacrée de l'enfance.

### 3.1 Érotisme

Les personnages des romans étudiés se livrent entièrement à l'ivresse, au débordement, à la débauche, sans jamais perdre le sens de l'interdit, qui seul permet à l'infraction de conserver sa valeur transgressive. Les personnages possèdent une conscience aiguë de la prohibition et du pouvoir que recèle l'entorse à la loi; ils violent le code éthique et moral qui régit le monde dont il font partie, espérant ainsi rendre enfin possible un futur jusqu'alors incertain. « L'avenir, écrit le narrateur de *Un rêve québécois*, – oui l'avenir ne p[eut] désormais s'ouvrir qu'une fois l'excès arrivé à son bout. » (RQ, 157) À travers leur érotisme, les protagonistes beaulieusiens connaissent une expérience intime de l'interdit et de la transgression, ces deux inconciliables qui s'opposent et se supposent.

À la vue du sexe féminin, l'homme beaulieusien se trouve de même manière confronté au double sentiment que provoque l'expérience du sacré, réaction mêlée de crainte et de tremblement, mais aussi d'envoûtement et d'attirance. Le sexe féminin est décrit comme étant un « sexe-fleur » (OM, 188) qui contient dans ses profondeurs un « nouveau monde d'images à connaître » (RQ, 73) intrigant et fascinant. Enfonçant son « sexe trop allongé » (OM, 198) dans le « vertige de [l']Ouverture » (OM, 198) de la femme, Berthold/Momo a l'impression qu'il n'y a « plus de mensonge » (OM, 198) possible, qu'enfin il vient d'atteindre la vérité tant recherchée. De même, Malcomm, retirant de la raie humide de la femme son doigt qu'il porte à sa bouche, a l'impression de communier « au mystère de l'Incarnation, de l'Espérance et de la Charité » (NM, 140), ces trois vertus théologiques conditionnelles au salut de l'humanité, mais dont la première, la *Foi*, est remplacée par la notion d'*Incarnation*, qui signifie en fait l'union dans un

même corps du divin et de l'humain. Associées au sexe féminin, ces vertus revisitées contribuent à la sacralisation de la femme, qui devient, par le fait même, inaccessible, interdite<sup>6</sup>. Par ailleurs, le sexe féminin est également décrit comme un sexe démentiel, « plein de lames de rasoir » (*OM*, 158) qui repousse et angoisse l'homme ressentant le danger qui se terre dans la toison sombre<sup>7</sup>, mais vers lequel il est néanmoins violemment attiré. La jouissance féminine dans *Un rêve québécois* apparaît d'ailleurs comme étant sauvage, tribale, liée au mal, au sacré démoniaque :

Sa jouissance était un diable masqué, avec des cornes de bison, des yeux de chevreuil, un groin de porc, des lèvres lippues de Nègre, des habits de peaux, et d'énormes colliers de dents d'ours mal léchés autour du cou. Sa jouissance était un diable qui se contorsionnait au-dessus d'elle en agitant les clochettes de bois sonore qui lui enflaient la tête, la faisaient tomber en enfer. (*RQ*, 76)

L'accès au sexe de la femme n'est permis à l'homme qu'au prix d'une violation, d'une transgression, qui apparaît soit dans le viol proprement dit du corps féminin, soit dans le caractère obscène et scatologique de la sexualité des personnages. C'est donc le viol d'Annabelle qui redonne fugitivement à Malcomm, incapable de se retirer de celle dont il espère tant la reconquête, cette vie qui se dérobe à lui depuis si longtemps et dont la femme apparaît comme l'avare dépositaire. Barthélémy pousse l'horreur jusqu'à l'extrême, enfonçant son sexe dans le « minou défiguré » (*RQ*, 168) de la Jeanne-D'Arc tronçonnée. « Terrorisé par la perversité de son acte » (*RQ*, 168), il ne peut cependant s'empêcher de jouir du cadavre sauvagement mutilé, jouissance qui « le fit débouler dans le trou sans mouvement de sa propre mort » (*RQ*, 169). Souillé du sang de sa victime,

---

<sup>6</sup> Notons que le terme *sacré* désigne dans plusieurs langues ce qui est séparé. Voir G. Ménard, « Le sacré et le profane, d'hier à demain » dans *Religion et culture au Québec: figures contemporaines du sacré*, Montréal, Fidès, p. 62-63.

<sup>7</sup> Rappelons la vision de Berthold/Momo qui aperçoit dans la toison sombre de la mère la mort (*OM*, 14).

« le visage plein de tics, la langue entre ses dents serrées » (*RQ*, 169), Barthélémy se retire rapidement de la Jeanne-D'Arc « pour s'arracher au mal » (*RQ*, 169), ne pas être contaminé par le sacré démoniaque s'épanchant de ce corps décapité, dépiécé, avec la tête duquel il espère purifier, dans la logique de deux négativités s'annulant, la cave impure.

L'obscénité de la sexualité beaulieusienne apparaît par ailleurs dans la profération de paroles blasphématoires au moment de l'acte charnel. « [V]iens, entre par la grande porte, demande Ricki à Malcomm Hudd, et sacre, j'aime les hommes qui sacrent en me faisant l'amour [...] » (*NM*, 98) De même, Ida, dans *Oh Miami*, demande explicitement à Berthold/Momo d'employer un langage ordurier lors de l'effusion amoureuse : « Chante-moi des bêtises! Crie-moi des bêtises! Abîme-moi de bêtises! [...] Toute c'que j'voudrais que tu m'dises, c'est des affaires laïttes à entendre... » (*OM*, 196-197) Devant l'incapacité de son amant de trouver des « mots désobligeants » (*OM*, 197) qui soient « à la hauteur de ce qu'[ils sont] en train de vivre » (*OM*, 197), Ida lui dit, rageusement : « Y m'faut plusse que quéques p'tits coups de queue dans l'carpharnomme! » (*OM*, 197) La profération de mots grossiers proscrits de la vie décente permet au couple de se libérer des contraintes qui régissent habituellement leur existence, de se laisser aller à l'exubérance et au déchaînement des passions que seule permet la transgression. Le langage ordurier « donne aux amants dans le monde honnête un sentiment voisin de celui qu'autrefois donn[ait] la transgression<sup>8</sup> », écrit G. Bataille. En effet, ce n'est qu'une fois énoncées les paroles injurieuses dont Berthold/Momo n'arrive point à retracer la « source malsaine » (*OM*, 199) que les partenaires atteindront le paroxysme de leur expérience

---

<sup>8</sup>G. Bataille, *op. cit.*, p. 153.

érotique : « Puis c'est la secousse formidable et la grande plongée dans le vide. » (*OM*, 199) Prenant soudainement conscience de la grossiereté de l'acte auquel il vient de se livrer, Berthold/Momo ressent l'extrême angoisse liée à la violence de l'infraction :

[...] je roule à côté d'Ida et je me rends compte pour la première fois que depuis longtemps elle m'a glissé un doigt dans l'anus... Je grimace, je me sens mal, c'est toute cette bière bue qui me remonte dans l'estomac... Je vas me noyer!... Oh non!... Je veux me lever et partir tout de suite mais je n'y arrive pas, je suis mort. (*OM*, 199)

Confronté à l'horreur dans laquelle le pousse toujours plus avant Ida déféquant sur lui, à la souillure immonde de leurs deux corps maculés de « fèces malodorantes » (*OM*, 207), Berthold/Momo ne peut cependant nier le plaisir de ses sens, de son sexe qui « est toujours d'une effrayante rigidité! » (*OM*, 207). « Tu l'avoueras pas, lui dit Ida, mais t'aimes ça pareil la cochonnerie [...] » (*OM*, 207) C'est d'ailleurs au cours de son aventure homosexuelle avec Faux Indien, « au centre de telles monstrueuses interdictions » (*OM*, 344), que Berthold/Momo, éprouvant pleinement la complicité entre le sentiment de l'interdit et le plaisir sexuel, atteint la plénitude de la fusion érotique, expérience qui s'était révélée vaine avec Ida : « Comme il avait été fou de croire qu'Ida pouvait lui apprendre quelque chose sur lui-même! » (*OM*, 295) Le rituel qui doit concrétiser la nouvelle identité de Berthold/Momo se conclut d'ailleurs sur une « pénétration initiatique » au terme de laquelle il sera empli de toute « cette vie promise » (*OM*, 331) s'écoulant du sexe de l'amant.

Le désir érotique est associé dans les textes beaulieuviens à l'animalité; Berthold/Momo le qualifie d'«étonnamment bestial et puant!» (*OM*, 251), désir animal et odieux qui le pousse au coeur même de l'aberration, du plaisir abject et interdit. Malcomm Hudd compare également le trouble s'emparant de son corps et de celui de son amante à une agitation animale, sauvage :

[N]ous nous laissons prendre dans les filets du magnétisme de nos corps collés l'un à l'autre, et desquels une *chaude odeur animale* se dégage et nous fait venir à la bouche un bizarre désir de nous sauter dessus et de nous mordre la peau *comme de jeunes loups assoiffés du sang de l'amour* [...] <sup>9</sup>. (*NM*, 42)

L'analogie entre désir érotique et animalité mise en scène dans les romans beaulieusiens démontre l'importance accordée par les personnages à la transgression, au déchaînement, à l'exubérance, « la joie de la jouissance ne p[ouvant] se trouver que dans l'infraction » (*OM*, 311). Dans son essai *L'érotisme*, G. Bataille explicite l'alliance entre d'une part le monde de l'interdit et l'humanité et, d'autre part, le monde de la transgression et l'animalité.

Dans le mouvement des interdits, écrit-il, l'homme se séparait de l'animal. [...] Mais dans le mouvement secondaire de la transgression, l'homme se rapprocha de l'animal. Il vit dans l'animal ce qui échappe à la règle de l'interdit, ce qui demeure ouvert à la violence (à l'excès), qui commande le monde de la mort et de la reproduction<sup>10</sup>.

« [L]'exubérante sexualité, poursuit-il plus loin, signifie en nous la persistance de la vie animale<sup>11</sup> », de l'animalité originelle de l'homme qui se trouve imagée dans les textes beaulieusiens par l'imposant bestiaire se déployant au fil de la narration. Les organes sexuels recouvrent au moment de l'effusion amoureuse des caractéristiques foncièrement bestiales; ils sont littéralement associés à des animaux qui « glougloutent, piaillent ». Entremêlés, les corps des amants se métamorphosent en entier : « [...] elle [Ricki] gloussait plaintivement comme une poule voluptueusement affolée par les coups de bec et d'ailes d'un coq en colère d'amour [...]. » (*NM*, 96)

Le dépouillement des partenaires, qui se « libèrent » en quelque sorte de leur humanité au moment de l'activité sexuelle pour se recouvrir du masque de l'animalité,

---

<sup>9</sup> Nous soulignons.

<sup>10</sup> G. Bataille, *op. cit.*, p. 93.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 167.



vient signifier la dissolution (partielle) de l'individualité contraignante dans laquelle est enfermé l'être et de laquelle celui-ci parvient à se dégager, brièvement, au cours de l'expérience érotique. L'état de désir érotique se distingue précisément de l'état normal par la disparition de ce qui constitue, dans la vie courante et réglementée, l'être discontinu. Le mouvement érotique permet aux partenaires d'entrevoir, de façon fugace mais non moins fulgurante, la continuité originelle de l'être apparaissant dans la dissolution relative de l'individu. Bien qu'il recherche dans l'expérience érotique la continuité première, l'être ressent une profonde angoisse à l'idée de perdre son individualité dont la complète disparition signifie en définitive la mort.

La scène suivante tirée de *Un rêve québécois* rassemble les différents éléments de l'érotisme beaulieusien :

Le corps de Barthélémy se déroula sur le tapis, dans un grand changement de peau, il devint un long boa dont la queue, fichée solidement dans le minou de la Jeanne-D'Arc, finirait par avoir raison de ce qui en elle demeurerait incompris. Elle se laissait envelopper par les anneaux, elle n'avait jamais connu autant de joie, elle râlait, elle allait mourir dans l'étouffement du serpent en proférant des blasphèmes. Son minou gargouillait. Oh, vivre éternellement ainsi, vissé jusqu'à l'os, et se démener tous les deux comme des yables sur le tapis, embrassés par cet amour insoupçonné qu'ils se rendaient tribu [sic] après les longs mois de silence honteux. (RQ, 98)

La perte de l'individualité contraignante mise en jeu dans l'état de désir érotique est représentée par la métamorphose animalière de Barthélémy qui, « dans un grand changement de peau » devient un long serpent. Dans la frénésie sexuelle, Barthélémy s'associe à l'animal mythique<sup>12</sup>, perpétrant l'acte érotique avec la violence cinglante d'une bête qui désire posséder la femme, la briser, l'étouffer. Aveuglé par cette urgence

---

<sup>12</sup> La figure du serpent rappelle la célèbre scène de la Genèse où Eve, tentée par le reptile, croque dans la pomme de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal, provoquant du coup la chute de l'humanité. La Jeanne-D'Arc, qui, après la Faute, devient une Eve

de posséder l'autre au lieu de s'ouvrir à lui, Barthélémy livre un féroce combat au terme duquel il espère « avoir raison » de la femme, « de ce qui en elle demeurait incompris », tout comme au centre de désintoxication Dorémi il « aurait voulu mettre ses doigts entre les fesses de l'infirmière [pour] la vider de son intimité, se venger sur elle des affronts qui lui étaient faits » (*RQ*, 35) . Obnubilé par ce désir de maîtriser la femme, de posséder la jouissance féminine dont il se sent exclu et qui lui révélerait la profondeur de l'être de l'amante, Barthélémy aura bien tenté précédemment d'invertir son rôle avec la Jeanne-D'Arc, espérant, ainsi travesti, accéder à cette mystérieuse jouissance. Devant l'incapacité manifeste de la Jeanne-D'Arc d'assumer son rôle masculin jusqu'au bout, Barthélémy n'aura pas accès à ce qui en elle lui est refusé: « Maudit qu't'es don pas bonne acteuse! Comprends don une fois pour toute que c'est toi Barthélémy pis qu'moi j'sus Jeanne-D'Arc. » (*RQ*, 69)

Lovée au coeur même du blasphème accentuant le caractère abject du plaisir ressenti, Jeanne-D'Arc, contrairement à Barthélémy, entrevoit, dans le trouble érotique qui agite son corps et enflamme ses sens, au delà de l'ivresse et de l'extase, la continuité originelle qu'elle aperçoit « dans l'étouffement du serpent », expérience indicible, inintelligible, de la mort que lui donne à vivre l'acte érotique et qui lui permet de se rapprocher du centre authentique, véridique, de son être. Tandis que cette joie intense et violente lui donne le goût de « vivre éternellement ainsi », tous deux « embrassés par cet amour insoupçonné », l'étau dans lequel elle se trouve emprisonnée se resserre lentement sur elle : « Ce n'est qu'une fois que les mains de Barthélémy bien installées sur sa gorge

---

tentatrice, est ici étouffée par Barthélémy transformé en serpent vengeur.

qu'elle comprit que quelque chose ne tournait pas rond, que peut-être ils étaient allés trop loin » (*RQ*, 98) et que la mort tantôt aperçue lui sera bientôt *réellement* donnée.

Dans les trois romans étudiés, les scènes érotiques débouchent généralement sur la représentation fantasmatique d'un meurtre qui prend, dans l'écriture beaulieusienne, valeur de sacrifice. La violence sexuelle se dédouble en violence meurtrière ainsi que nous le voyons dans cette scène de *Oh Miami*:

Je flotte sur le corps d'Ida, je chavire dans les eaux de sa chair. Trop de lumière me font éclater les yeux! Je suis aveuglé! Mes yeux roulent sur le plancher, font des zigzags autour des meubles!... Ida râle... Ida est une grande bête sauvage dans le mitan du lit! Oh Seigneur!... Et si je la tuais? Si je lui arrachais les oreilles? Si je lui dévissais le nombril? Si je lui tranchais le cou?... (*OM*, 198)

Le principe de transgression qui est au coeur même de l'érotisme et du sacrifice est à la base de la conjonction entre la violence sexuelle et sacrificielle. Dans l'acte érotique comme dans l'accomplissement du sacrifice, c'est la recherche de la continuité originelle qui est en jeu; c'est en somme par la « violation de l'être constitué<sup>13</sup> » que peut être atteint l'être dans ce qu'il a de plus intime. Tout comme l'expérience érotique permet d'entrevoir, dans la perte de l'individualité contraignante mise en jeu dans l'acte sexuel, la vérité authentique de l'être, le sacrifice rend la victime, par la mise à mort de l'individu discontinu qu'il opère, à la continuité dont elle est issue.

### 3.2 Sacrifices

Dans *Un rêve québécois*, l'horrible meurtre de l'épouse infidèle recouvre une dimension sacrificielle, permettant ainsi au personnage d'assumer l'atrocité et l'obscénité

---

<sup>13</sup> G. Bataille, *op. cit.*, p. 23.

de l'assassinat qu'il ne cesse de rejouer « inlassablement, dans de nouvelles évocations » (RQ, 130) imaginaires, véritables représentations théâtrales où Barthélémy redéfinit constamment son rôle et celui de la victime, adoptant tantôt la position du Créateur, « maître absolu » (RQ, 102) d'une oeuvre dont « il accoucherait [...] quand bon lui semblerait » (RQ, 102), concédant tantôt à la femme, à « la parole ou [au] geste qu'elle commencerait » (RQ, 102), la responsabilité d'établir la « suite du mystère »<sup>14</sup>. Construisant le cadre cérémoniel du sacrifice, Barthélémy octroie aux objets et à la mimique une symbolique particulière. La « strappe<sup>15</sup> » de cuir avec laquelle est frappée la Jeanne-D'Arc devient dans les mains vengeresses du protagoniste « l'outil du sacrifice » (RQ, 122); les gestes perpétrés doivent « respecter un rite » (RQ, 159), se dérouler dans un ordre précis pour que le mystère tant de fois répété se résolve. Afin d'être capable d'assumer parfaitement son rôle de sacrificateur, Barthélémy doit laisser la colère et l'indignation s'emparer de son corps, le transformer pour qu'il puisse poursuivre sa triste mission, qui « le sanctifierait et ferait de sa Jeanne-D'Arc une femme douce et bonne qui accepterait pour toujours son ordre » (RQ, 100), espérant ainsi absoudre la femme de ses péchés et se racheter de ses fautes personnelles.

Dans sa folie meurtrière, Barthélémy se métamorphose continuellement en bête tantôt magnifiée, « coq superbe » (RQ, 141), « dieu de basse-cour, solitaire dans sa

---

<sup>14</sup> Le sacrifice, dans *Un rêve québécois*, est associé à plusieurs reprises à la représentation d'un mystère, genre théâtral médiéval mettant en scène des sujets religieux.

<sup>15</sup> Notons que la « strappe » de cuir est également nommé « langue de feu » (RQ, 123), faisant ainsi référence à l'épisode biblique de la Pentecôte où les apôtres reçurent le don des langues afin d'aller prêcher les enseignements du Christ crucifié. La violence faite à la femme dans les romans beaulieuviens désigne la recherche de la vérité inatteignable, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dont elle est, dans la logique des personnes masculines, l'avare dépositaire. Malcomm Hudd exprime bien cette idée lorsqu'il dit : «[...] je sais bien que tuer Annabelle II serait la meilleure façon de me l'attacher pour toujours, de la briser, de percer le voile sombre de son langage perdu qui cogne ses clous dans ma tête malade [...]. » (NM, 56)

grandeur et sa fierté » (*RQ*, 141), tantôt déchue, « vieux lion perdu dans la jungle, blessé à mort, [...] édenté, privé de son rugissement et le ventre trop gonflé » (*RQ*, 37). L'association entre l'animal et l'humain permettait à l'homme primitif de transgresser les interdits qui limitent l'accès à la sphère sacrée. Recouvrant les traits de la bête, l'homme peut ainsi enfreindre les lois qui régissent son univers pour ainsi participer au monde sacré. Cependant, le bestiaire mis en scène dans *Un rêve québécois* se compose d'une part d'animaux domestiques, « gros percheron marchant de son pas tranquille entre les rangées de plants de patates » (*RQ*, 27), cochon égorgé, coq de basse-cour, bêtes apprivoisées par l'homme pour l'aider et le nourrir. Ces transformations animalières viennent signifier l'incapacité du personnage de se soustraire au monde profane, utilitaire, pour accéder au monde sacré. D'autre part, les animaux sauvages auxquels s'associent Barthélémy apparaissent comme des bêtes traquées, mutilées, sacrifiées, privées de leur liberté, projetant ainsi du héros une image avilie, dégradée. Lui-même victime d'un monde vil et corrompu, Barthélémy apparaît alors comme une « vieille carcasse de bêtes sauvages tuée à coups de hache » (*RQ*, 53), corps meurtri privé de son existence.

La tenant pour responsable de la chute du monde souterrain dont elle assurait autrefois la cohésion, Barthélémy dirige vers Jeanne-D'Arc toute la colère dont il est porteur, violence qui lui permettrait d'enlever la femme « de [ses] démons et [de la] punir de [sa] mauvaise vie » (*RQ*, 122), de la purifier de ses fautes antérieures. Sous les coups répétés de son époux, la femme ploie, gémissante, « lui demandant rémission pour tous ses péchés » (*RQ*, 49). La violence de Barthélémy se veut en fait expiatoire, remède contre la souillure contractée par la main aventureuse de Baptiste, geste transgresseur responsable de la déchéance et de la dépravation du monde de la cave. Voyant en la

Jeanne-D'Arc la source de ses malheurs et de ses souffrances, Barthélémy prétend, par la mise en acte d'un violent sacrifice, rendre à la victime souillée par la main de Baptiste sa pureté originelle et ainsi permettre au repère clandestin de retrouver son caractère d'espace sacré et inviolable. Si la déification de la femme commandait le respect dans le monde bienheureux de la cave, du moment où elle est touchée, la Déesse est réifiée, corps possédé qui devient une chose à échanger entre les hommes. La présence de la femme est dorénavant perçue par Barthélémy comme un maléfice dont il faut se protéger. D'immuable qu'elle était, Jeanne-D'Arc ne cesse de se modifier sous l'oeil torve de Barthélémy, corps ondulant qui se transforme malicieusement, recouvrant l'aspect d'un démon ou d'une « bête pourrissante dont, tôt ou tard, il faudrait songer à se délivrer entièrement » (*RQ*, 130). Par la cérémonie sacrificielle, Barthélémy désire en fait « jet[er] hors de lui » (*RQ*, 97) cette image chosifiée de la femme profanée, «[c]'est la chose – seulement la chose – écrit G. Bataille, que le sacrifice veut détruire dans la victime. Le sacrifice détruit les liens de subordination réels d'un objet, il arrache la victime au monde de l'utilité et la rend à celui du caprice inintelligible<sup>16</sup> ». Voulant se libérer de l'influence néfaste de la Jeanne-D'Arc, Barthélémy désire extraire de sa mémoire les souvenirs accablants de la chute du monde qu'elle représente, souvenirs condensés dans « l'instant mille fois répété de la grosse main rouge se posant dans l'entre-jambes » (*RQ*, 157), faire taire ce leitmotiv obsessionnel qui scande son imaginaire malade.

Ainsi, par le meurtre de la « chose », Barthélémy espère rétablir l'ordre ancien de la cave où les hommes, se regroupant autour de la Femme sacralisée, constituaient une

---

<sup>16</sup> G. Bataille, *Théorie de la religion*, pp. 58-59.

sorte de tribu indivisible. Tentant de parer à la souillure insidieuse introduite dans le groupe, Barthélémy s'associe physiquement à Moïse au cours d'une hallucination provoquée par l'absorption des « rituelles aspirines » (RQ, 102), qui n'est pas sans rappeler les aperceptions divines des prophètes bibliques.

Il se vit habillé d'une épaisse robe, il se vit marchant sur sa barbe tellement elle était longue, il se vit dans le sable brûlant sous ses pieds et la canne qu'il tenait à la main ressemblait à un grand serpent séché. Quand il crachait avec force, il était tout étonné car ses crachats se transformaient en graines dorées que, la gueule grande ouverte, dévoraient d'énormes animaux enfouis dans la terre. (RQ, 103)

Par l'entremise de cette métamorphose, Barthélémy se confère symboliquement le rôle du chef charismatique qui conduisit le peuple israélite hors de l'Égypte esclavagiste. À l'image du prophète exilique qui fut le seul être à voir Dieu sans périr, Barthélémy tente de raviver l'alliance ancienne qui assurait la pérennité du groupe. Par la présence significative du « grand serpent séché », la vision de Barthélémy renvoie à la lutte entre Moïse et les magiciens du pharaon égyptien, lutte dont le but est de démontrer, non pas la force du Dieu d'Israël, mais son unicité. Devenu métaphoriquement le législateur de ce monde qu'il tente tant bien que mal d'édifier, Barthélémy espère imposer sa loi. Par ailleurs, le prénom composé du personnage de *Un rêve québécois*, Joseph-David-Barthélémy Dupuis, sur lequel il est intéressant de s'attarder, sous-tend le souhait du protagoniste de restaurer (ou d'instaurer) un monde dont il serait le rédempteur.

Joseph renvoie à l'époux de Marie, vierge-mère de Jésus de qui il devint le père nourricier. Si le charpentier croit en la vertu et en la chasteté de sa femme Marie, la protégeant contre le courroux des gens de sa communauté, Barthélémy, quant à lui, est confronté aux nombreuses infidélités de son épouse à qui il désire rendre sa pureté première par le déchaînement d'une violence qui se voudrait libératrice, rédemptrice.

Joseph, c'est aussi le fils préféré de Jacob, dernier-né mâle d'une famille de douze enfants et dont la vie est jalonnée par de nombreux rêves prémonitoires<sup>17</sup>. Pressentant l'imminente supériorité de Joseph, ses frères jaloux tenteront de se débarrasser de lui. Après avoir voulu le jeter au fond d'un puits (le patronyme de Barthélémy est d'ailleurs Dupuis), ils le vendront à un marchand d'esclaves. La singularité de l'histoire de Joseph réside dans la transition sociale du personnage biblique qui, grâce à sa capacité d'interpréter les rêves, d'esclave deviendra l'intendant de Putiphar puis le ministre du pharaon. À propos de ce patriarche, Naïm Kattan écrit :

Il serait un premier messie, celui qui prépare le monde à accepter le message divin. C'est le messie de tous les pays, le messie de l'attente. Sa mission sera poursuivie et complétée par le second messie à venir, le descendant de David qui, à partir d'une terre sainte, d'un espace béni et sanctifié, fera en fin régner la paix, la justice et la fraternité dans le monde<sup>18</sup>.

Précurseur, Joseph est donc celui qui, porteur d'une mémoire, s'évertue à réactiver l'alliance ancienne entre Yahvé et son peuple afin que celui-ci soit prêt à accueillir la parole divine.

Le deuxième prénom de Barthélémy, David, corrobore l'aspiration à la royauté et à l'autorité du personnage beaulieusien. Toutefois, le roi David, de la lignée duquel doit provenir le Sauveur, désire, bien plus que de détenir le pouvoir, unifier les tribus d'Israël alors dispersées géographiquement et politiquement. Il applique la tradition culturelle mosaïque dans le but premier d'unir sous la parole divine les douze tribus israélites. Le grand projet davidique s'inscrit dans celui romanesque d'Abel (et de Beaulieu) qui désire,

---

<sup>17</sup> Voir *Genèse* 37, 5-7. Notons que la narration de *Un rêve québécois*, comme celle d'ailleurs de *La nuitte de Malcomm Hudd*, s'énonce sous le registre du rêve et de l'hallucination.

<sup>18</sup> N. Kattan, *Figures bibliques: des patriarches aux prophètes*, Montréal, Guérin, 1997,



ainsi que nous l'avons vu, écrire l'épopée québécoise dans laquelle le peuple se reconnaîtrait. Tentant lui-même vainement d'édifier un monde dans lequel il aurait sa place, Barthélémy apparaît comme le représentant du romancier fictif.

Barthélémy, dernier des prénoms du personnage, est, dans les Évangiles synoptiques, l'un des douze apôtres de Jésus. Selon certaines traditions, il serait l'évangéliste de diverses régions, prêchant la doctrine théologique qui fait de la mort sacrificielle du Christ le salut de l'humanité, cet acte rédempteur que le Barthélémy beaulieusien tente d'accomplir dans le meurtre symbolique de la Jeanne-D'Arc.

Le nom complexe de Barthélémy l'affilie donc à la tradition biblique dans laquelle prédomine la figure messianique et les idées de salut et de rédemption qui lui sont rattachées. L'oeuvre à laquelle il se voue corps et âme, ce « quelque chose de noble » (RQ, 16) qui prend bientôt dans son esprit la forme d'un sacrifice, lui permettrait donc de « pass[er] à l'Histoire » (RQ, 16), d'établir la venue d'un monde nouveau, significatif.

Ainsi, le rite sacrificiel implique la (re)création d'un monde significatif. À la mort succède le jaillissement de la vie; à la destruction, la reconstruction; à l'ordre chaotique, l'ordre établi, harmonieux, sacré. « Il faut insister fortement, écrit Guy Rosolato dans *Le Sacrifice*, sur ce qui constitue l'essentiel du scénario sacrificiel, à savoir *les deux temps nécessaires de la mort et de la ressurection [...] <sup>19</sup>*. » Le nouveau monde est érigé sur les vestiges de l'ancien; c'est par l'anéantissement, par le « meurtre » de l'ordre désuet que s'instaure l'ordre nouveau. Il faut en quelque sorte « assassiner » le

---

p. 38.

<sup>19</sup> G. Rosolato, *Le sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 75. L'auteur souligne.

monde vil et corrompu, « capter toute cette mauvaise vie, ainsi que l'explique Berthold/Momo dans *Oh Miami*, puis boucher les orifices de son corps, s'accroupir et attendre que tout cela éclate, et attendre que tout cela, en s'échappant du corps, déferle sur le monde, *le tue pour mieux l'obliger à son recommencement*<sup>20</sup>. » (*OM*, 263-264) Recommencement que rendra possible le déchaînement effrené de la violence destructrice qui, dans la dynamique des renversements, deviendra bénéfique, constructive. « Et puis l'excès c'est là le fond, écrit Faux Indien à Abel à la fin de *Oh Miami*, et c'est au-delà seulement que peut se concevoir la vie renouvelée. » (*OM*, 285) De la même façon, le massacre sanglant de la Jeanne-D'Arc est perçu par Barthélémy comme un acte de (re)création de la femme aimée « selon ses images intérieures » (*RQ*, 116), tout comme Malcomm désire « façonn[er] à [sa] façon, [...] conditionn[er] à [sa] haine » (*NM*, 27) un autre Goulatromba et une autre Annabelle qui soient à la hauteur de ses attentes.

Le meurtre maintes fois fantasmé de la Jeanne-D'Arc devient d'ailleurs aux yeux de Barthélémy oeuvre artistique, création minutieusement scénarisée. « [U]ne affiche explicative » (*RQ*, 55) illustre le décor et indique l'emplacement précis des principaux acteurs du drame sacrificiel, soit la Jeanne-D'Arc impure symbolisée par un mannequin gonflable et les « démons invisibles mais tout-puissants [...] qui avaient pour fonction de surveiller ce qui se passerait avant d'intervenir avec brutalité » (*RQ*, 55). Au cours de la représentation de ce mystère sans cesse répété, rejoué, ré-interprété, les acteurs doivent respecter le rôle qui leur est assigné par le metteur en scène de la funeste cérémonie. La

---

<sup>20</sup> Nous soulignons.

moindre dérogation aux règles établies risque de faire basculer dans le chaos la séance sacrificielle :

Le jeu ne se jouait plus selon les règles même si le décor était maintenant à sa place et que les figurants, s'emmenant en masse, se plaçaient exactement à l'endroit désiré [...]. Il n'y avait plus qu'un filet de mémoire qui coulait de ses yeux et lui rappelait les nombreuses répétitions de la séance qu'il jouerait bientôt. Mais à Dorémi, la salle était plus vaste et l'éclairage meilleur. Ici, Barthélémy avait l'impression de jouer devant un public de province qui, lorsque la pièce atteindrait à la violence, se lèverait en bloc pour protester<sup>21</sup>. (*RQ*, 54-55)

La théâtralisation du sacrifice permet à Barthélémy de se libérer de la colère et de la violence qui agitent son être et l'empêchent de se (ré)approprier sa vie, de (ré)intégrer son existence. Par la catharsis mise en jeu dans la transposition symbolique du meurtre de la femme, il tente de se purifier de l'obsession qui ne cesse de hanter son imaginaire depuis l'instant fatal de la main posée dans l'entrejambe de Jeanne-D'Arc. Témoin oculaire de la violence collective signifiée dans le texte par la présence oppressante des hélicoptères « tournoyant dans le ciel » (*RQ*, 17), des autos-patrouille tonitrueuses et des nombreux soldats dévalant dans le « Morial Mort dévasté » (*RQ*, 171), Barthélémy transpose dans son drame personnel le climat de terreur qui sévit dans la communauté montréalaise. La structure narrative de *Un rêve québécois*, syntagme nominal qui renvoie à la révolution collective avortée, s'ouvre et se clôt sur la Crise d'octobre<sup>22</sup>, période

---

<sup>21</sup> Cette dramatisation sacrificielle rappelle à Barthélémy celle de Dorémi où il fut désigné victime par les autres patients, véritable bouc émissaire tenu pour responsable du malaise grandissant au sein de la communauté angoissée.

<sup>22</sup> J. Pelletier, dans *L'écriture mythologique: essai sur l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, effectue d'ailleurs un rapprochement entre la Jeanne-D'Arc beaulieusienne et Pierre Laporte, victime de la Crise d'octobre. Il écrit : « le récit porte en effet à établir un rapport de réciprocité entre les deux victimes expiatoires – la Jeanne-D'Arc dans le roman, Pierre Laporte dans la Crise -, signalant du coup le caractère aberrant de l'un et l'autre "actes de libération" : opérations extrêmes, désespérées et absurdes qui ne changent en rien la condition réelle des protagonistes – Barthélémy dans le roman, les felquistes et le peuple québécois dans la Crise -, mais qui ont pour "mérite" d'en révéler cruellement la dépossession, l'aliénation. » (Montréal, Nuit Blanche, 1996, p.46.)

trouble de l'histoire québécoise; entre les deux, la violence collective devient celle personnelle de Barthélémy qui effectue un sacrifice propitiatoire sans lequel, dira Beaulieu dans une émission radiophonique<sup>23</sup>, aucun pays ne saurait se fonder. Le phénomène cathartique par lequel Barthélémy espère se purger de sa rage suit en fait un mouvement inverse; le théâtre du monde projette sa violence sur le personnage qui rejoue le drame collectif sur la scène privée de ses émotions et traumatismes : « Lentement le monde se gonflait de sa souffrance. Et pourtant le monde-hippopotame le regardait dans sa toute-puissance. Bientôt il sauterait sur lui et l'écraserait de tout le poids de sa hargne. » (*RQ*, 150-151) La scène sur laquelle se joue le sacrifice de la Jeanne-D'Arc devient à la fin du récit la « gueule de l'hippopotame » (*RQ*, 164) dans laquelle Barthélémy s'enfonce afin d'accomplir le meurtre fantasmé. La figure monstrueuse de l'hippopotame traversant le roman, associée dans un premier temps à Dorémi, puis, par extension, à la société en entier, évoque la bête biblique dénommée *Béhémot* qui représente les forces hostiles du mal. Tentant de projeter à l'extérieur de son être la violence qui l'usurpe, Barthélémy, par un retour inopiné des passions malsaines, se voit au contraire envahi par le mal s'étendant au dehors, dans les rues montréalaises occupées par l'armée qui, selon la Loi des mesures de guerre adoptées, peut maintenant procéder sans contrainte à des arrestations massives.

La représentation théâtrale du sacrifice opère donc un glissement de l'individuel au social. Attribuer au meurtre de la Jeanne-D'Arc les caractéristiques d'un sacrifice permet à l'assassin, devenu immolateur, d'assumer ces gestes brutaux qui, « jadis, eussent été collectifs » (*RQ*, 132). Le sacrifice permet en fait de contrôler la violence qui sévit au sein d'une communauté en permettant aux gens de se libérer des tensions qui

---

<sup>23</sup> V.-L. Beaulieu, *Jacques Ferron conteur*, émission présentée à la radio MF de Radio-Canda le 27 février 1992, cité par M. Lewis dans « L'héritage oecuménique : Lecture

enveniment leurs relations et de rétablir la paix et la solidarité entre les membres d'une même société. La violence sacrificielle est alors une violence légitime qui transforme la fureur réciproque en unanimité fondatrice<sup>24</sup>. « [C]e sont les dissensions, écrit R. Girard, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce<sup>25</sup> .» La vision finale du meurtre de la Jeanne-D'Arc effectue le transfert collectif de ce crime singulier :

Il vit les longs corps bruns, les nez déformés à cause des bours de bois et des anneaux dorés, les oreilles trouées et démesurément allongées, les peaux tatouées, les gros tétons affaissés sur les poitrines, le [sic] queues bien à l'aise dans les cornes de buffles. Il vit les chants rassurants, les homélies sacrées pour les dieux apaisés au coeur de la fête. (RQ, 170-171)

Le nom de la victime sacrificielle d'*Un rêve québécois* participe à la dimension collective du geste de Barthélémy. Héroïne française, la Jeanne d'Arc historique délivra Orléans et permit le sacre du roi Charles VII à Reims. Retenue par la suite prisonnière par les Anglais, elle fut jugée puis déclarée hérétique avant d'être brûlée vive. Victime de son vivant, elle fut proclamée, une fois morte, sainte puis patronne de la France. Faisant référence à celle qui est considérée au XXe siècle comme un emblème national français, la Jeanne-D'Arc beaulieusienne vient signifier l'attachement à la mère-patrie; attachement étouffant puisque Barthélémy sacrifie dans un geste d'une violence extrême la femme qui porte le nom de cette figure nationale, dénonçant du coup l'impérialisme culturel français dont tente de se défaire l'écrivain québécois des années 1960-1970<sup>26</sup>.

---

d'une mosaïque religieuse », *Tangence*, n° 41 (octobre 1993), p.106.

<sup>24</sup> Nous empruntons ces termes à R. Girard qui explique dans son essai *La violence et le sacré* (Paris, L.G.F., 1981) le rôle de la violence fondatrice et l'importance de la victime émissaire.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>26</sup> L'emploi du joul comme langage littéraire est d'ailleurs l'un des signes de ce désir de «produire une littérature originale, différente de celle de la mère-patrie» (J. Pelletier,

Tuer Jeanne-D'Arc, c'est en quelque sorte rompre avec la francité pour que du Canadien français naisse le nouvel homme. De par son nom, Jeanne-D'Arc représente également les luttes entre les deux cultures qui divisent le Québec, puisque la Jeanne-D'Arc historique est celle qui, combattant au nom de la France, a vécu activement la scission de son pays, alors partagée entre les « Français français » et les « Français anglais ». À l'image de la pucelle d'Orléans, Jeanne-D'Arc est également condamnée à mourir sacrifiée, jugée par Barthélémy comme étant sacrilège et maléfique.

Dans la logique de Barthélémy, Jeanne-D'Arc fait figure de bouc émissaire. Perçue comme étant la source impure de la discorde qui sévit au sein du groupe déchu, elle doit être châtiée, violentée, mais elle apparaît également en quelque sorte comme un être rédempteur qui permet de chasser hors de la communauté la violence destructrice. La victime émissaire doit, ainsi que l'indique R. Girard, « attirer sur elle toute la violence maléfique pour la transformer, par sa mort, en violence bénéfique, en paix et fécondité<sup>27</sup> ». Barthélémy, après avoir assassiné puis tronçonné le corps de la Jeanne-D'Arc, jettera la tête décapitée de la femme dans la cave « où elle purifierait les forces mauvaises du lieu » (*RQ*, 172). Il peut ensuite aller marcher dans les rues du grand Morial Mort que continuent cependant de survoler les « hélicoptères remplis de soldats » (*RQ*, 173). Dans la ville, la paix n'est pas encore rétablie et le geste de Barthélémy reste de l'ordre du « simulacre » (*RQ*, 159), de l'illusoire. À la Jeanne-D'Arc sacrifiée symboliquement correspond l'image du pays sacrifié, celui qu'Abel n'arrive point à magnifier, à glorifier par l'écriture de la grande épopée. L'acte auquel Barthélémy désire rendre sa primauté, « acte profond de cette première naissance qui rendrait tout enfin

---

*Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 6.

<sup>27</sup> R. Girard, *op. cit.*, p. 144.

possible et même réalisé » (*RQ*, 159), représente l'Événement inaugural qui permettrait l'écriture de l'épopée tant désirée par le romancier fictif. Métaphore dégradée puisque l'acte sacrificiel ne cesse d'être rejouée dans de multiples évocations demeurant irrésolues, « même la violence ne parviendrait pas à refaire l'unité dans la cave » (*RQ*, 154). Une fois la dernière séance terminée, Barthélémy se dirige à nouveau vers les « hélicoptères remplis de soldats » (*RQ*, 173) qui survolaient déjà la rue Monselet à son retour de Dorémi. À l'image de la parole épique qui est confinée à tourner sur elle-même sans jamais s'accomplir, à se répéter inlassablement, de roman en roman, Barthélémy ne peut que revenir sur ses pas et recommencer l'histoire de son drame personnelle.

## **CONCLUSION**



L'écriture beaulieusienne met en scène une recherche du sacré, quête de sens et d'absolu apparaissant tant dans la parole délirante que dans les actes – réels ou fantasmés – des personnages des textes parcourus, quête de sens et d'absolu qui traverse l'ensemble de la production fictionnelle de l'auteur et qui est au coeur même du projet littéraire de Beaulieu et de son double romanesque Abel Beauchemin. Empruntant au symbolisme biblique, ponctuant ses récits d'images apocalyptiques et de références intertextuelles au drames de la crucifixion, transposant dans ses romans le modèle judéo-chrétien de la Faute originelle, Beaulieu renvoie également dans son oeuvre à une conception primitive du sacré<sup>1</sup> qui inclue les catégories du pur et de l'impure, du faste et du néfaste et qui cherche à s'atteindre dans et par la transgression des interdits. Dans le présent mémoire, nous avons voulu démontrer cette réinterprétation beaulieusienne du sacré ancestral. À travers chacun des trois aspects étudiés, soit le temps et l'espace, le rôle de la femme dans l'univers des personnages masculins et la violence, nous avons pu voir de quelle façon Beaulieu met en jeu dans son écriture: (i) la dichotomie entre le sacré et le profane; (ii) la bipolarité du sacré contenue dans l'étymologie latine du terme qui renvoie tant à ce qui est consacré, sacralisé qu'à ce qui est souillé, damné; (iii) la complicité entre l'interdit et la transgression.

Ainsi, dans le premier chapitre traitant du temps et de l'espace, nous avons vu de quelle manière les personnages de l'auteur, errant dans un présent insatisfaisant, dans un monde dérisoire et restrictif, recherchent dans leur passé idéalisé sans cesse modifié, dans le temps sacré de l'enfance, leur identité, la vérité authentique de leur être qui leur

---

<sup>1</sup> Notons avec Manon Lewis que Beaulieu renvoie dans ses romans à plusieurs traditions religieuses, proposant ainsi une sorte de cartographie des différentes manifestations du religieux. Voir M. Lewis, «L'héritage oecuménique: lecture d'une mosaïque religieuse»,

permettrait enfin de prendre pied dans la réalité jusque-là évanescence. De même que la temporalité sacrée est toujours celle qui est derrière soi, irrécupérable parce que passée, et donc révolue, l'espace sacré est celui qui est perdu, déchu et que l'homme beaulieusien désire restaurer, tentant de (re)créer dans le monde profane, désuet, dans lequel il se voit contraint d'évoluer, des espaces autres, sacrés, qui se démarqueraient du quotidien grisâtre et insignifiant par la beauté qu'ils révéleraient.

Cette récapitulation d'un passé permettant de puiser un sens qui échappe au présent pour mieux fonder l'avenir est l'un des motifs récurrents de la production littéraire québécoise des années 1970. Recherchant dans le non-dit ce qui cherche précisément à se dire, les auteurs de cette décennie mouvementée tentent de provoquer l'avenir, de faire resurgir du temps ancestral des origines un mythe collectif permettant aux Québécois d'entrer dans l'Histoire.

La figure dédoublée de la femme à laquelle nous avons consacré notre deuxième chapitre incarne la bipolarité du sacré qui se compose à la fois du pur et de l'impur. Associée dans un premier temps à une puissance sacralisante, image déifiée procurant bien-être et sécurité, la femme se transforme, à la suite d'une faute prenant la forme d'un abandon ou d'une souillure contagieuse, en une force destructrice, maléfique, qui ne cesse de hanter l'imaginaire des personnages masculins. La figure de la mère qui surplombe l'ensemble de la production littéraire de Beaulieu et que nous avons dégagée principalement de *Oh Miami* et de *La nuitte de Malcomm Hudd*, bien qu'elle soit également présente dans *Un rêve québécois*, incarne l'Origine même. Apparaissant

« comme le symbole vivant de ce passé qu'on parvient mal à assumer »<sup>2</sup>, la mère est, ainsi que l'écrit Robert Verreault dans *L'autre côté du monde*, « partag[e] entre la nostalgie et le rejet, incapabl[e] apparemment de réconcilier rupture et continuité »<sup>3</sup>. La séparation problématique d'avec le milieu maternel pervertit les personnages désormais incapables d'affronter le monde profane, insignifiant, dans lequel ils évoluent. Constamment assailli d'images apocalyptiques, catastrophes annonçant la fin prochaine d'un monde vil et corrompu mais aussi étapes préalables à la (re)construction d'un univers juste et sanctifié, l'homme beaulieusien tente de retrouver dans la femme, qu'il croit détentrice d'un savoir dont il est dépourvu, la vérité qui donnerait un sens à son existence. Qu'elle recouvre l'aspect de la Mère qui est à l'origine de l'existence, de la Muse par laquelle passe l'écriture du romancier ou de la Déesse-Mère qui assure la cohésion et la bonne entente entre les membres d'une même communauté, la femme en qui se recoupe à la fois le bien et le mal est le point de passage obligé à la recherche forcenée du sacré qui anime les personnages des romans parcourus.

Dans le troisième chapitre, l'étude de l'érotisme et de la violence démontrent comment les personnages beaulieusiens se livrent à une pratique subversive du sacré qu'ils cherchent à atteindre par la transgression. En effet, l'accès à la sphère voilée du sacré n'apparaît possible dans l'univers beaulieusien que dans et par la transgression des interdits qui en limitent l'accès, par le débordement, l'exubérance, la dépense. « Et puis, l'excès c'est là le fond, écrit Faux Indien à Abel à la fin de *Oh Miami*, et c'est au-delà seulement que peut se concevoir la vie renouvelée.» (OM, 285)

---

<sup>2</sup> R. Verreault, *L'autre côté du monde: le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998, p. 150.

<sup>3</sup> *Ibid.*

À travers la sexualité outrancière et souvent excrémentielle des personnages beaulieusiens se profile une recherche dionysiaque du sacré s'effectuant dans l'orgie et la débauche la plus immonde. Par l'abjection, par toute cette « quochonnerie » qu'Abel se propose d'écrire depuis le roman des origines, les personnages tentent d'accéder à la pureté, au sublime qui ne cesse de se refuser à eux. L'érotisme beaulieusien comporte une dimension mystique indéniable qui s'exprime dans la recherche d'une révélation qui ne pourrait surgir qu'au moment de la fusion érotique, mais qui pourtant reste inaccessible à l'homme beaulieusien, mis à part à Berthold/Momo qui, se voyant octroyé un nouveau nom, baptême tardif scellé par une pénétration homosexuelle initiatique, parviendra à recouvrer sa véritable identité.

La rage et la colère dévastatrices dont sont porteurs les personnages masculins se transforment en violence sacrificielle, donnant ainsi un sens au désir meurtrier traversant l'esprit tourmenté de l'homme beaulieusien. Se déployant dans la logique du sacrifice, la violence devient non plus simple puissance destructrice et inféconde mais bien force bénéfique, purificatrice qui permet à l'immolateur et à la victime d'accéder, par la transgression de l'interdit de meurtre, au sacré révélé dans le rite solennel. À la mort à laquelle est rendue la victime succéderait la vie, la (re)naissance d'une communauté qui était menacée par la discorde que le sacrifice viendrait apaiser, expulser hors des limites de la collectivité. Cependant, dans les romans beaulieusiens, le sacrifice est de l'ordre du fantasme et jamais ne s'accomplit dans la réalité, rendant compte une fois de plus de l'incapacité caractéristique des personnages beaulieusiens.

Presque tous mes personnages, écrit Victor-Lévy Beaulieu, sont des avortons de moine. C'est pour cela qu'ils ont l'extase difficile, qu'ils se frappent le coco sur la sexualité, la métaphysique, le crime et sur tout ce

qui leur est tributaire. Ils sont incapables de s'illuminer autrement que par les profondeurs qui sont des magmas confus de désirs, de rêves, d'intentions et de phantasmes, ce par quoi, peut-être, ils atteignent à une dimension symbolique. Ces personnages ne s'appartiennent pas, comme ils ne m'appartiennent plus. Ils sont livrés à la Bête du monde qui en fait ce qu'elle veut, qui crache dessus ou les caresse.<sup>4</sup>

Les personnages dépossédés, aliénés, de Beaulieu représentent la condition québécoise, sa petitesse et sa dérision. À travers l'incapacité de ses créatures romanesques, l'auteur met en scène le manquement collectif d'une société en mal d'identité. Le désir de sacré qui anime les personnages est la transposition du désir épique de Beaulieu et de son double fictif Abel Beauchemin, de ses répétitions, de ses défaites, de son impossible résolution. S'étant donné pour mission d'écrire le Grand Oeuvre, cette fiction épique qui permettrait au peuple québécois d'advenir, d'émerger du magma confus dans lequel il s'enlise depuis les premiers manquements, Abel-VLB transpose dans ses personnages ce désir de retourner « au commencement », de remonter jusqu'aux origines afin de raviver une mémoire, de (re)trouver le chaînon manquant d'une identité jusqu'à maintenant traversée par des ratages, des échecs. Prenant comme modèle sa famille, microcosme exemplaire de la société québécoise, « sans racines, sans idéal, sans beauté »<sup>5</sup>, Abel désire faire en sorte que de la laideur naisse la splendeur. Son être tout entier tend vers cette exigence de grandeur, vers cet appel d'une pureté qui permettrait à sa famille, à la collectivité dont elle est le symbole, de s'accomplir. Par l'écriture de la grande fiction épique, cette « création mythologique des pays québécois<sup>6</sup> » promise dès ses débuts littéraires, Beaulieu et son double romanesque désirent rendre

---

<sup>4</sup> V.-L. Beaulieu, «La tentation de la sainteté» dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, op. cit., pp. 145-146.

<sup>5</sup> V.-L. Beaulieu, *Race de monde*, Montréal, Stanké, 1986, p. 31.

<sup>6</sup> V.-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, t. II, VLB éditeur, 1978, p. 153.

possible l'émergence du nouvel homme québécois qui, de porteur d'eau, deviendrait enfin porteur de parole.

Cependant, à l'image de Moïse qui n'atteindra jamais la terre promise, Abel-VLB ne parviendra pas à écrire le récit mythique des fondations qui seul permettrait aux Québécois d'atteindre leur terre promise. Si l'écriture d'Abel (et de Beaulieu) s'active dans le but d'un salut ultérieur qui permettrait l'éclosion de sa nation, elle se trouve en réalité vouée à d'éternelles répétitions; l'émergence du pays québécois reste équivoque, bien loin de la réalité fantasmée par le romancier. L'écriture du personnage-écrivain s'embourbe dans ce désastre, devenant elle-même désastre, symbole de l'échec imminent qu'elle représente, au devant duquel elle court. Si la parole d'Abel dans *Oh Miami, Miami, Miami* se veut prophétique, c'est-à-dire à la fois annonce de la clôture de l'âge présent et espoir profond d'une (re)naissance, elle s'enlisera dans *Don Quichotte de la démanche*, ainsi que le laisse présager la fin du roman, dans une noire nuit apocalyptique au bout de laquelle Abel n'arrive plus à percevoir la lumière. L'expérience du sacré que Beaulieu met en oeuvre dans ses romans se révèle être une expérience de l'impossible, de l'indicible, de ce qui ne saurait se dire que dans l'angoisse qu'elle suppose et qui la supporte.

## **BIBLIOGRAPHIE**

## Corpus des oeuvres

### a) Corpus primaire

BEAULIEU, Victor-Lévy. *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour, 1969. (Coll. « Les romanciers du jour ».)

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Un rêve québécois*, Montréal, VLB édition, 1972. (Coll. « Les romanciers du jour ».)

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Oh Miami, Miami, Miami*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.

### b) Corpus secondaire

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, L'Aurore, 1974. (Coll. « L'Amélanchier ».)

BEAULIEU, Victor-Lévy. « L'Action dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, vol. 1, n<sup>os</sup>6-7 (juin-juillet 1975), p. 13-22.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Satan Belhumeur*, Montréal, VLB éditeur, 1981.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Stanké, 1985. (Coll. « Québec 10/10 ».)

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Steven le hérault*, Montréal, Stanké, 1985.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Race de monde*, Montréal, Stanké, 1986. (Coll. « Québec 10/10 ».)

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Jack Kerouac*, Montréal, Stanké, 1987. (Coll. « Québec 10/10 ».)



## Corpus critique

### I Écrits portant sur l'oeuvre de VLB

#### a) Monographie

PELLETIER, Jacques. *L'écriture mythologique: essai sur l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1996. (Coll. « Terre américaine ».)

#### b) Articles et parties de volume

BESSETTE, Gérard. « *Oh Miami, Miami, Miami* et la thématique beaulieusienne », *Voix et images du pays*, n°9 (hiver 1975, p. 181-199.

BOUDREAULT, Françoise. « *Un rêve québécois* », *Focus*, I, n° 8 (janvier 1978), p. 55.

CHAPUT, François. « Victor-Lévy Beaulieu, héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41 (octobre 1993), p. 43-53.

CHARLAND, Jean-Paul. « *Un rêve québécois* », *Le Médecin du Québec*, VIII, n° 1 (janvier 1973), p. 80.

CIMON, Renée. « *Un rêve québécois* », *Nos livres*, IX, n° 253, juin-juillet 1978.

CLICHE, Anne Éline. « Le rire de Sara ou la comédie du sacrifice » dans *Comédies. L'autre scène de l'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, 1995. pp. 41-51. (Coll. « Théorie et littérature ».)

CLOUTIER, Cécile. « La violence dans *La guerre yes sir* et *Un rêve québécois* » dans [en collaboration] *Acte du colloque sur la violence dans le roman canadien depuis 1960*, 1981. pp. 134-148.

COUTURE-LEBEL, Francine et Michelle PROVOST. « Exercice de tir sur *Un rêve québécois* », *Stratégie*, n°s 5-6, automne 1973. pp. 89-110.

DUBOIS, Jacques. « Un texte qui somatise ou le derrière de Judith », *Études françaises*, XIX, n° 1, 1983. pp. 67-78.

GODBOUT, Jacques. « *Oh Miami, Miami, Miami* », *Le Maclean*, vol. 14, n°1 (janvier 1974), p. 12.

HÉBERT, François. « *Un rêve québécois* », *Études françaises*, IX, n° 4, novembre 1973. pp. 351-352.

JASMIN, Claude. « *Un rêve québécois* », *Actualité*, XII, n° 10, octobre 1972. p. 16.

LAMONTAGNE, André. « Entre le récit de fondation et le récit de l'autre : l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche* », *Tangence*, n° 41, octobre 1993. pp. 32-42.

LEWIS, Manon. « L'héritage oecuménique : lecture d'une mosaïque religieuse », *Tangence*, n° 41, 1993. pp. 95-111.

MAISONNEUVE, Lise. « Trois romans d'octobre », *Prétexte*, II, No 1, 4e trimestre 1980. pp. 16-23.

MARCOTTE, Gilles. « Alain et Abel » dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 153-163. (Coll. « Essais littéraires ».)

MARTIN-THÉRIAULT, Agathe. « *Oh Miami, Miami, Miami* », *Livres et auteurs québécois*, 1973, p. 20-22.

MELANÇON, Benoît et Pierre NEPVEU. « V.L.B. », *Études françaises*, XIX, n° 1, (printemps) 1983, p. 17-26.

MICHON, Jacques. « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, XIX, n° 1, 1983, p. 17-26.

MICHON, Jacques. « Les avatars de l'histoire : *Les grands-pères* de Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et images* (hiver 1980), p. 307-310.

NEPVEU, Pierre. « V.L.B. : le mythe de l'écrivain », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 63 (février 1978), p. 89-92.

PELLETIER, Jacques. « Une exploration de l'enfer québécois », *Voix et images*, III, n° 2 (décembre 1977), p. 201-229.

PELLETIER, Jacques. « Victor-Lévy Beaulieu: de la vraie saga des Beauchemin aux querelles d'héritage des Galarneau : la quête de l'épopée » dans *Le roman national*, Montréal, VLB éditeur, 1991. p. 99-180. (Coll. « Essais critiques ».)

PELLETIER, Jacques. « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », *Tangence*, n° 41, (octobre 1993), p. 7-31.

POULIN, Gabrielle. « De la castration à l'incontinence : les premiers romans de Victor-Lévy Beaulieu », *Relations* (septembre 1972), p. 249-251.

POULIN, Gabrielle. « Folie ou mysticisme? Victor-Lévy Beaulieu: de Malcomm Hudd à Jos Connaissant », *Relations* (novembre 1972), p. 312-314.

RENAUD, André. « *La nuitte de Malcomm Hudd* », *Livres et auteurs québécois*, 1970, p. 17-18.

SAINT-MARTIN, Lori. « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et images*, vol. 10, n°1 (automne 1984), pp. 107-117.

SAINT-ONGE, Paule. « *Un rêve québécois* », *Châtelaine*, XIII, n° 12 (décembre 1972), p. 14.

SMART, Patricia. « *Un rêve québécois* », *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 46-49.

VANASSE, André. « Victor-Lévy Beaulieu : à la recherche du mystère du bout de la queue du Christ », *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 385-396.

c) *Mémoires de maîtrise*

BONIN, Roch. « Le signe Amérique chez Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1993. (Inédite)

CADIEUX, Josée. « La structure érotique dans l'univers imaginaire de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1990. (Inédite.)

CHAPUT, François. « L'impossible fondation : versions de l'épopée chez Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Hubert Aquin ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1995. (Inédite)

GAUDET, Gérald. « Renaître à même le rêve : l'imaginaire et ses sources dans *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1978. (Inédite)

NADEAU, Yves. « Victor-Lévy Beaulieu ou le « roman familial ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1982. (Inédite.)

## II Écrits théoriques et critiques

### a) Monographies

*La Bible de Jérusalem*, Sainte-Foy, Éditions Anne Sigier/Novalis, 1988.

ABÉCASSIS, Armand. *La pensée juive : de l'état politique à l'éclat prophétique*, tome II, Paris, L.G.F., 1987. (Coll. « Biblio essais ».)

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995. (Coll. « Arguments ».)

BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1974. (Coll. « Idées ».)

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1970. (Coll. « Idées ».)

DESROSIERS, Yvon, dir. *Religion et culture au Québec : figures contemporaines du sacré*, Montréal, Éditions Fides, 1986.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987. (Coll. « Idées ».)

FRYE, Northrop. *Le grand code: la Bible et la littérature*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1994. (Coll. « Poétique ».)

FRYE, Northrop. *La Parole souveraine: la Bible et la littérature*, tome II, Paris, Éditions du Seuil, 1994. (Coll. « Poétique ».)

GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Paris, Le livre de poche, 1981. (Coll. « Pluriel ».)

KATTAN, Naïm. *Figures bibliques : des patriarches aux prophètes*, Montréal, Guérin, 1997.

NEHER, André. *Prophètes et prophéties*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1995.

NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998. (Coll. « Papier collés ».)

PELLETIER, Jacques. *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986. (Coll. « Cahier du département d'études littéraires, n°2 ».)

OTTO, Rudolf. *Le sacré*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1969.

RICOEUR, Paul. *Les incidences théologiques des recherches actuelles concernant le langage*, s.l., Institut d'études Oecuméniques, s.d.

ROSOLATO, Guy. *Le sacrifice*, Paris, P.U.F., 1987. (Coll. « Bibliothèque de psychanalyse ».)

SMART, Patricia. *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1990. (Coll. « Littérature d'Amérique ».)

VERREAULT, Robert. *L'autre côté du monde : le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Le sacré*, Paris, P.U.F., 1981. (Coll. « Que sais-je ? ».)

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997. (Coll. « La couleur des idées ».)

ZUPANCIC, Metka, dir. *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Édition du Nordir, 1994.

*b) Partie de volume*

BATAILLE, Georges. « Le sacré » dans *Oeuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 559-564.