

L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture

Geneviève Baril

Volume 26, Number 1 (76), Fall 2000

L'immonde

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201517ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201517ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Baril, G. (2000). L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture. *Voix et Images*, 26(1), 40–59. <https://doi.org/10.7202/201517ar>

Article abstract

Un rêve québécois by Victor-Lévy Beaulieu is a text that works on its own insanity, i.e., that pushes to an extreme the expression or experience of abjectness, want and alienation. This "sawn novel" deliberately gives itself over to horror in order better to recapture — in negative — the shattered voice of its "novelist". Thus, the novel is more than the story of a humiliated man who vents his rage in fantasies of sacrificing and mutilating his unfaithful wife. Above all, it is the metaphor of a dream of writing turned to nightmare, of a hand that is always clumsy in its efforts to write a Work that makes itself abject and clearly cannot be written without struggle or loss, damage or devastation. Fiction of a frantic (con)quest and the torture of writing, *Un rêve québécois* carries in its deficiency the echo of an uneasy and violent literature and, in its body, traces of its violence.

L'immonde comme dessein, mobile et délit d'écriture

Geneviève Baril, Université du Québec à Montréal

Un rêve québécois de Victor-Lévy Beaulieu est un texte qui travaille à sa propre insanité, c'est-à-dire qui pousse à son comble l'expression ou l'expérience de l'abjection, du manque et de l'aliénation. C'est un « roman scié » qui délibérément se livre à l'horreur pour mieux ressaisir — en négatif — la voix catastrophée de son « romancier ». Ainsi, ce n'est pas que l'histoire d'un homme humilié qui expurge sa rage en fantasmant qu'il sacrifie et mutilé sa femme infidèle. C'est surtout la métaphore d'un rêve d'écriture qui tourne mal, d'une main toujours gauche à écrire une Œuvre qui s'abjecte et qui manifestement ne peut s'écrire sans combat ni perte, sans dommage ni ravage. Fiction d'une (con)quête éperdue et d'une écriture supplicante, Un rêve québécois porte en sa déficience l'écho d'une littérature malaisée et attentatoire et porte au corps les traces de ses violences.

En 1972, Victor-Lévy Beaulieu publie un roman terrible, « presque insoutenable¹ » tant la violence et la démesure de son personnage principal nous prennent au jeu pervers de la catharsis et de la fiction. Récit métaphorique attribué au romancier fictif Abel Beauchemin, mais néanmoins en marge de la saga des Beauchemin, *Un rêve québécois*² s'avère « l'une des œuvres les plus morbides, en première approximation, de toute la littérature québécoise³ ». Prenant acte de la sédition et de l'homicide felquistes qui se profilent en arrière-texte (alors que la Crise d'Octobre éclaire en filigrane et en synchronie le contexte sociopolitique du roman), les transposant sur un plan privé et passionnel, le récit offre au regard du lecteur le jeu dément, fantasmatique et criminel d'un homme pour le moins excentrique — c'est-à-dire aussi bien hors de la sphère sociale

-
1. Gabrielle Poulin, « La conscience incertaine d'un "pays incertain" », *Relations*, n° 377, décembre 1972, p. 342.
 2. Victor-Lévy Beaulieu, *Un rêve québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, 173 p. Toutes les citations extraites de ce roman seront tirées de cette édition et seront indiquées par le sigle *RQ*. Les folios seront dorénavant placés entre parenthèses dans le texte.
 3. Jacques Pelletier, *L'écriture mythologique*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 45.

qu'incapable d'une circonspection identitaire — qui, par un office macabre, rejoue la liturgie abjecte de « nos vieilles misères, nos vieilles peurs, nos vieilles impuissances⁴ ».

Récit intime d'une révolte comme d'une filiation qui dégénère, *Un rêve québécois* raconte, par le biais d'un fait divers, l'histoire singulière d'un homme radicalement dépouillé qui expurge sa rage en fantasmant, rêvant ou délirant⁵ qu'il supplicie et mutilé son épouse adultère, espérant ainsi *posséder* (en scarifiant et pénétrant ses chairs) cette jouissance à laquelle elle donne corps et qui lui paraît interdite. Or, aussi immonde que soit (imaginé) le délit fol et vengeur de ce victime, le sacrifice qu'il projette d'accomplir en vue d'une rémission ou d'une purification sanctificatrices offre — par le biais de l'horreur et du cérémonial mortifère — une herméneutique qu'il nous faut ressaisir dans une perspective plus critique de la perte. Ce *roman scié*⁶ — qui concerne aussi et surtout un *romancier* puisque la collusion plus qu'homonymique entre le corps découpé du texte et le corps stigmatisé de l'écrivain témoigne d'une véritable consubstantialité — pousse à son comble l'expérience ou l'expression du manque et de la dépossession en donnant geste et parole à un forcené qui fait littéralement acte — en tuant puis morcellant le corps féminin — de cette perte qui l'aliène à *quelque chose* d'inracontable, à une chose qui se conçoit difficilement et mal s'énonce. Ce qui s'objecte à la saisie de Barthélémy — à sa préhension comme à sa compréhension — devient alors ce qui s'abjecte à s'exprimer, sinon par le détour de l'insanité et de la contrariété, sinon par l'oblique d'une violence spéculative et donc inqualifiable, sinon par le langage retors et subversif de la déficience.

4. Victor-Lévy Beaulieu, « La tentation de la sainteté », *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 147.

5. L'accès au récit, à sa lisibilité ou à sa plausibilité, s'avère toujours contrarié par ces modalités énonciatives qui participent au dysfonctionnement narratif du récit et contribuent à son indétermination diégétique ou sémantique. Tout comme s'entrecroisent les voix narratives et se permutent les focalisations, l'interférence entre ces divers registres psychiques empêche le départage ou la clarification des faits, édifiant plutôt l'incongruité d'une écriture déréalisante basée sur la dérive cognitive du personnage principal. À partir des élucubrations et des projections mentales de Barthélémy se fabrique donc un récit halluciné qui, dès lors, n'a plus de limitations et peut raconter la plus odieuse des histoires parce que rien n'est vrai, objectif ou réel, parce que « rien de ce qui arriv[e] n'arriv[e] vraiment » (p. 154). Dans ce roman, le rêve, le fantasme, l'ivresse, le délire et l'imagination sont les lieux du crime et les modalités par lesquelles l'écriture s'abjectera à l'inventer.

6. Mettant en scène le dépeçage et le saccage fantasmatiques du corps de la femme, ce roman formellement épars et variable — puisque les diverses versions de l'histoire qui nous sont rapportées s'infirmement entre elles, procréant ainsi une diégèse discordante qui se fait constamment rupture — se présente aussi comme un corps textuel scié, le récit n'étant pas divisé en chapitres, mais bien plutôt en *coupes*.

Le livre de l'abjection

Un rêve québécois, c'est donc «l'excès arrivé à son bout» (RQ, 157), c'est-à-dire à sa plus critique expression, alors que le péril, l'inanité ou la répulsion menace toute parole qui voudrait en témoigner. En abordant ce roman, Patricia Smart affirmera «cherche[r] des mots pour communiquer la noirceur, l'épouvante et l'étrange beauté obscène⁷» du texte. En effet, que dire, sinon l'aveu d'une parole toujours *impropre* à le faire, de ce récit qui justement raconte la perte inhérente au langage en prenant le défectif en défaut pour que s'éprouve, à la lecture, la trivialité ou l'obscénité d'une écriture servile, inadéquate et invalide? D'ailleurs, même si tout concourt à le faire oublier afin que le lecteur s'enlise avec Barthélémy dans la puissance fantasmagorique et métaphorique d'une fiction sordide qui se joue (de nous), il ne faut jamais perdre de vue qu'*Un rêve québécois* concerne aussi et peut-être surtout Abel Beauchemin qui en est, comme le confirme un passage du roman *Don quichotte de la démanche*⁸, le romancier fictif. Figure extrapolée, absente du récit ou tenue dans sa ténèbre, mais qui ne s'en abstrait pas pour autant, c'est en fait de la présence absente de l'écrivain qu'il sera toujours implicitement question, et ce, même si sa voix demeure sous-entendue. Aussi faut-il lire *Un rêve québécois* comme le récit d'Abel qui, sous le (pré)texte de l'anecdote sacrificielle, donne à lire les violences sourdes, les fulminations et les insanités de son écriture malaisée et maladive parce que mal prise dans ses mots/maux et dans sa langue. De fait, le «simple drame de [s]a fureur⁹» trouve, dans l'emphase, l'effusion (de sang) et les débordements de ce récit métaphorique, sa plus sinistre expansion.

Puisque, pour Abel, le drame de la perte s'initie toujours d'une parole prise/emprise qui manque son coup et incidemment *rate* l'Œuvre (de peu), il imagine donc, dans *Un rêve québécois*, une doublure à sa déficience littéraire derrière laquelle il cachera sa face. Donnant récit et représentation — par le biais fictionnel d'un *découpage* assassin et structurel — à son rapport suppliciant au langage et à ce qui fait de lui un ro-

7. Patricia Smart, «*Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu», *Livres et auteurs québécois* 1972, Montréal, Éditions Jumonville, 1973, p. 46.

8. «Ainsi donc, [Abel] était lui-même devenu un personnage de roman, au même titre que Jos Connaissant, que Malcomm Hudd, que Milien Bérubé, que Berthold Mâchefer et que *Lémy Dupuis*, héros qui étaient sortis de lui au rythme de cinq pages par jour [...]» Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 15 (Je souligne). Ce n'est que par le truchement de cet autre roman de Beaulieu que l'on peut réellement identifier, sans crainte de se tromper, ce romancier qu'*Un rêve québécois* tient dans l'équivoque de l'anonymat. En effet, Abel n'apparaît qu'une seule fois, sans être nommé, dans la trame textuelle d'*Un rêve québécois*, alors qu'il est écrit que Lémy Dupuis «bâill[e] le temps de laisser voir au romancier ses dents jaunies par la nicotine et sa langue bien pendue [...]». (RQ, 14)

9. Victor-Lévy Beaulieu, «L'action, dans le très urgent de sa littérature», *Chroniques*, vol. I, n° 6-7, juin-juillet 1975, p. 22.

man(scié), Abel se donne également à lire par l'obliquité d'un personnage qui transite et exprime, par un langage funeste du corps, ses défaites, ses déchéances et ses détresses. Pantomime littéralement *sous le coup* d'une commotion hyperbolique et d'une transmigration symbolique, Barthélémy est alors celui qui parle davantage avec ses gestes qu'avec ses mots (qui d'ailleurs ratent ce que ses poings atteignent et assaillent), offrant ainsi le spectacle pitoyable d'une fureur muette. En fait, si on se permet de lire *Un rêve québécois* comme l'histoire d'une Œuvre impossible et sacrificielle mise en geste, en acte et en scène par un fou furieux qui en ressaisit les images pour en faire un récit qui s'écrit à la scie, cette interprétation ne semble probante que si on distingue, derrière Barthélémy, le romancier qui s'y profile — dans l'ombre — et qu'une voix narrative médiatise et relaie sans le nommer. En effet, la parole diffractée du texte est tantôt celle du personnage principal, pauvre de langue et d'esprit mais éloquent de violence, tantôt celle d'un narrateur extradiégétique qui le seconde, parant à ses manquements et à ces mots «qu'il aurait pu ajouter» (RQ, 24) s'il ne les ignorait pas, suppléant en fait à ce savoir ou à cette conscience qui n'appartiennent pas à Barthélémy, «car évidemment il ne pensait pas à cela» (RQ, 42). À cette double instance discursive s'ajoute et s'intrique la parole clandestine du romancier dont la disparition élocutoire n'infirme en rien cette (omni)présence différée, métaphorisée dans la voix du texte.

Ainsi, il n'est pas fortuit de penser *Un rêve québécois* comme le roman d'une écriture en pure perte — fiction et affliction — où pour Abel se réinvente, sous la Loi des mesures de guerre et sous le couvert d'un crime passionnel, l'histoire d'une guerre lasse avec le langage et ses impératifs de représentation, l'histoire d'un combat contre l'absence, le manque et l'échec, dont il garde au corps des séquelles et des stigmates qui font retour sur le derme de chaque page et de chaque personnage de ce *roman scié* qui n'est jamais que le corps textuel du *romancier* qui s'y donne à lire.

Un écrivain, [écrit Abel], c'est un mutilé. Un vétéran de la guerre des mots. C'est peu de choses au fond [...] Mais comment boire les mots, les avaler, les digérer? Mais qu'est-ce que les mots? Tous les romans sont des romans sciés. Inachevés. Inachevables. [...] Le romancier, c'est quelqu'un qui scie des pages, des phrases, ou qui les prend, sciés comme des bûches, et essaie de recoller les morceaux¹⁰.

Il nous faut donc lire *Un rêve québécois* comme cet espace fantasmagique et évocatoire où s'incarne pour Abel — par la médiation d'une fiction sacrificielle, par le tracé des taillades, des sciures et des scriptures faites au corps de l'œuvre comme de la femme — cette écriture intime et immonde de la perte qui ouvre un corps sacrifié à son savoir, le décharne et l'entaille jusqu'à l'os, le disséquant pour que soit rendue visible, thanatologique, cette fêlure qui entame le romancier, le meurtrit, le morcelle et

10. Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1979, p. 128.

le laisse plus mort que vif. Une écriture du démembrement, de la métamorphose et de la dépossession qui raconte le manque par l'intermédiaire de corps, en pièces détachées, qui n'arrivent pas à tenir ou à s'appartenir, corps désarticulés, éclopés, travestis, écorchés ou transmués qui littéralement y laissent leur peau, corps multiples qui en fait racontent le désastre symbolique, métamorphique et anatomique de la perte. Qu'il s'agisse du corps démembré de la Jeanne-D'Arc, du corps infirme et chancelant de Barthélémy (qui littéralement perd pied puisque une étrange maladie lui gangrène la jambe), ou du corps textuel sectionné en sept parties — comme si, pour Abel, à la suite d'une Crise initiale (du Verbe) devait s'engendrer une morbide Création — il est toujours question d'un corps malade parce que mal pris dans une parole déficiente, corps-ardoise donnant support et morphologie à la perte qui s'y (re)trace. Corps en peine, pathologique, *frappé* par la malédiction du langage, qui chute dans le noir, «déboulant dans le trou sans mouvement de sa propre mort» (RQ, 169). Corps sanglant, brisé, déchu ou déjeté, perpétuellement mis K.O./ «chaos» (RQ, 14) par les mots.

Aussi faut-il lire les ruptures, les sutures, des contusions, les écorchures, les biffures qui écorcent ou stigmatisent les corps en jeu comme autant de blessures de guerre, puisqu'*Un rêve québécois* est un texte qui porte ses violences au corps. Un texte sacrifié au combat qui se libelle et se lit sous le coup d'une commotion. Terroriste ou attentatoire, cette écriture née «de la honte et de la colère¹¹» porte également atteinte, en contrecoup, au lecteur qui en subit, pour ainsi dire, les sévices, puisqu'elle l'engage ou l'enjoint au ressentiment, à l'outrage et au trouble qui la motivent. L'immonde est à dire et à faire entendre — à faire subir — à ce lecteur qui, parce qu'ainsi compromis, en perd parfois lui-même ses mots. Évidemment, ce n'est que s'il croit, ne serait-ce qu'un bref instant, à cette histoire sordide de violence conjugale auquel l'effet de lecture et le sens tacite de la métaphore portent ses coups et blessures. Ce n'est que parce qu'il se fait prendre au jeu intolérable d'une fiction qui indispose que la répulsion devient aussi un mode de réception (critique). Ce malaise de lecture prend alors souvent la forme — on le remarque en étudiant le corpus analytique entourant ce roman — d'un balbutiement ou d'un babil qui n'est d'ailleurs pas sans faire écho à la subversion ou au dysfonctionnement de son langage romanesque. La parole du destinataire se révèle donc elle aussi entamée — coupée, excédée ou invalidée — par la véhémence du texte. C'est peut-être pourquoi Gérard Bessette a pu écrire à propos de ce roman: «Il me reste à parler d'*Un rêve québécois*. En un sens, je préférerais m'en abstenir. Car ce roman m'apparaît plutôt raté¹².»

11. Victor-Lévy Beaulieu, «La main gauche de l'écriture», *Entre la sainteté et le terrorisme*, op. cit., p. 479.

12. Gérard Bessette, «Victor-Lévy Beaulieu», *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 99.

Si l'essayiste eût préféré taire ce roman, c'est qu'il s'est vu confronté à un récit scabreux qui, dans sa contrevenance à la décence, tend à rétablir une parole frappée d'interdit, taboue, qui justement raconte l'inadmissible. Une parole odieuse et impudente qui, comme les délires cliniques, a pourtant un sens, ne se donnant plus la peine de dissimuler son insanité, moquant, choquant même parfois critiques et lecteurs, ou déclenchant un grand éclat de rire, comme si la comédie devait s'adjoindre à la tragédie afin que l'effet cathartique demeure équivoque, sans consensus. En fait, tout comme le personnage qui s'y (d)ébat et s'y perd — à un point tel que le narrateur doit parfois prendre le relais de sa parole — le lecteur demeure dans la confusion et sous la commotion des effets de langage et de corps que l'écriture produit, lui-même infirmé par cette langue malade, triviale, tissée de haine mortifiante et de silences morfondus.

Par conséquent, si Barthélémy n'accède qu'à l'histoire de sa déficience, par débordement négatif, on peut penser que le lecteur se trouve pareillement confronté à la vacuité des mots devant une histoire qui répugne à se raconter, sinon par la démence et l'indécence de cette parole débile dont Barthélémy se fait le plus délirant dépositaire. Déficient parce que fou et fou parce que déficitaire au jeu du désir, il est celui à qui *quelque chose* fait inévitablement défaut ou défection, impuissant à posséder comme à dire. «T'es même pas capable de bander comme du monde. On dirait qu't'as une queue de cochon, est toute en tire-bouchon.» (RQ, 120) Toujours en déficit, en perte de biens, de puissance ou de jouissance, il «n'est pus dans course, c'est toute» (RQ, 53). Barthélémy demeure celui qui — sinon par une capture sauvage et criminelle — n'arrive jamais à obtenir ou à détenir cette *chose* insaisissable sur laquelle il n'arrive à mettre ni la main ni le mot, parce qu'elle *s'objecte*, littéralement, à sa saisie. «(Moi, j'ai jamais rien eu dans ma vie, câline, rien ne m'a appartenu, on m'a toujours toute enlevé [...])» (RQ, 122) En fait, il n'est que ce qu'il n'a pas et que ce qui n'est plus à soi, devenant lui-même un véritable *perdu* ou alors un *moins que rien* qui ne possède en définitive — et en dernier ressort — que la puissance fantasmatique de la perte et de ses sortilèges pour s'inventer une liturgie à la mesure de son manque et de son effroi. Par une immolation qu'il espère rédemptrice et à laquelle il s'exerce comme un comédien qui en répéterait inlassablement le texte, Barthélémy hallucine, récapitule et manœuvre une fin à son calvaire en jouant sur le corps lacéré de la femme l'histoire tragique de son aliénation, inversant ainsi son désœuvrement en entreprise sacrificielle pour faire œuvre et spectacle — pour faire délit et fiction — des images d'une perte fondamentale, toujours coextensive à cette parole qui le laisse... tomber. Incapable d'être autrement que mésadapté, servile, carencé, inadéquat, infirme, usurpé, débilitant et malade, Barthélémy semble impuissant ou inapte à habiter sa langue, son corps et son monde. Exilé, retranché, il n'est plus qu'un égaré, un déchet : un être immonde.

Celui par lequel l'abject existe est donc un *jeté* qui (se) place, (se) sépare, (se) situe et donc *erre*, au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir ou de refuser. [...] Forcément dichotomique, quelque peu manichéen, il divise, exclut et, sans à proprement parler vouloir connaître ses abjections, ne les ignore nullement. Souvent d'ailleurs il s'y inclut, jetant ainsi à l'intérieur de soi le scalpel [ou l'égoïne dans le cas de Barthélémy] qui opère ses séparations¹³.

En donnant corps à l'abjection par le biais d'un détraqué qui explore l'outre-monde — celui de la «nuitte» et de la fange, celui des monstres, des cauchemars et des plus sordides transgressions — le récit déporte donc le lecteur dans l'impensable. Il n'est alors pas surprenant que la réception critique faite à ce texte hors-la-loi s'inquiète de ce qu'il outrepassé toujours les limites du dicible, de l'admissible ou du concevable. De la trame événementielle de ce texte qui, littéralement, ne se *prend* pas, c'est-à-dire qui ne se saisit ou ne se comprend que mal, on n'a généralement retenu que les frasques propres à illustrer la structure archétypale de la violence beaulieusienne. Lorsqu'il n'est pas que cité, ce récit excessif sert souvent des discours idéologiques qui visent à rétablir une convenance manifestement dérobée. Mais rarement interroge-t-on le texte comme objet littéraire en soi, pouvant présenter, malgré et à cause de son effroyable diégèse, le malaise du désir et du dire, ou encore l'impudence du *sodi*¹⁴ comme injure et sacre — avanie et consécration — d'une parole sacrilège. La réticence et la répulsion à l'égard de ce roman licencieux — qui travaille l'infamie pour en faire son matériau romanesque — donnent donc parfois lieu à des lectures critiques qui s'en éloignent, s'en dissocient et qui alors, forcément, le perdent de vue.

En fait, plutôt que d'un roman raté, «mal conçu, mal écrit et malsain¹⁵», il faudrait plutôt parler du ratage qu'il met à l'œuvre, de ce qui tend à repérer l'interdit par le malaise ou l'infraction, à dire la malédiction par le mal dit ou le sot dit, à prendre posture de déficience pour mieux exprimer l'échec, le défaut ou l'inadéquation des mots. Évidemment, on ne peut faire abstraction des détracteurs de ce texte qui voient dans la violence exacerbée — envers la femme surtout — une gratuité qu'aucune indulgence interprétative ne saurait justifier, ou qui ne retiennent que l'aspect abominable des comportements et des pensées de Barthélémy. Tou-

13. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1980, p. 15.

14. Ce juron québécois (ou ce *sacre* au sens blasphématoire du terme) suggère une forme atténuative du vocable *maudit*, formule imprécatoire courante dans l'idiome catholique français. Le *sodi*, empreint de cette déformation joulisante propre à détourner l'anathème, particulier au parler québécois et aux accrocs de sa prononciation, peut aussi être entendu comme une invective pouvant révéler (grâce aux déviations de sens et à l'idiosyncrasie qu'un tel terme induit) le maudit, le mal dit ou le sot dit, bref la malédiction d'un langage aussi infidèle à Barthélémy que sa femme à qui d'ailleurs se rapporte cette expression. (*RQ*, 46)

15. Jean-Éthier Blais, «Nos derniers nouveaux romans», *Le Devoir*, 14 octobre 1972, p. 19.

tefois, et en accord avec Gérard Gaudet qui a consacré un mémoire judiciaire à *Un rêve québécois*, il appert que le travail de relecture doit « naître du refus de ces limitations et de ces réticences¹⁶ ». En effet, il semble que la rage meurtrière qui anime le personnage central témoigne d'un manque fondamental et (dé)flagrant auquel il faut se montrer attentif. Que l'aliénation et la dépossession constitutives du personnage dégénèrent en démence, et que, par le titre, cette déperdition individuelle interpelle tout le peuple québécois, mérite assurément qu'on s'y arrête et que l'on s'interroge sur le processus créateur d'une telle violence. À l'encontre d'une lecture rétive qui ne serait que diffamatoire, il faut plutôt penser l'immonde, y consentir, à la limite s'y livrer (au péril de ses mots ou au risque de s'y perdre), pour rencontrer cet espace de la perte où s'affole et s'abjecte un texte dont on ne sait trop que dire, sinon l'excès.

Ainsi, la messe noire et sacrificielle — par laquelle Barthélémy vise à la réversion des sévices dont il est lui-même victime — donne lieu à une violence spectaculaire et superlative qui résiste à toute forme de réduction verbale et qui, par conséquent, répugne à se laisser qualifier. C'est peut-être pourquoi, à l'instar de Barthélémy, les lecteurs n'ont que peu de mots pour définir cette violence « d'une intensité dans la vulgarité peut-être jamais atteinte ailleurs dans la littérature québécoise¹⁷ ». Si Jacques Pelletier et Cécile Cloutier s'accordent pour dire que ce récit demeure sans égal parce que sans précédent ou sans commune mesure avec les autres productions du corpus littéraire québécois, c'est que probablement jamais n'a-t-on (d)écrit l'insanité et ses violences psychotiques avec autant de lest formel et imaginaire, faisant pour ainsi dire la part belle à l'odieux afin que s'éprouve, à la lecture de ce texte médit et malaisé, la malédiction d'un langage toujours *impropre* à dire le réel. Ce n'est que par la voix du maléfique, de l'insensé ou de l'immonde, par le transit subversif et terrifiant d'une fiction insane, que pourra se dire et se lire la plus terrible déperdition de l'homme — et de l'écrivain — en plein égarement. De l'être aux mains vides ou tachées de sang.

Perdre la main : l'abjection comme revers de la perte

Dans *Un rêve québécois*, il est une scène fondamentale où se joue la perte et à partir de laquelle la facilité et la douceur de « l'existence parlée » (RQ, 148) ne sera plus possible. Une scène qui projette Barthélémy dans « le monde affreux du présent » (RQ, 149) en le livrant définitivement à ses

16. Gérard Gaudet, « Renaître à même le rêve : L'imaginaire et ses sources dans *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1978, p. 6.

17. Cécile Cloutier, « La violence dans *La guerre, yes sir* et *Un rêve québécois* », *Actes du colloque sur la violence dans le roman canadien depuis 1960*, St-John's, Memorial University of Newfoundland, 1980, p. 140.

démons. C'est dans la clandestinité d'une cave où se rassemblent Barthélémy et ses «tchommes» (RQ, 146) pour se livrer au marché noir, dans la tranquillité de ce «lieu [auparavant] sympathique et amical [...] au centre duquel ne venaient vivre que des frères» (RQ, 146), que la conjonction cataclysmique entre la parole de la Jeanne-D'Arc et sa perte aux mains de Baptiste, un ami du couple, donne lieu à ce moment catastrophique et révocatoire où, pour Barthélémy qui s'en voit par le fait même dépouillé, la femme et la parole deviennent corrolairement *impropres*. C'est cette scène subversive qui véritablement donne corps, voix et représentation au maléfice ou à la décadence de ce langage attentatoire, révulsé, littéralement à l'envers, qui porte préjudice à Barthélémy (comme d'ailleurs au texte et au lecteur) en lui faisant l'offense de sa trahison et de sa malignité.

Au vu et au su de l'homme cocufié, désormais «tenu à l'écart [parce qu'une] main posée sur le minou de sa Jeanne-D'Arc l'éloignait à jamais de toute intimité» (RQ, 151), se dérobe celle qui, à partir du moment sacrilège où l'altérité s'en ressaisit, sera toujours à (r)abattre, c'est-à-dire à abattre et à ramener au plus près de soi. À partir de ce moment d'éviction où Barthélémy visualise la perte de sa femme aux mains d'un tiers qui la corrompt en inter(posant) une main intrusive¹⁸, tout ce qui était *avant* ne lui est plus accessible, possible ou possessible, parce qu'il y a eu rupture et que désormais seule l'histoire de cette disjonction (de cette crise initiale) peut se raconter. En fait, la scène de la cave donne mémoire à ce moment fatidique ou critique — imaginé par le souvenir — à partir duquel aucune clémence ne devient plus possible, le temps de l'amitié et des bons tchommes, de la clandestinité et de la bagosse, de la confiance, de la paix, mais surtout de l'unité étant radicalement révolu, le geste prohibitif de Baptiste tranchant en deux l'histoire de Barthélémy, séparant l'avant de l'après, en marquant la césure symbolique.

C'est donc en regard de «cette image de la Jeanne-D'Arc pissant sur une main qui n'était pas la sienne [et qui] lui révélait le mal dans toute

18. Barthélémy prendra acte de cet instant fatidique de révulsion où le sexe de sa femme devient, sous ses yeux et à son détriment, l'anneau concentrique du mal par lequel Baptiste consacre leur union coupable et à partir duquel l'entre-jambes de la Jeanne-D'Arc se libelle comme le lieu sexué de la perte. «Pendant un moment, la bagosse lui était remontée dans la gorge, des croix avaient strié son regard, des ombres s'étaient engouffrées sous la jupe de la Jeanne-D'Arc, étaient montées entre ses cuisses, avaient sali les fesses et le minou s'ouvrait comme une bouche dans le creux des poils.» (RQ, 149-150) Ce sexe vorace — qui oint et souille la «Main» (RQ, 151) spoliatrice de son urine baveuse — liquide l'hymen en même temps qu'elle sacre une nouvelle alliance avec Baptiste. Onction et miction témoignent alors de la corruption de ceux qui ainsi excluent Barthélémy de leur jouissance illégitime. «Ce qui fit le plus mal à Barthélémy, ce fut de comprendre qu'on le tenait à l'écart, qu'une main posée sur le minou de sa Jeanne-D'Arc [...] rendait impossible leur amour.» (RQ, 151. Je souligne.) Le pronom souligné est alors pour une dernière fois possessif, le récit racontant plutôt l'histoire de la Jeanne-D'Arc, que cet article maintient à distance de celui qui s'en trouve désuni.

son affreuseté» (RQ, 150) que le dessein même fantasmatique d'un sacrifice expiatoire prendra corps pour Barthélémy. C'est parce que la main rouge de Baptiste s'étale là où elle n'a pas affaire, et parce que cette «sacrée main» (RQ, 149) est convoquée par une Jeanne-D'Arc complice de l'acte par ses «mots dits qui avaient tout changé» (RQ, 148), que Barthélémy *conçoit* — ressent et projette — le supplice de cette femme trop visiblement perdue.

Et la Jeanne-D'Arc debout et la grande main rouge caressant les fesses, se mettant à descendre sur les cuisses et la grande main ne s'arrêtant que dans l'entre-jambes. (Pis, c'est-y assez chaud pour toi, ça là?) Tout ceci s'était déroulé dans l'éclairage trouble de la vieille vingt watts vissée au plafond. Il fallait absolument que Barthélémy se souvienne de cette scène, de la main étalée dans le califourchon de la Jeanne-D'Arc qui ne bougeait plus [...]. Il fallait absolument qu'il se souvienne de cette scène, de la main étalée dans le califourchon, de la grosse main faisant tache d'huile en haut des jambes écartées et de la voix neutre de la Jeanne-D'Arc. (RQ, 149)

Ce qui, pour Barthélémy, ajoute à l'offense, c'est que cette exclusion de l'en-droit du plaisir concorde avec la prise de parole de la Jeanne-D'Arc qui, par sa seule profération, creuse et donne corps à l'écart *entre* les mots et les choses. Sa «voix trouant le silence» (RQ, 148-149) formule alors la malédiction du langage (ou la fatalité de B'Abel), ses mots dits faisant appel à *quelque chose* qui manque pourtant à se dire, mais dont avise sa parole inattendue. Propulsant la vérité «dans un ailleurs du dit» (RQ, 148), cette parole irrecevable qui instigue, comme un sortilège, le geste tout aussi irrecevable de Baptiste, donne aussi à entendre le rapport problématique au langage qui maintient Abel comme Barthélémy dans une impuissance à dire en soi catastrophique. Ouvrant la voie à sa perte, la parole *prise* par la femme met alors aussi en cause la parole dans laquelle Barthélémy et Abel apparaissent, quant à eux, *mal pris*.

En donnant ainsi élocution à sa puissance maléfique, la parole com-promettante de la femme tombe comme édit de la perte, sonnant le glas de cette «douceur qu'il y avait [avant] dans l'existence parlée» (RQ, 148), frappant d'inter-dit les «mots quotidiens» (RQ, 148), toute jouissance ne pouvant désormais être dite qu'*entre* les lignes ou qu'*entre* les jambes de son émettrice ou de son entremetteuse. «C'était cette parole qui, en frappant les oreilles, avait défait tout leur passé pour les projeter dans le monde affreux du présent.» (RQ, 149) Cette parole infâme qui devient «un empêchement de danser en rond en s'embrassant sur le nez» (RQ, 149) marque alors la fin de l'innocence, du plaisir facile et de la béate tranquillité; elle fait se disloquer le temps et initie des maux (des mots malsains) que la riposte sacrificielle, injure énorme et conjuration brutale, ne «réussir[fa] probablement pas à racheter puisque ce qui était dit allait le demeurer dans sa monotonie répétitive» (RQ, 150). Parole qui confine à l'impuissance et condamne à la persistance de son sortilège (de la même

manière que demeure cette « grosse main rouge dans le regard [de Barthélemy] pour le défier » (RQ, 151) et que persistent les odeurs d'urine et les images mnésiques de la scène), elle est cette même parole qui contrarie l'écriture démantibulée d'Abel. Parole qui violente et littéralement *frappe* d'interdit, elle transforme les mots en « piège » (RQ, 148), mettant ainsi implicitement en cause la Loi du langage, c'est-à-dire cette Loi de la représentation qui fait des signes arbitraires une arnaque linguistique, des images un leurre métaphorique et des souvenirs un miroir aux alouettes, un écran fantasmatique.

Ainsi, cette voix qui prive la parole de son secours ou de son recours rassurant, expulsant les personnages « de ses cordons [qui autrefois] obligeaient le mal à tourner en rond, à se fatiguer, à se détruire » (RQ, 148), abroge aussi la parfaite adéquation ou imbrication qu'ils entretenaient avec « les mots écrous, [avec ces] mots qui [naguère] composaient des plaques de protection sous le crâne » (RQ, 148). Désormais, les mots écrouent et engeôlent, dans la plus brutale révolte, l'homme dupé qui s'en voit irrémédiablement aliéné. Cette voix terrible et subversive, qui dit de la Loi sa sentence et de l'écriture B'Abelienne son alchimie (du Verbe), délivre en fait « le secret de [toute] œuvre ne pouvant se démasquer que parce que dessous il y a un autre masque balafré lui aussi de grands mots/mensonges produisant encore du secret puisque *les mots ne peuvent pas être autre chose, puisque les mots ne sont que l'entre-langage de ce qui vient avant*¹⁹ ». Cette parole prise par la femme qui, par la bande, trahit du mot son principe invalidant de représentation — « car que sont les mots sinon des miroirs qui ne retournent rien²⁰ » — prélude aussi, il faut insister, au geste profanateur de Baptiste, engendrant par surcroît un changement radical de régime, une coupure temporelle et une violence démesurée opérant aux dépens des hommes, devenus alors rivaux, qui, trop ivres, chuintant, « incapables d'être dans leur langage » (RQ, 149), voient leurs « mots se métamorphos[er] en de minuscules blocs rouges et verts tomb[ant] dérisoirement entre leurs jambes » (RQ, 149). Chutant au lieu même de la perte, c'est-à-dire dans l'entre-jambes des personnages, se transformant pour mieux coïncider avec la métaphorisation de leur parole « carré[e] » (RQ, 149) — ainsi contrecarrée — les mots s'écroulent d'eux-mêmes et se liquident — « illusion et diarrhée de mots abstraits²¹ » — dégringolant comme « le château de ses cartes, rien n'all[ant] pouvoir subsister que dans la colère, et la haine et le silence. Les paroles n'allaient plus décider de tout, elles n'allaient être que des prétextes qui précipiteraient l'action, jetteraient le monde dans le tourbillon d'une violence gra-

19. Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 144. (Je souligne.)

20. *Ibid.*, p. 112.

21. Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 197.

tuite dont on sortirait méconnaissables, mutilés mais peut-être possibles enfin» (RQ, 151-152). Livré au silence, au manque et au désir vengeur par la fatalité de la parole et de la jouissance féminines prises *envers* et contre lui, Barthélémy se voit engagé dans un combat sans merci pour tenter de révoquer cette *malédiction*²² contre laquelle il lutte avec la même débauche. «[É]tant désormais plus que lui-même, il était une concentration de forces que les ténèbres de la cave lui avaient fait avaler [...]. Il n'avait pas le choix il devait fesser, fesser, fesser et encore fesser. [...] Si Barthélémy frappait avec autant de fureur, c'était pour se délivrer de ce qui, dans sa mémoire, n'avait jamais été possible.» (RQ, 156)

Ainsi, pour Barthélémy, la scène désastreuse de la cave tient lieu d'apocalypse²³. Les visions catastrophées de carnages, de mutineries et de sacrifices qui hantent le personnage (et qui *sinistrent* son récit) ne sont que les calques de cette «imagerie ancienne» (RQ, 152) qui prend la forme fantasque d'un cauchemar ou d'un souvenir-écran. Ce n'est qu'à la fin de ce récit — qui pourtant s'ouvre dans l'après-coup d'une crise liminaire et paradoxalement terminale — que Barthélémy se remémore ou réinvente cette scène d'adultère (d)écrite en (montage) parallèle au masacre fantasmatique qui justement vise à mettre un terme à son sortilège par la conjuration et la réversion de ses images suppliciantes. En fait, l'office ou le *mystère* sacrificiel rejoue à l'envers, c'est-à-dire à l'encontre de la femme qui lui a donné corps, la chorégraphie ou «l'habituelle litanie des monstrueuses images» (RQ, 155). Si Barthélémy fait littéralement *la peau* à cette femme qu'il châtie et ravage, c'est pour lui faire subir, à son tour, le supplice d'un dépouillement attentatoire et avilissant dont il a été non seulement le spectateur, mais aussi la victime²⁴, et dont il se fera, à la fin et dans l'espoir d'une rémission, l'exécutant.

En somme, ce qui se voit représenté par cette scène capitale de la cave où la scission matrimoniale tient lieu de *prétextualisation* — de prétexte et de prémonition à la dislocation sacrificielle à venir — c'est en fait l'allégorie et la spéculation de la perte dans ce qu'elle a de plus catastrophique pour celui qui assiste à sa *monstration*. La folle prolifération

22. «Le maudit, maledictus, mal dit, n'est-il pas précisément cette interrogation — diabolique — sur la fonction du dit?». Serge Leclair, *Psychanalyser*, Paris, Seuil, coll. «Essais», p. 186.

23. Du grec *apokaleipsis* signifiant révélation, l'apocalypse comme genre littéraire propose bien sûr un dessein eschatologique, mais qui ne saurait être énoncé sans qu'il ne soit d'abord donné à voir à un témoin vigilant. Engendrant une formidable tension scopique, l'annonce apocalyptique se médiatise donc par l'image et le symbole. Elle apparaît comme une mise à vue et à nu ou comme un découverturement; elle est d'abord et avant tout un regard à porter sur la révélation de ce qui advient.

24. Il faut mentionner, au passage, que le martyr du saint dont Barthélémy supporte le patronyme consistait à être écorché vif, *dépouillé*, puis décapité. Estoquer sa femme, la scier, excorier sa chair, la décapiter, lui faire textuellement la peau, revient peut-être à raconter ce supplice mythique vécu comme une fatalité ou un antécédent inconcevables.

d'images apocalyptiques qui succèdent à cette révélation charrie, aux yeux de Barthélémy, toutes les figurations de son effroi, de son dégoût et de sa fureur ; elle image ou donne à imaginer tout ce qui « n'allait pouvoir subsister que dans la colère et la haine et le silence » (RQ, 152) après qu'il eut « tout de même ce courage de lever les yeux vers [sa femme], de la regarder » (RQ, 151). S'imaginer la perte de la femme, ou se la représenter par les images chaotiques du rêve ou du délire, c'est désormais — pour l'homme dépouillé — ne plus pouvoir concevoir cette perte qu'en fonction des images qui désormais la stipulent, ne plus voir que les substitutions et les métaphorisations abjectes de cette scène catastrophique transmutée en fin du monde. Dorénavant, et au regard de cette éviction dont il a été témoin et victime, Barthélémy ne pourra concevoir que la métamorphose et la transposition sociopolitique de cette perte paroxysmique mise en images et en procès dans une projection insensée de ce qui devra se reproduire, par la suite, sur le corps violenté de la femme.

Barthélémy baissa les yeux. Il ne voulait plus voir que l'imagerie ancienne, c'est-à-dire les cent mille Joseph-Barthélémy Dupuis de son rêve, et qui marchaient vers le futur, les poings serrés et du frimas dans les moustaches, c'est-à-dire du sang, des cous strangulés par des chaînettes argentées, des scapulaires de la bonne Mort tachés par les défécations, des sexes mutilés qu'on mangeait crus pour stimuler son courage et renforcer sa volonté, des têtes roulant sous les couperets de fortune montés dans les chambres souterraines creusées à même les caves, des cadavres déposés dans les coffres arrière de vieilles voitures rouillées, des policiers gantés tirant avec précaution les corps tandis que des photographes, derrière une clôture métallique, faisaient le coup du petit oiseau, c'est-à-dire bien d'autres choses aussi, par exemple des tueries à travers tout Morial, des jeunes filles traînées dans les terrains vagues, ligotées à des poteaux et de longues files d'hommes, membre sorti, s'avancant vers elles [...]. Barthélémy vit tout cela, et plus encore : la grosse main de Baptiste bien étalée dans le califourchon de sa Jeanne-D'Arc en train d'uriner. (RQ, 152-154. Je souligne.)

Si nous lisons, à la suite de cette vision charnière, que le personnage « vit » tout cela, c'est qu'il l'a vu et que, dans l'immédiateté de la révélation, il l'a aussi violemment vécu, la conjonction plus qu'homonymique entre voir et vivre (l'horreur) ne devant plus par la suite se démentir, ces deux infinitifs participant d'une même appréhension du réel et se conjuguant pour qu'aux images insubordonnées et scabreuses que Barthélémy visualise s'accorde presque toujours un ressentiment indomptable.

Le sacrifice final, symboliquement et narrativement consécutif à cette scène, s'invente donc comme une répartie injurieuse au supplice de l'homme usurpé. C'est pour donner réplique (théâtrale) à l'indécence de sa femme et à l'infidélité de ses mots qu'il fantasmera cette séance par laquelle il rejoue, dans ses plus intimes déchirements, le moment intolérable où, sous ses yeux, s'abroge et se révulse son histoire. À la corruption de la femme et de ses mots blasphématoires, Barthélémy opposera sa

propre insanité, reprenant comme un bien de mainmorte — pour mieux le profaner et pour qu'ainsi l'abjection soit son fait d'arme — le *corps rompu* de sa femme volage. «De sa main tachée de sang, il caressa sa queue et lorsqu'elle fut bien bandée, il ouvrit les lèvres gluantes et s'enfonça dans le minou défiguré.» (RQ, 168) Initié par sa *propre* main rougie, le viol de «l'affreux cadavre» vise alors à résilier l'inconduite sacrilège de Baptiste et la répartie lascive de la Jeanne-D'Arc. Reprenant violemment ce qui de droit pourtant ne lui revenait plus, capturant par son étroite criminelle ce corps de jouissance qu'il possède (obtient et détient brutalement) après avoir sur lui levé la main pour que sa préhension soit violente et radicale, l'homme ainsi diffame et répudie, châtie et exorcise, en forçant l'échancrure de ses lèvres, celle qui par son sexe comme par sa bouche l'a insulté. «[T]errorisé par la perversité de son acte» (RQ, 168), Barthélémy paraît lui-même mystifié par ce tour de force vicieux et nécrophilique qui, dans l'interdit et la répulsion, manœuvre sans réserve une fin ahurissante à son histoire, un épilogue à l'image et à la dimension de ses terreurs, à la (dé)mesure de son aliénation.

La main gauche de l'écriture

Homme de *main*²⁵ d'une écriture qui raconte ses gaucheries et ses impuissances à dire — sinon par l'outrance et l'horreur — l'abomination d'une perte inhérente au langage, Barthélémy se fait donc l'exécutant d'une Œuvre qui fait fiction de ses défaillances et qui s'insurge contre ses faux-fuyants, ses faillites et ses défections en mettant en jeu le crime d'une parole qui blesse et invalide celui qui s'en trouve entamé. En fait, c'est autant d'Abel que de Barthélémy dont il est question lorsque l'on évoque cette *infirmité* qui les incommode. Handicapé à la jambe comme Abel l'est au bras gauche²⁶, Barthélémy pâtit d'une blessure — mauvaise

-
25. Barthélémy est celui qui lève la main sur la femme et cherche à la reprendre en mains (à faire main basse ou à espérer mainmise sur sa jouissance). Puis, comme il est aussi le prolongement d'Abel dans le texte, il devient le mouvement fou de cette main gauche de l'écriture qui fourrage et triture (la chair comme le papier) pour que s'écrive la douleur à la sanguine.
26. Littéralement *frappé* par la polyomyélite alors qu'il était plus jeune, Abel a perdu l'usage de sa main gauche qui deviendra, par la suite et au fil de ses écrits, le symbole de son impuissance à écrire le Grand Œuvre. La main gauche de l'écriture, c'est alors celle qui fait récit de son invalidité et qui ressaisit à la faveur de son désœuvrement toutes les connotations péjoratives et les vieilles croyances entourant les gauchers. Si la main *droite* a longtemps été considérée comme la main *adroite*, Roger Caillois prend soin de noter que la main *gauche* donne pour sa part nom à ce qui achoppe : «Inversement, la *gaucherie* est signe de mauvaise conscience et présage d'insuccès, c'est à la fois la maladresse, ce qui en est la cause et ce qui en est l'effet, toute force tortueuse, courbe, oblique, tout faux calcul ou fausse manœuvre, ce qui n'est pas sûr et n'atteint pas son but, et par suite ce dont on n'est pas sûr et qui suscite le soupçon et la crainte, car tout ce qui est manqué révèle et développe une disposition à la malfaisance. Le droit et l'adresse manifestent la pureté et la faveur divine, la gauche et la gaucherie la souillure et le péché.» Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1950, p. 51.

cassure, métastase ou infection, le mal indéfini demeure de toute façon un même symptôme du manque — qui l'invalidé au même titre qu'elle entrave l'écriture « cassée, boiteuse, claudicante²⁷ » d'Abel, Barthélémy souffrant peut-être, par procuration, de ce « cancer proliférant des mots²⁸ », qui condamne l'écrivain comme son personnage à la démanche ou à une (dé)marche éperdue (à une pénible *déambulation* comme le Bloom de Joyce) dans l'espace de la perte. Du reste, cette écriture somatique du fractionnement — dont Barthélémy semble le souffre-douleur et l'exécutant — procréé un imaginaire synecdotique de la fracture, de la blessure et même de l'amputation (par rapport à une totalité aussi impossible que peut l'être l'Œuvre inachevée) qui redispense dans l'ensemble de l'œuvre d'Abel, et particulièrement dans *Un rêve québécois*, ce « pathos général [...] qui tient davantage à ce que l'être manque à son corps et que ce dernier manque au monde²⁹ ». Le cérémonial meurtrier permet donc en quelque sorte à Barthélémy de se jouer de cette meurtrissure (à lui comme à Abel commune) et d'espérer abjurer, dans un rituel sanctificateur ou sotériologique, la douleur d'être, par la parole, infirmé. Le sacrifice s'imagine — pour Barthélémy qui le fantasme et pour Abel qui lui donne fiction — dans le but d'expurger, par une catharsis tout aussi terrible, le tort, la souffrance et la violence que leur cause ce rapport *maladif* au langage et qui les met au supplice d'une perte corporalisée.

Au nom d'Abel ou à l'image de ce romancier qui n'arrive à faire œuvre que de son affection morbide — puisque l'écriture gauchère d'Abel procède de cette paralysie au bras gauche qui l'invalidé ET concurrentement valide son désir d'écrire — se (con)figure donc un personnage excessif pour qui la perte symbolique de son romancier devient une perte réelle et superlative : une perte globale. Et comme pour Abel la perte participe non seulement d'une inquiétude nationale, mais surtout d'un rapport complexe et pathologique à la langue et au langage (à ses manquements et à ses mots menteurs, à ses ruses de représentation), il façonnera un personnage en butte à tout ce qui du langage le maintient à l'écart de soi et du monde, un personnage à la mesure de cette impuissance à dire qui devient aussi une impuissance à être. Par le biais de Barthélémy, Abel anthropomorphise en quelque sorte ce manque radical qui mutile son écriture et la rend obscène, dysfonctionnelle ou déficiente, donnant ainsi figure et représentation à ce qui ne s'écrit pas ou s'exprime mal, donnant à la moindre bonne part de soi — à son plus sombre désespoir — un dessein ou un destin romanesque.

On écrit parce qu'on est dans le noir, que l'on se sent dépossédé, aussi bien par soi-même que par les autres [...]. [Et] tout ça n'a de réalité profonde que

27. Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, op. cit., p. 97.

28. *Id.*, *Jack Kerouac*, op. cit., p. 223.

29. Jacques Dubois, « Un texte qui somatise ou le derrière de Judith », *Études françaises*, vol. XIX, n° 1, printemps 1983, p. 70.

dans l'écriture qui, curieusement, est toujours la moindre bonne part de soi et du monde qu'on y exprime, ses manquements et les manquements de tout le monde, aussi bien dire ce qui ne peut exister puisque, pour le faire, il faille l'écrire [...]. [L]'écriture est d'abord un énorme manque [...]³⁰.

Romancier qui se réécrit à chaque roman, romanichel d'un sens à donner à cette écriture qui tourne en rond, qui se resserre sur un manque fondamental à (se) dire, qui se spirale et ressasse, Abel prend dans *Un rêve québécois* le détour de l'oniromancie, s'écartant du récit pour que le songe encore mieux le porte, pour que le rêve offre aussi, et tacitement, son interprétation ou sa divination de la perte: sa mystification. Barthélémy apparaît alors au service d'une fiction qui se donne à lire comme (re)construction de sens, personnage fou à lier dont le délire ressaisit le désir d'écriture d'Abel dans une dynamique démentielle où s'affole une parole démantibulée, déséquilibrée, qui peut alors évacuer sans pudeur l'infamie de la perte, qui peut en faire son matériau et sa (dé)raison d'être. Barthélémy sera alors une doublure du romancier: doublure au sens d'un acteur qui le remplace l'espace d'un récit, empruntant son rôle sans offrir le même visage, mais surtout au sens d'un revers ou d'un envers, d'un retournement, d'un tissage intérieur à sa (sur)face.

Un rêve québécois, c'est donc le récit d'un homme débile qui offre le spectacle d'un sacrifice inadmissible, mais c'est aussi en sourdine celui d'un romancier impuissant à faire Œuvre sans qu'il n'y ait finalement une part (de soi) sacrifiée à l'écriture, une part invalidée qui n'est plus, dès lors, dicible ou racontable, sinon par la négative et l'excès d'une sordide métaphorisation, sinon par le travers d'un personnage insane et déficient qui ne peut exprimer autrement que par l'éclat — c'est-à-dire autant l'impétuosité de la colère que la fragmentation prétextuelle du corps féminin³¹ — la violence d'une perte qui lui porte, comme à Abel, atteinte et préjudice. De fait, par l'acte sacrificiel, Barthélémy souligne surtout la rature de sa propre histoire. En marquant le corps de la gisante du trait de scie, en la décapitant et la sectionnant, Barthélémy fait œuvre de mort sur celle dont il venge la perte en incisant son cadavre pour qu'elle porte les stigmates écarlates de son adultère, mais il inscrit surtout en sa chair profanée le récit de son incomplétude et, par le fait même, le récit d'une subjectivité qui manque à être ou à (se) dire globalement. Par l'entaille de l'égoïne, par le rai de strangulation, il voudrait peut-être «qu'apparaisse quelque chose comme une faille sensible, qu'un écart, une différence, un vide, soit ouvert, qui puisse, l'espace d'un instant, offrir le reflet vide de l'absolu de la jouissance, un temps

30. Victor-Lévy Beaulieu, «La main gauche de l'écriture», *Entre la sainteté et le terrorisme*, *op. cit.*, p. 476.

31. La mutilation du corps féminin apparaît comme un pré-texte diégétique que la découpe textuelle redouble afin que s'énonce et se restructure dans la diégèse ce morcellement ou cette désarticulation des corps que la perte (au sens d'Abel qui en subit aussi la pathologie et la meurtrissure) semble inférer.

d'annulation de tension, ou mieux, d'effacement des termes qui soutiennent l'écart de la différence³². Risquant la fusion en violant ce corps inerte qui n'est plus qu'un sexe béant après qu'il l'eut tronçonné et étêté, Barthélémy tend surtout, par un coït insensé et abject avec ce qui n'est plus qu'un trou de femme, à (re)mettre la main sur cette femme perdue dont la capture (la *rapture*) ne peut être que fantasmatique ou théâtrale donc illusoire, la collusion amoureuse escomptée virant alors à la collision des corps éperdus, des corps morts. Cette Jeanne-D'Arc qui possède, nous l'avons vu, une jouissance inaccessible et subversive parce qu'elle l'obtient avec d'autres hommes, sera donc sacrifiée par un Barthélémy furieux de voir ce corps, comme le sien, lui échapper, avec lequel il ne peut fusionner que dans la coupure à défaut de le rencontrer dans l'amour. Par ailleurs, et même si la barbarie des sévices qu'il lui inflige scandalise ou rebute, créant un effet de lecture propre à faire ressentir l'effet répulsif de la perte, il apparaît que le saccage (osera-t-on dire parodique?) du corps sexué de la femme n'est surtout pas (comme le conçoit parfois la critique féministe) qu'un attentat simplement misogyne, mais aussi une tentative désespérée de reporter et de projeter au dehors sa propre mutilation sur le corps de l'autre, d'ailleurs créée *de toutes pièces* pour tenir lieu de doublure dans un rituel cathartique — tribal, presque vaudou — où par la biffure et par l'encoche de l'égoïne s'écrit une littérature incisive de la perte. À la limite, le sacrifice et son rituel sacré n'ont de sens que comme fiction qui s'autoreprésente comme telle, c'est-à-dire comme le méfait ou l'effet d'une écriture attentatoire qui s'abjecte, se retourne contre elle-même, se prend en défaut ou se met en échec, pour donner corps (textuel) et représentation au *sinistre*³³.

En figurant sa propre perte sur le corps scié de l'autre, en donnant corps et dépouille à son dépouillement, Barthélémy ritualise par ce marquage ou ce carnage — par ce langage morphologique de l'agression et de la discorde — une dépossession dont il ne saurait mieux conter les affres, faisant ainsi lettre ou trace de sa désunion matrimoniale, de sa dislocation corporelle et de sa désarticulation langagière, faisant scriptures comme sciures de sa perte. Parce qu'il demeure impuissant à jouir d'un corps dans sa totalité (le sien comme celui de la Jeanne-D'Arc s'avérant disloqués, estropiés), Barthélémy se résigne, en désespoir de cause, à faire œuvre de cette meurtrissure qu'il perpétue et rend effective en débitant la Jeanne-D'Arc et en tirant sur elle le trait de sa propre fatalité. En somme, dans ce récit, aucun corps qui vaille (comme d'ailleurs aucun corpus critique) semble tenir le coup du châtement indistinctement fatal, le coup d'un langage symboliquement létal.

32. Serge Leclair, *Psychanalyser*, op. cit., p. 69.

33. Il y a, chez Beaulieu, bien plus qu'un rapport étymologique entre l'écriture du *sinistre* et cette main gauche (*senestre*) qui apparemment n'écrit que les manquèments et les revers d'une Œuvre impossible et, en ce sens, désastreuse pour celui qui s'y sacrifie.

Donner corps à l'immonde

Parce qu'à la fin Barthélémy débarrasse les lieux du crime comme si on devait s'en tenir à un *non-lieu*, le récit demeure irrésolu, béant sur cette fin qui fait boucle à l'incipit. Le roman reste en fait ouvert sur une faille (de sens) qui prend forme de trait de suspension ou de turet de suspension, livré à cette perte qui, d'une manière ou d'une autre, se recompose sur chaque corps qu'elle entame et scie, qu'elle sacrifie, corps de femme ou de texte qui en portent précisément l'incision testimoniale, corps défaillants, comme celui de Barthélémy, qui nous parlent aussi, et surtout, d'un roman scié et/ou d'un romancier.

Offert à la publication « dans une version amputée de moitié³⁴ », ce roman littéralement scié livre en témoignage cette scripture/sciure dont il porte, en rappel de celle de son auteur, les stigmates. Ainsi expurgé de la moitié de son contenu, ce livre auquel Beaulieu a (re)tranché une part importante de son texte original devient (et celui de Barthélémy y fait écho) un corps amputé, rendu boiteux, incomplet, que la diffraction des hypothèses diégétiques et l'indécidabilité de sa trame événementielle rendent encore plus discontinu, éparés. Corps à moitié biffé, corps tronqué, ce roman aux dires *manqué* donne surtout complexion à la rature ou plutôt au ratage de l'écriture d'Abel qui, parce qu'invalidé par le langage, ne parvient jamais à accomplir son Œuvre, à la compléter, à l'obtenir, « pouss[ant] si longtemps son crayon pour n'aboutir qu'à la page inachevée, qu'à la page-blessure, qu'à la page-gangrène³⁵ ». *Un rêve québécois* fait entièrement corps de ce navrant portrait d'écriture que figurent, d'une manière ou d'une autre, tous les romans d'Abel : « C'étaient des écrits échevelés, en dents de scie comme il disait, plein de hachures, de trous blancs au beau milieu des pages et des phrases longues comme des centaines de lacets de bottines noués bout à bout [...], d'énormes romans d'une petite écriture serrée, qu'il coupait de moitié lorsqu'il les tapait à la machine parce qu'il se lassait d'eux [...]³⁶ ». Roman en dents de scie ou qui en porte assurément les encoches, *Un rêve québécois* donne forme, par sa structure narrative éclatée, par sa diégèse subversive, par sa désorganisation sémantique, par sa découpe préméditée, et même par cette part de texte élaguée, à ce qui justement ravage son auteur, à cette infirmité ou meurtrissure dont il a été précédemment question et que la rupture des codes normatifs

34. Dans son essai sur Kerouac qu'il écrit parallèlement au roman analysé, Beaulieu énonce cette phrase primordiale qui trahit la déficience, pour ne pas dire la défection, de cette écriture sacrificielle qui le coupe littéralement du reste du monde, qui détache son rapport au réel et qui surtout empêche tout livre par lui (dé)livré d'être en soi achevé, complété: «[...] tout ne tourne plus rond entre moi et le reste du monde (je viens de terminer *Un rêve québécois*, dans une version amputée de moitié et je crois bien que je ne finirai jamais *Oh Miami* [...]) », *Jack Kerouac, op. cit.*, p. 202.

35. *Id.*, « Melville-pot en finale Lowry », *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 190.

36. *Id.*, *Don Quichotte de la démanche, op. cit.*, p. 21.

romanesques donne aussi à interpréter, de même que les coupes qui structurent en sept parties un corps textuel d'abord amputé, puis déconstruit, démantelé, pour que s'y poursuive la logique de la perte. Et comme « tout livre est une déchirure par quoi l'avenir pourrait entrer³⁷ », Beaulieu semble avoir imaginé celui-ci pour donner chair(e) à ses martyrs. Afin, même pour le lecteur, même pour qui y répugne, de s'y salir les mains. « Toute écriture, rien de plus que de l'exhibitionnisme. Et plus elle se dénudait, et moins elle donnait de choses à voir. Ça n'en reste toujours qu'à l'épiderme et sans qu'on sache ce qu'il y a vraiment à l'intérieur. Faudrait couper dans la chair, y entrer les mains, et boire le sang³⁸. »

Engendrer un personnage sanguinaire, dément, qui scie, découpe et viole un corps de femme à ce dessein sacrifié; créer un roman obscène et délirant où la parole insane du personnage creuse et extrapole un sens intenable; écrire l'odieux, le viscéral et l'intime par le travers cru de l'idiome, en usant de ce joul phonétiquement transposé qui « ne se fait pas avec un glossaire mais avec les images de la haine³⁹ »; imaginer un conflit privé, interne et individuel, alors que la scène publique est occupée; entrer dans l'horreur secrète et clandestine du fait divers: autant de moyens de faire étal de l'indécent, de montrer ce qui habituellement n'est pas *montrable*, d'écrire l'à-vif et d'entrer dans l'intimité des corps écorchés et fluents pour boire à leur coupe, pour trouver source à leur découpe. Prendre en fait la perte et ses tracés corporels comme matériau romanesque, composer un *texte de jouissance* (au sens où l'entend Roland Barthes, c'est-à-dire mettre « [l]e plaisir en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces⁴⁰ ») et la

37. *Id.*, *N'évoque plus que le désenchantement...*, *op. cit.*, p. 60 ou « L'action, dans le très urgent de sa littérature », *Chroniques*, *op. cit.*, p. 20.

38. *Id.*, *Steven le Hérault*, Montréal, Stanké, 1985, p. 267.

39. C'est à propos de l'argot que Louis-Ferdinand Céline a formulé cette phrase que cite Charlotte Wardi dans son article, « La haine de l'autre et le rire comique », *Les nouveaux cahiers*, n° 98, 1989, p. 42. Le joul, comme niveau de langue ou comme style surcodé, comme façon de parler ou d'écrire, comme « langue toute d'images non retenues » et comme parole (é)mouvante, est aussi pour Beaulieu un moyen radical de séparation, de démarcation et de distinction, une liberté d'expression qui fait violence à toute conformité, une licence linguistique ou « un langage différentiel », bref un parler séculier dont le débit, la scansion et la défautuosité (marqués dans le texte par les apostrophes qui parent aux manquements syllabiques et transposent à l'écrit les lacunes de prononciation ou d'élocution) témoignent du mal châtié et du propre à soi. Réservée aux personnages, cette langue impudique, originale et détraquée, qui tranche avec le français normatif du narrateur (comme si par un double niveau de langue le sujet du texte se trouvait encore divisé) apparaît comme un corps langagier massacré, malaxé, décousu, qu'il faut saisir comme tel, comme corps défait, retourné sur lui-même, passé à sac pour mieux en révéler les ent(r)ailles: « j'le prend l'langage, j'le magane pis j'le beautifie, j'le r'vire à l'envers pis j'y défais toutes ses coutures ». Lire à ce propos le texte « Moman, popa, le joul pis moé » de Victor-Lévy Beaulieu duquel sont tirées les citations précédentes. *Entre la sainteté et le terrorisme*, *op. cit.*, p. 302-312.

40. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 82. De ce *texte de jouissance*, on ne sait que dire, texte impossible, difficile, « hors-plaisir, hors-critique » qui fait de la

découvrir interdite. Faire de ce livre une pièce (théâtrale) à conviction qui donne représentation à la défaillance ou la déficience de l'écriture (d'Abel). Écrire le *sinistre* et l'outrage afin que le langage catastrophe et indispose même ceux qui prennent parole sur ce roman. Ouvrir une interprétation qui ne soit ni patente, ni consensuelle, pour qu'à la lecture s'éprouve la dissension, pour que se donne à lire l'inachèvement, l'inqualifiable, le discordant. Rappeler en fait que «tous les romans sont des romans sciés⁴¹» où se (re)tracent la détresse et la blessure d'un romancier saisi au piège des mots, de ces mots qu'il rature à coups de «gros traits de stylo feutre» pour les effacer parce qu'ils ne disent «jamais que l'inessentiel⁴²». Faire en somme violence à ce langage récalcitrant, aussi terroriste que soit le délit, aussi immonde que soit la transgression. En donnant corps à l'abjection, Abel fait délibérément offrande d'un roman voué à l'horreur, à l'effroi et à l'échec. Or, ce parti pris de la défaite permet — une fois le Réel posé comme impossible et l'Œuvre substituée et sacrifiée à son absolu («l'œuvre étant tout, langage de personne et personne même du langage⁴³») — de parcourir les images de sa négativité dans un récit offert (et sacrifié) à la souffrance d'une écriture insane, morbide et ardente.

perte une épreuve d'écriture et de lecture, une épreuve de langage. «Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte, fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage» (p. 26 du même essai).

41. Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde*, *op. cit.*, p. 117.

42. *Id.*, *Don Quichotte de la démanche*, *op. cit.*, p. 90.

43. *Id.*, *N'évoque plus que le désenchantement...*, *op. cit.*, p. 148.