

Corps et langage dans *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où « la lettre volée » fait signe et hystérise l'écriture

Francine Belle-Isle

Volume 18, Number 1 (52), Fall 1992

Les écritures masculines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200995ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200995ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Belle-Isle, F. (1992). Corps et langage dans *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où « la lettre volée » fait signe et hystérise l'écriture. *Voix et Images*, 18(1), 26–38. <https://doi.org/10.7202/200995ar>

Article abstract

Résumé

Poser la question de la sexuation du discours en bordure du réel impos-sessible, dans le hors-champ de la différence et non dans le champ des différences, même sexuelles, telles est l'ambition de cet article qui voudrait saisir le sujet d'énonciation dans l'aliénation qui le traverse et l'expulse hors des lieux dits de son identité, dans l'espace métaphorisant de sa fiction. Dans le récit-fleuve que sont *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu, l'auteure essaie de lire -le désenchantement' du " si pauvre Abel- dont l'écriture semble se conjuguer au futur antérieur, tout entière entre regret et promesse, en plein cœur du désir.

Corps et langage dans *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où « la lettre volée » fait signe et hystérise l'écriture

Francine Belle-Isle, Université du Québec à Chicoutimi

*Poser la question de la sexuation du discours en bordure du réel impossible, dans le hors-champ de la différence et non dans le champ des différences, même sexuelles, telles est l'ambition de cet article qui voudrait saisir le sujet d'énonciation dans l'aliénation qui le traverse et l'expulse hors des lieux dits de son identité, dans l'espace métaphorisant de sa fiction. Dans le récit-fleuve que sont *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu, l'auteure essaie de lire « le désenchantement » du « si pauvre Abel » dont l'écriture semble se conjuguer au futur antérieur, tout entière entre regret et promesse, en plein cœur du désir.*

Tout ce qui s'écrit se fige, prend le masque de la mort, justement ce contre quoi ça s'écrivait, justement ce contre quoi il fallait décapuchonner le stylo feutre et se mettre à noircir des feuilles, pour échapper à ce mouvement qui vous conduit à votre fin, et c'est pourquoi je n'arrête pas d'écrire, c'est pourquoi l'œuvre commencée s'inachèvera parce que s'il fallait qu'un jour je la finisse, ça voudrait dire qu'elle était vaine, qu'elle s'est retournée contre moi, s'achevant pour mieux m'achever, me rendant caduc comme elle, et mort, et sans lecteurs possibles¹.

-
1. Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 123-124. Les références à cet ouvrage dans le texte seront indiquées par le sigle PA.

À cette minute d'écriture où va se poser l'énervante question de la possible sexuation du discours, je voudrais prendre d'abord certaines précautions, qui ne sont pas que d'usage, pour situer le débat au lieu incontournable de sa mise en scène, dans le *hors-champ* de la *différence*, là où insiste de tout le poids de sa perte le réel impossible. Dans le hors-champ de la différence en effet, et non dans le champ des différences, même sexuelles. Restreindre ici les débordements de l'écart singulier aux limites closes de catégories plurielles permet sans doute de réduire considérablement l'angoisse de déperdition qu'il y a à consentir à des *vices de forme* dans l'ordre sacré du langage, en plus de baliser stratégiquement le terrain théorique de politiques argumentatives rentables, mais cela revient toujours aussi à annuler l'effet de déchirure que l'intrusion du corps provoque dans l'espace symbolique. Que la résurgence du corps, son retour en après-coup, sa persistance ultime, ramène au sein du légitime et de l'entendu.

On aura déjà compris que pour moi l'intérêt d'une parole marquée par le corps, sexuée dans sa signifiante, ne peut se soutenir que de la proximité qu'elle entretient avec les ombres inquiétantes de la différence, quand celle-ci retrouve ses connivences premières et se relie à son réel d'origine, dans le silence des mots encore à dire, en bordure d'une expression en attente d'elle-même, qui tremble de devoir maintenant construire le syntagme de son image. Mais lorsque la différence ainsi convoquée devient trop rapidement — quand elle ne l'est pas au départ — jeu de différences génériques, nomenclature de qualités spécifiques, comptes rendus de performances réservées, je me dis que finalement il n'était peut-être pas la peine de décider que « parler n'est jamais neutre² », si ça doit encore aboutir à savoir ce que c'est que parler... Même s'ils sont utiles, voire nécessaires, les diagnostics qui partagent le monde des textes en classes d'écriture sont toujours dangereux, parce qu'une fois qu'on a décrété *ceci est un texte d'homme* ou *cela est un texte de femme*, on est bien obligé de le montrer, et autrement bien sûr que par des évidences insipides (le texte est effectivement écrit par un homme ou par une femme), et alors on est acculé à un double piège: celui du ridicule d'avoir à inventer des raisons obscures pour étayer ce qui de toute façon sautait aux yeux, ou celui de l'absurde pour infirmer ce qui pourtant semblait manifestement aller de soi. Thèses dès lors habiles et savantes se profilent et organisent les codes du sexe en fonction d'une équitable (?) mesure où masculin et féminin sont renvoyés à demeure, chacun

2. Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

travesti en sa nomination propre, seul acteur dans le lieu de son théâtre.

Thèses précisément. Alors que la sexuaton est d'abord tout juste une hypothèse, née d'une interrogation jamais définitivement levée et fondée sur la nécessité d'expliquer le scandale de la différence. Pour s'être cru devin très éclairé en la bonne réponse donnée au Sphinx, Œdipe comprend trop tard de quel aveuglement il a payé son savoir et crève sur son corps ces yeux de voyant qui ne peuvent être les siens. Tant que la différence reste ce qu'elle doit être, l'inscription d'une résistance anarchique dans l'harmonie qu'elle éprouve et qui l'éprouve, la question du sexe perdure comme question et garde, à la croisée des chemins, son énigme toujours irrésolue.

*
**

J'aime beaucoup les contes, peut-être parce que, lorsqu'il faut faire comprendre aux enfants des choses très compliquées, on trouve à imaginer plus large et on dit mieux ce qui, pour être dit comme ça, dit aussi autre chose d'imprévu. Comme l'histoire du vilain petit canard d'Andersen. Tout blanc et maigre au milieu de ses frères colorés et dodus, laid de cette différence qui brouille les eaux de la mare, si triste qu'il finit par s'en aller, petit voyageur solitaire, jusqu'à ce qu'il soit tout à coup reconnu par des pareils à lui en qui il se découvre cygne, rendu enfin à sa joie et à sa fierté. Même si l'enfant n'espère sa consolation et sa sécurité qu'au bout de l'histoire, dans sa fin heureuse, quand l'identité advient comme un cadeau de rencontre, jamais il ne fait l'erreur de précipiter le dénouement, il le retarde au contraire, se faisant répéter inlassablement les séquences consacrées aux misères du *vilain petit canard*, comme s'il voulait garder longtemps l'aventure ouverte, trop certain que l'apparition du *beau cygne* fera se refermer le livre... Autre façon aussi de jouer au jeu de la bobine³, sans la présence de Freud, quand on n'est plus un bébé, mais pas si grand qu'on ait oublié qu'il existe un au-delà au principe de plaisir. Et que la prise en charge du corps est affaire si violente que l'abréaction en est forcément inévitable.

C'est ce temps de l'abréaction, celui du *vilain petit canard* dont le titre du conte signale la prévalence, qui recompose les figures du

3. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1971, p. 15-21.

procès de sexuation, qui en restaure le mouvement essentiel d'incomplétude, d'impuissance et de rejet, quand la différence est encore un défaut et une douleur, bien avant qu'elle devienne une grâce et un pouvoir. Ce temps, je l'appelle temps de l'hystérie, le seul qui pose le corps dans sa fragile nudité, qui l'expose en sa dérisoire transparence, là, pour rien, sous le regard de qui dépend le monde. Temps de la vulnérabilité, du désarroi, de la vacuité. Temps de l'appel aussi, de l'effort et de la demande. Temps de la création. Ce temps du texte où demeure l'écho d'une plainte récurrente, disant la peine qu'il y a à essayer de faire quelque chose d'un rien insignifiant. Peu de textes, qu'ils soient d'hommes ou de femmes, laissent voir le creuset hystérique de leur genèse, dans la vérité simple de l'épreuve traversée, au plus près du souvenir insupportable. Il y a ici des effets de pudeur très importants, qu'il convient de bien interpréter, si possible sans naïveté et sans hypocrisie. Il serait tout à fait malvenu de juger la modulation hystérique d'un texte seulement à ses partis pris thématiques, à ses politiques discursives ou à ses visées structurelles. Rien n'est plus facile à mimer que l'hystérie, et il est aussi des moyens de la masquer. Certains écrits de femmes, disons-le franchement, ont affiché une hystérie de mascarade, de pure commande, exhibant des corps de souffrance avec provocation — l'impudeur peut tourner à l'effronterie — et scénarisant leur manque à être avec une telle virtuosité qu'ils en ont fait l'insigne de leur gloire. Par ailleurs, je connais des textes d'hommes, phalliques jusqu'à l'impudence dans leur organisation fantasmatique, que secoue la transe hystérique dans les plis d'une écriture inquiète, tendue, presque désespérée, au bord extrême d'un désir étranglé. Je ne me prends pas pour Salomon et n'ai pas envie de rétablir une justice impossible, mais je crois qu'il faut admettre que la parole hystérique, dans ses traces et figurations symboliques, n'a pas de sexe, précisément parce qu'elle est le lieu propre où se métaphorise le drame de la sexuation.

Le discours obsessionnel — cette parade majestueuse du *beau cygne* à la fin du conte — lui non plus n'a pas de sexe, mais c'est parce qu'il en biffe radicalement la question, en un déni d'une impeccable suffisance. Comme l'oiseau devenu maître absolu de sa forme, investi dorénavant d'un corps de royauté, il étale les preuves de sa compétence, attentif aux effets de mirage qu'il promène en son parcours de triomphe. Que son histoire soit et reste celle du vilain petit canard, il ne s'en souvient plus, ce en quoi il a bien tort diraient les enfants sages et futés... Le discours obsessionnel, celui dont rêvent en secret toutes les paroles hystériques du monde — et ce n'est pas un mal si cela reste un rêve —, est un théâtre de prouesses, incontestables

de prestige, mais c'est un théâtre, où le corps maquillé et costumé échappe à lui-même, dans une performance qui l'excède et le déporte en un lieu qui n'est pas le sien. S'il faut bien que la fin du conte arrive à un moment donné — les enfants doivent aller dormir, les grands ont aussi besoin de repos —, elle se paie toujours d'une absence, voire d'une démission. C'est ainsi qu'en la suture solennelle de son malheur passé, un *beau cygne* établit son sillage, amnésique et insoutenable de légèreté... Tel le texte d'obsession, replié sur l'image de sa consistance vaine et martelant des mots périssables sur l'épitaphe d'un corps aboli.

*
**

Sans doute, tout ceci pourrait se formuler autrement, ce qui ne veut pas dire différemment. Mais plus sérieusement peut-être, d'une manière plus définitive. Je suppose que ce que Victor-Lévy Beaulieu dit de son roman du Melville, j'ai bien le droit de le penser, réfléchissant sur mon écriture au beau milieu de cet article en train de se faire:

Je m'enrage et ça ne mène à *rien*. Qu'à cette idée: une fois le livre terminé, ça ne sera pas écrit, le secret s'éludant de lui-même du secret, en fesant [*sic*] un autre à côté, mille fois plus provocant parce que mille fois plus vaste.

Mais peut-être la vérité est-elle plus simple, mais peut-être n'ai-je rien d'autre à dire, mais peut-être n'ai-je que mon silence, que ce blanc de page, que ce qui en moi est muet et qu'il faut pourtant que j'écrive, malgré que je suis sans illusion sur le sort qui m'attend [...]. (*PA*, p. 51)

Alors je vais essayer de recommencer mes «voyageries» au pays de l'hystérie, reprenant les choses d'un point de vue *autre*, pour qu'il n'y ait pas, est-ce seulement possible, de méprise.

*
**

«Je n'ai rien à dire»... Cette petite phrase, provocante ou désabusée, quel analyste ne l'a pas entendue des centaines de fois! Entendue comme la forme de résistance la plus transparente, quand précisément «quelque chose» cherche à se dire, une chose dangereuse et inquiétante qui, dans la répression de son émergence, devient ce *rien* dit. Et dans le silence qui habituellement suit la petite phrase — silence qui peut se traduire par un accès de bavardage —, l'analyste

sait qu'il écoute là une parole masquée, retenant au bord des mots un aveu insupportable.

Techniquement et pratiquement, ce scénario est classique et pourrait être une affaire... entendue. Pourtant cela ne se passe pas toujours ainsi, comme me l'a fait voir un jour une femme — ça aurait pu être un homme — douloureusement choquée devant mon impatience à recevoir la confidence qui se dérobait, croyais-je, derrière un papotage que je jugeais parfaitement *hystérique*. D'une voix étouffée et pleine de larmes, elle m'a expliqué: «Vous ne comprenez pas que je n'ai *rien* à dire, et que j'essaie quand même de parler.» Ça m'a fait un choc. Et ce jour-là, j'ai compris ce que j'aurais dû savoir, que l'hystérique a droit au respect de qui s'arrache au silence du rien pour tenter de dire ce qui n'est pas encore quelque chose... En psychanalyse, comme aussi en arts et en lettres, cela s'appelle la créativité sans laquelle il n'y a pas de création, c'est-à-dire pas d'espace analytique, pas de parole pleine, et pas de *texte* non plus.

L'hystérique — et ne l'est pas qui veut — parle pour ne rien dire. Littéralement. À la lettre près. Rémanente évocation d'une absence, parole aphasique essayant de murmurer un insensé indicible, l'éclatement du cri hystérique résonne comme un épuisant effort pour échapper au «soleil noir» de la mélancolie, là où les mots font naufrage face à l'affect innommable, dit Kristeva⁴, là où le rien à dire bute contre les significations d'une chose dite, mais toujours mal dite, dans l'errance d'un verbe en exil. Quand le signifiant est en souffrance, le sujet nécessairement pâtit, rappelle Lacan dans son *Séminaire sur la lettre volée*⁵. Mais qu'on soit Reine ou Ministre, cela fait bien une différence... L'essentielle différence qu'il y a entre une femme volée au départ et qui l'a toujours su, même si elle ne connaît pas trop bien de quoi elle est manquante, et un homme voleur, lui aussi bientôt volé, mais sans le savoir, de ce que d'ailleurs il n'a pas intérêt à connaître «à la lettre». Toute la différence qu'il y a — et je sais quel raccourci je prends ici — entre l'hystérique et l'obsessionnel, l'une risquant son honneur, c'est-à-dire son image, à courir après ce qui se dérobe à son regard impuissant, l'autre déposant son pouvoir dans ce qui devient leurre à son insu et le condamne donc à l'ignorance de sa pauvreté. L'une, la Reine, finalement peut-être inquiète pour Rien — la lettre pourrait être innocente —, mais dès lors qu'elle est inquiète, ce n'est pas rien, et toute l'histoire s'emploie à en faire une affaire d'État; l'autre, le ministre, parfaitement tranquille dans l'assurance de

4. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, NRF, 1987.

5. Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1966, p. 19-76.

détenir la Chose, de la garder à vue, quand la lettre, elle, s'est déjà absentée, quand à sa place il y a Rien là.

Je veux en venir à ceci, notamment: bien qu'elle soit d'entrée de jeu prise au piège de sa capture par l'autre, bien qu'elle soit privée dès l'origine de sa lettre, l'hystérique Reine a, dans l'espace des signes, une longueur d'avance sur l'obsessionnel Ministre, en ce qu'elle sait, elle, l'angoisse qui se noue autour du signifiant insuffisant, la peine qu'il faut consentir à sa quête incertaine, et l'incroyable repos qu'il y aurait à le trouver enfin.

Dans ce récit-fleuve que sont *Les Voyageries* — mais est-ce bien un récit? — Victor-Lévy Beaulieu reconduit de saisissante manière la leçon de *La Lettre volée*, entrant «dans la peau des mots», selon la belle expression de Madeleine Gagnon⁶, comme on entrerait dans le Ventre-de-soufre de la baleine, gouffre terrifiant aux profondeurs avalantes dont l'appel exaspère le désir et le laisse «courant après son souffle» de l'œuvre⁷. Tourment de l'impossible possession parce que le corps ne peut être *forcé* là où il n'est pas, et que là où il est il se dérobe encore. Corps comme lettre, celui de Blanche, lettre comme corps, celle du texte de Beaulieu, deux présences-absences qui sont une seule et même ellipse dans le circuit du sens, image manquée et atopique de toutes les errances de l'amour et du langage. Ne s'explique en effet que par le défaut de la forme qui lui est adressée, «le désenchantement de sa ténèbre» en quelque sorte, l'inconfort intolérable du «si pauvre Abel» suspendu à la perte de lui-même, attaché à la phrase qui le fuit sur la page de son livre, lui l'écrivain «crucifié à la croix de sa création, [...] comme mot tournant sur la broche du désir, [...] écartelé, fractionné à l'infini» (PA, p. 84) dans l'attente éperdue de sa délivrance:

Des fois, il arrive que ça s'arrête, comme ça, avant même que la phrase ne vienne, ou parce qu'elle est venue et qu'il ne servirait à rien de la détenir davantage pour lui imposer l'immobilité. Puisque rien n'est sûr, pas même *ce mouvement de moi s'inscrivant sur du papier*, dans quelle tentative mon dieu, et pour juguler quoi, *ces viscères de mots* que je ne sais pas toujours écrire, qui se mentent à force de trop se crier de vérités, je ne sais pas sauf que je suis pris par ça, ce ça par quoi je suis constitué et qui se fuit dans ses propres devenir contradictoires et inquiets, à croire qu'il n'y a de vie que *spirale fiévreuse* [...]. (PA, p. 11)

-
6. Madeleine Gagnon, «Les êtres et les choses déposés là», *Urgences*, n° 30, décembre 1990, p. 31.
 7. Victor-Lévy Beaulieu, *Blanche forcée*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 213. Les références à cet ouvrage dans le texte seront indiquées par le sigle BF.

Parfait monologue intérieur pour toute hystérique Reine, ici confidence-lamentation faite par un je-narrateur au masculin qui, au fur et à mesure que se constituent dans le sens en-volé «les mille pattes du discours» (BF, p. 125), n'arrive pas à se consoler d'être quelqu'un «qui sait rien» et de voir que «tout ce [qu'il] écrit [l'] éloigne de ce [qu'il] aime» (PA, p. 27). Que tout rêve, de corps ou de texte, finit toujours par devenir discours et que c'est sûrement ça mourir... Refus du corps comme lieu fixe de dénotation et déni de la phrase comme assise du dire, le texte n'aspire plus qu'à être cette «pluralité de signes» (PA, p. 28) qui rythme les battements d'une énonciation tendue au fil d'une histoire qui lui échappe et dont elle ne voit pas la fin venir. Chaque chapitre de cette *voyagerie* est, en effet, suivi comme de son ombre, d'un texte second mis entre parenthèses, ajout complémentaire au dire officiel mais dont la nécessité est aussitôt biffée par les mêmes premiers mots qui reviennent en leitmotiv: «Après qu'il eut écrit cela, il *faillit* ajouter [...]» Comme si la lettre devait effacer ce qui voulait s'écrire, pour que reste possible la circulation des désirs. La lettre n'est de toute évidence pas là pour être lue dans son message consigné, mais pour être *volée*, c'est-à-dire prise et reprise dans un jeu de déplacements qui la rend *invisible* là même où elle se montre et se laisse capturer, destinée à n'être jamais possédée autrement que dans l'inutile ou le dérisoire. Constat d'une parole de toute façon altérée, le texte de Beaulieu devient un long égarément dans le labyrinthe des corps et des mots, suspendu qu'il est au transport incessant de ses inscriptions, brisé d'élan avortés et de jouissances interrompues, véritable *spirale fiévreuse* forçant son chemin à grand-peine et payant sa progression de bien lourdes résistances.

Que cette douleur du vertige hystérique se représente dans *Les Voyageries* comme une sorte de coït infernal, le plus souvent agressif mais parfois aussi découragé, comme un véritable viol, il faut le dire, et donc dans une position sexuelle masculine en dépit de sa figuration marginale et excessive, ne fait pas qu'on doive en occulter la présence et décider que ce corps-là, phallique et possédant, ne peut éprouver la panique de ses impuissances. Ainsi le Job J. Jobin devant le corps *forcée* de Blanche, comme devant l'évidence de sa folie, dans la souffrance de son inutile pouvoir:

Je la bâillonnais plus maintenant, j'entendais rien de ce qu'elle criait, trop occupé à lui tenir haut ses fesses alors que mon sexe, sauvagement, s'enfonçait en elle. C'est en mettant ma main entre ses jambes que j'ai su qu'elle saignait, et je suis tombé comme mort à côté d'elle, éreinté, tout défait, osant même pas bouger parce que tout me faisait [*sic*] mal [...]. (BF, p. 205)

Comme aussi le si pauvre Abel, cette voix excédée de l'histoire de *Blanche forcée*, qui voudrait tant en finir avec son désir du «vraiment

du dit», avec «cette amoureuse peine qu'il y a dans toute existence qui se gaspille» dans les demi-mots du texte (*PA*, p. 11), et qui n'en peut plus de porter toute cette violence:

J'ignore si vous savez ce qu'est un cri qui se gonfle en deux cents pages pour aboutir dans sa mort de Gespeg, j'ignore si vous savez ce qu'est l'écriture de ce cri, ce que ça mange en soi dans l'horreur de la colère rentrée, j'ignore si vous savez ((dans l'instant où il n'y a plus aucun gigotement, ni de mains ni de pieds, et pas davantage de cœur, qu'une mare de sang stagnante, dans le roidissement ultime de tous les membres, rien qu'une matière basculant dans l'autre côté de sa vie)) et je persiste pourtant à continuer parce que je ne peux pas faire autrement. (*PA*, p. 12)

Viol ici rappelé à l'intérieur d'une double parenthèse, dans l'après immobilisé de l'acte, dans sa mémoire encore vivante, comme image d'épouvante et de répulsion. Logé en la parenthèse deux fois hermétique, caché en elle, dit dans l'aveu chuchoté, en dehors des rythmes prévisibles de la phrase. Clairement énoncé dans la thématique narrative quand il s'agit d'une bataille à finir entre les corps des personnages — Job J. et Blanche coupés de leur vie dans l'intenable de leur face-à-face et obligés d'y mettre un terme selon la sémantique de leur passion —, le viol devient figure dissimulée dans les courbes de la phrase, voilée par ses pliures, lorsqu'il est commis dans et par l'écriture contre un corps de langage. Comme si devait se désavouer l'indécente vérité proclamée là, cette collusion de la prise de parole avec les tractations du sexuel, et comme s'il y avait une nécessaire pudeur à en dissimuler les servitudes.

Encore une fois, ce n'est pas le fantasme de l'écriture comme exercice de la phallicité qui est ici intéressant, il est vieux comme le monde et, chez un écrivain qui est la plupart du temps déclaré un macho sans scrupule, il n'est pas fait pour surprendre. Par ailleurs, la tentation de ne pas passer à l'acte, de laisser longtemps les choses en suspens, de *mettre son corps entre parenthèses* malgré l'envie reconnue, apparaît, elle, comme une hésitation plus étonnante, comme un mouvement de repli qui signale l'angoisse et la peur de l'insuffisance:

C'est qu'un livre qu'on n'a pas encore commencé et qu'on laisse courir en soi de sa vie sauvage est ce qui peut vous arriver de mieux parce qu'il est un mouvement, pour ainsi dire souverain, *comme une passion non encore déflorée*, quelque brûlante folie qui ne doit encore rien à personne, dans laquelle on finit par se complaire — et c'est alors qu'il faut *se faire violence* pour que ça ne sombre pas dans l'habitude⁸.

8. Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville I. Dans les aveilles de Moby Dick*, Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 11. Les références à cet ouvrage dans le texte seront

Le texte à venir est dans le rêve de lui-même lieu de plénitude et d'euphorie, cette forme parfaite contemplée à distance dans le respect et le ravissement. Mais il est aussi leurre dangereux dont la séduction immobilisante tient en dehors des réalités crues de la création, parmi lesquelles la violence semble la plus lourde à assumer. Violence sadique dans la nécessité d'avoir à «déflorer» ce corps de beauté pour en éprouver la passion possible, mais tout autant, et c'est essentiel de le voir, violence masochiste en ce qu'elle est obligée et qu'elle atteint l'être qui l'exerce, se retourne contre lui dans la blessure portée à l'image de sa complaisance. Pour que l'œuvre se fasse, pour que de corps *imaginé* elle devienne corps *dit*, il y a comme une fatalité de violence à accepter, avec toutes les misères qu'elle amène inévitablement, le livre fait étant toujours en même temps un livre *défait*, celui précisément de la défaite que scelle la lutte des sexes dans un terrible malentendu. Entre la figure d'intégrité absolue qui porte l'espérance d'écriture d'Abel Beauchemin-Beaulieu et les brisures éparses de l'image éclatée qui noircissent pour rien sa page vierge, c'est toute l'horreur d'une sexualité insupportable qui se représente, rendue odieuse de la différence qu'elle installe et des pitoyables performances auxquelles elle contraint la sexualité.

La confrontation, amoureuse et cruelle, qui place Abel dans le devoir de son œuvre, et dans son report infini, le dépossède de son lieu propre et le renvoie à l'évidence de sa division. Mis dans la position intenable d'écrire ce qui ne se laisse pas écrire, il *devient* cet espace de violence où se fracture le rêve de soi et se perd la jouissance de l'autre. À la fois violeur et violé sur la scène de son écriture, incapable de choisir le terrain de ses appartenances, il s'épuise à tracer l'impossible marque de lui-même :

Écrire ne constitue pas une orientation parce que cela ne commence ni ne s'achève, parce que cela ne fait que se recommencer pour occuper tout le champ de ses fissures et, par cela même, en produire de nouvelles, et d'autres encore, jusqu'à l'extinction de soi. D'une maison, l'on peut au moins dire que c'est une maison. Mais d'un mot, mais d'une série de phrases, mais d'un ensemble de textes, que pourrait-on affirmer qui s'entendrait vraiment ! (*MM*, 1, p. 14)

Pourtant, quelque chose est ici en train de s'apaiser, comme une angoisse trop vive, une douleur excessive, et dans l'exclamation qui ponctue tout à coup la prise en compte de la démesure d'une œuvre

indiquées par le sigle *MM*, 1. De même que les références à *Monsieur Melville* 2. *Lorsque souffle Moby Dick* et à *Monsieur Melville* 3. *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie* seront indiquées respectivement par les sigles *MM*, 2 et *MM*, 3.

toujours *future*, on comprend que l'heure de l'interrogation est peut-être passée, non pas parce que la question est supprimée, au contraire, mais parce que la réponse, elle, est maintenant évidente, ce *rien* qui s'entend derrière toute parole posée dans l'éphémère de son dire, pour la fragile esquisse d'une identité mortelle. Dans l'acquiescement à la réalité d'un texte qui ne sera jamais «qu'un seuil, un possible et, sans doute aussi, un détour» (*MM*, 1, p. 13), Abel consent à l'inachèvement de son être et accepte que sa lettre reste en errance pour que s'invente sans cesse l'inquiète métaphore de son désir. Il est maintenant prêt à «habiter la maison [du] Père» (*MM*, 1, p. 42), en compagnie du Melville de ses rêves, et à mener ses *voyageries* jusqu'au bout de lui-même.

Dans cette lecture-fiction de Melville et de son œuvre, où Abel va s'épuiser à découvrir amoureuxment les lieux de sa propre écriture, ce terrain de lutte et de désir pour une beauté impossible, à même cette passion pour l'image retouchée d'une quête sans espoir dans l'infini des mots «se reconnaît et s'accepte la folie d'Abel, cette traversée du désert pour qui consent enfin au langage, c'est-à-dire «à l'exploitation maximale de la métaphore» (*MM*, 1, p. 57). Dorénavant, et dans les pas de Melville réinventé, le projet d'écriture devra s'assumer comme *projet*, selon les lois d'une métamorphose ininterrompue, dans la perte de ses possessions, dans l'ignorance de son avenir. Non pas simplement parce que le livre de soi ne peut pas s'écrire, dans ce qu'il aurait de définitif et de satisfaisant, les mots ayant du mal à arrimer le fin fond de soi-même, mais parce que, plus définitivement, il n'y a pas de fin fond de soi-même, rien que de l'incomplet ou de l'improbable, sur quoi les mots arrivent parfois à inscrire la marque d'une paradoxale différence:

C'est pourquoi Melville, tout comme moi, ne peut que basculer du côté de la fiction. [...] Cette recherche que j'ai entreprise, c'est celle d'essayer de comprendre ce qui fait que je suis tenu au monde circulaire alors que tout devrait me forcer à la verticalité et à d'autres définitions de moi-même. Pourquoi j'avance si peu dans l'écriture — et ce qu'il est advenu d'une grande exception qui s'appella Herman Melville. C'est là tout mon propos.

Je ne sais donc pas encore ce que je vais trouver à la fin, peut-être moi-même, mais un moi-même différent de ce que je suis [...]. (*MM*, 1, p. 23-24)

Ce qu'Abel veut comprendre, mais à quoi il consent déjà comme à l'épreuve initiatique de sa vocation d'écrivain, c'est le détour hystérique que prend la réalisation de son œuvre, cette échappée en oblique sur un tracé en droite ligne, cette distraction et cette dérive

qui le décrochent de lui-même, le portent ailleurs, dans *l'autre* de sa différence. À partir du moment où Abel cède à la fascination hallucinée qu'il a pour Melville et que s'avère plus important pour lui de *lire Moby Dick* que d'*écrire La Grande Tribu*, il entre dans le monde circulaire de l'hystérie, en cet espace flottant qui recompose toutes les appartenances, subvertit tous les énoncés de principe, faisant éclater limites et barrières au nom d'une identité protéiforme. Immobilisé en la contemplation de son excentricité, sur le fil d'Ariane du discours de *l'autre*, Abel s'aventure dans le texte melvillien comme dans la rencontre parfaite de sa propre parole encore à venir. Volé de sa lettre, il n'est plus que reste de lui-même, corps tronqué et menacé d'aphonie, *lieu commun* ouvert à tous les simulacres d'une aliénation désormais inévitable. Pris dans les rets d'une intervocabilité qui le prive de son origine et de sa fin, il devient ce ventriloque aux lèvres mi-closes, dont les voix multipliées semblent venir d'un ailleurs curieusement logé au beau milieu de son être.

Que l'on ait pu comprendre les filiations littéraires de Victor-Lévy Beaulieu comme l'expression d'un orgueil démesuré, voire d'une toute-puissance maniaque, plutôt que comme la marque douloureuse d'une interminable *voyagerie* dans le labyrinthe de son identité, cela tient, me semble-t-il, beaucoup plus à une lecture de surface se prenant au piège de la séduction hystérique, celle-ci toute faite de flamboyantes incursions en terre étrangère, qu'à la reconnaissance en toile de fond des angoisses et des paniques, souvent avouées pourtant dans le texte, dont se paient ces audaces et ces prétentions qui ont tout de la drague la plus folle et la plus téméraire. Comment ne pas voir, en effet, l'immense effort qui est consenti ici par un fils pour s'inventer des pères admirables (à côté de Melville, il y a Hugo, Ferron, Kerouac, et bien d'autres), qui ne le renvoient pourtant qu'à son indignité et à son insuffisance, comme si la preuve devait être donnée qu'il existe des ratages d'identité dont personne n'est responsable, pas même le raté, coupable pourtant dans son innocence. Condamné à survivre à qui lui a donné la mort en même temps que la vie, écrivain orphelin de lui-même à cause d'un père dans l'écriture d'une insupportable suffisance, Abel est mis en face de sa souffrance, qui est aussi sa ferveur :

[...] tout le Pacifique coule de mes yeux comme pour me noyer dans ma petitesse. Alors que je devrais exulter de joie d'avoir pu lire *Moby Dick*, je me sens si honteux que mon *hystérie* est sans limites bien que passive.

Écrasé, je suis écrasé, et c'est tout vide en-dedans de moi, comme s'il n'y avait jamais rien eu, ni ma naissance ni l'écriture de ce qui a persisté à se dire en moi bien que se taisant. (*MM*, 2, p. 272-273)

Abel connaît donc la passivité hystérique où s'éprouvent la honte et le néant de lui-même, dans l'absolue dépossession de son idéal de puissance, et indique clairement le lieu d'inconfort et de misère qui appelle à l'activité du «combat de ce qui est identique», quand la différence partout reconnue scelle les plus étranges réconciliations :

Mais avec Melville, on est bien loin de ce qui est devenu un stéréotype. Parce que les héros, autant Achab que la baleine, sont sans couleur. Sans couleur et, en même temps, de toutes les couleurs. La grande baleine n'est blanche qu'en apparence et Achab n'est noir que de tout le blanc accumulé en lui. Ils sont le combat de ce qui est identique, l'un cherchant l'autre parce que se cherchant, et l'autre étant cherchée parce que *le* cherchant — c'est la fin du manichéisme, l'un se retrouvant non dans le tout mais dans l'un même, étant à la fois sa vérité et sa contre-vérité et tout ce qu'il y a entre leur espace, c'est-à-dire l'aveuglement venu du fait que cela se vit, que cela est, mystère et absence de mystère. (*MM*, 2, p. 269)

C'est pourquoi il serait trop simple de réduire les apparentes connivences hystériques à de pures équivalences identificatoires, alors que sont formellement nommées par ailleurs, dans une sorte de réversion paradoxale, les secrètes complicités qui s'exercent entre des oppositions supputées irréductibles. Ainsi en est-il de cette longue procession de *doubles* qui défilent dans le texte de Victor-Lévy Beaulieu, conséquence de «cette passion des séries [qui] ne [le] quitte pas» (*MM*, 1, p. 100), et qui bien plus que la sécurité de la ressemblance signalent les défis de la différence *adoptée*, celle prise à sa charge et librement assumée, dans la perte certaine d'une autonomie impossible. Est-il rapport plus *sexué* au réel évanescent que cette humilité d'une écriture qui se conjugue au futur antérieur, toute entière entre regret et promesse, en plein cœur du désir?

C'est ce qui fait que, pour l'éternité, «le requin glisse, blanc, dans la mer phosphoreuse» comme «the Shark glides white through the phosphorous sea» (*MM*, 3, p. 186).