

## Victor-Lévy Beaulieu : écrivain américain

Jonathan M. Weiss

Volume 19, Number 1, Spring 1983

VLB

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036783ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036783ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Weiss, J. M. (1983). Victor-Lévy Beaulieu : écrivain américain. *Études françaises*, 19(1), 41–57. <https://doi.org/10.7202/036783ar>

# Victor-Lévy Beaulieu : écrivain américain

JONATHAN M. WEISS

L'Amérique n'était qu'une vaste toile d'araignée  
qui, toujours, vous ramenait à votre centre

*Oh Miami Miami Miami*

Parler de Victor-Lévy Beaulieu «écrivain américain» tient d'une gageure, surtout de la part d'un Américain comme moi. Beaulieu écrivain des Amériques, préférerait-on entendre, écrivain du continent américain. Mais cela serait esquiver la vraie question, car qui dit américain dit aussi étatsunisien. Beaulieu récupéré par nous, pour notre compte? C'est un autre géant de la création littéraire québécoise, Jean-Claude Germain, qui nous a déjà mis en garde contre le «Mid-Atlantic Seven Arts Club Band»<sup>1</sup>, cette machine à culture immense qui a déjà récupéré Alice Munro, Mordecai Richler, et tout dernièrement Margaret Atwood chez qui on passe sous silence le message nationaliste pour ne relever, ici, que le message féministe.

Qu'on se rassure, je n'entends pas récupérer Beaulieu. Il est pour nous irrécupérable, d'abord parce qu'il est peu disponible en anglais dans notre pays, ensuite parce qu'il est, malgré sa grande admiration pour notre littérature, moins un étranger qui nous regarde qu'un écrivain qui se regarde à travers nous.

On pourrait évidemment, parlant de l'américanité de Beaulieu, s'en tenir aux influences. De tous les écrivains québécois contemporains (et c'est d'autant plus curieux que Beaulieu lit mal l'anglais), Beaulieu est celui qui s'intéresse le plus activement à la littérature américaine. D'autres écrivains — Caron, Ducharme,

1 Jean-Claude Germain, «Théâtre québécois or Théâtre protestant», in *Canadian Theatre Review*, II, été 1976, p. 10

Jacques Poulin — ont subi l'influence de certains de nos auteurs (Salinger, Hemingway, etc.) mais cette influence disparaît, avalée dans un tout romanesque signé par un seul auteur.

Chez Beaulieu, au contraire, il y a fusion entre le romancier et ses influences. Lecteur vorace (Jocye, Lowry, Cervantes et beaucoup d'autres), Beaulieu retient certains écrivains avec qui il établit un rapport presque gémellaire, et ces écrivains, hormis Hugo, sont surtout américains. Beaulieu s'imagine Kérouac ou Melville, et pas seulement dans les œuvres plus ou moins critiques où il essaie d'entrer dans leur peau, de partager leur monde (très précisément : de marcher sur le sol où ils ont marché), sans pour autant cesser d'être lui-même. Dans certains romans aussi, écrits sous l'influence d'un de ces deux auteurs, Beaulieu laisse transparaître des personnages, des situations quasiment empruntés. Ainsi, par exemple, *Oh Miami Miami Miami* devient, vers la fin, un périple kérouacien où font leur entrée des personnages tirés de *On the Road*. Et tout le cycle des «Voyageries» se place sous le signe de la baleine de Melville, dans les planches qui illustrent les volumes comme dans la recherche soutenue du monstre marin, en soi et hors de soi.

Pourquoi cette influence américaine prépondérante? Il y a, certes, la richesse indéniable des œuvres préférées de Beaulieu; Melville, surtout, est en train de susciter de plus en plus d'intérêt critique de ce côté-ci de la frontière. Mais il y a plus : Beaulieu établit avec ces deux écrivains une entente implicite, une complicité qui dépasse le niveau personnel pour devenir collective. Les propos sur Melville sont les plus clairs : «Après tout, écrit-il, ce n'est pas pour rien que Melville et moi nous nous entendons si bien : nous partageons le même monde, nous sommes du même côté des choses» (*MM*, I, 150). Ce «même monde» ne doit pas se confondre avec une entité politique; Beaulieu crie son refus de la politique américaine, de la société de consommation américaine, et dit que le Québec risque d'y être englouti, de se trouver un jour «un prolongement dans le temps et l'espace de la puissance américaine, de l'être américain, de l'aigle colonisateur américain» (*MM*, III, 127). Mais contre la fatalité historique qui voit l'individu et les petites nations disparaître dans une uniformité totalitaire, Melville représente un refus total, refus de devenir ce qu'il devait devenir, refus de cesser d'écrire dans un monde de plus en plus indifférent à ses écrits. Dans un article paru récemment dans le magazine *New Yorker*<sup>2</sup>, John Updike s'en prend à la critique traditionnelle qui veut que Melville ait sombré, après *Moby Dick*, dans

2. John Updike, «Reflections : Melville's Withdrawal», *New Yorker*, 10 mai 1982, p. 120-147.

un *wounded silence* (un silence blessé). Au contraire, assure Updike, Melville continuait à écrire après 1850, continuait surtout à expérimenter avec diverses formes littéraires, pour trouver, vers la fin de sa vie, la poésie. Le problème provenait de ce que, malgré son effort créateur soutenu, les États-Unis au milieu du 19<sup>e</sup> siècle «ressemblaient aux pays du Tiers-Monde aujourd'hui — capables de donner naissance à une espèce de communauté littéraire, mais sans public suffisamment large pour soutenir un écrivain pigiste»<sup>3</sup>. Pour Beaulieu, c'est cette ressemblance entre les États-Unis du temps de Melville et le Québec d'aujourd'hui qui permet de comprendre le courage de Melville. Beaulieu voit dans le symbole de Melville écrivant des œuvres comme *The Confidence Man*, *Bartleby*, ou *Billy Budd* malgré le silence de ses lecteurs, l'espoir du verbe face à la décision de se taire. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la déclaration de Beaulieu : «moi, dans mon petit pays équivoque, je ne fais que lutter pour Melville» (*MM*, III, 128). Melville, c'est le besoin de renouvellement, le désir de trouver une forme littéraire qui puisse exprimer un pays et surtout le refus de toute fatalité, de tout cynisme. «Je ne suis pas ce que je dois devenir», dit Beaulieu lui-même à la recherche, dans ses «Voyageries», d'une forme lui permettant de «parler de son peuple» (*ibid.*).

De Melville, Beaulieu retient surtout, au-delà de l'importance thématique de la baleine et de l'eau (sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir), le sens de la vocation de l'écrivain d'un jeune pays, en mal d'un grand public. Aux obsèques nationales, grandioses, d'Hugo répond la mort presque inaperçue du douanier Melville qui, à la fin de sa vie, n'aurait possédé aucun exemplaire de sa propre œuvre<sup>4</sup>. Mais si Melville donne à Beaulieu le sens de ce qu'il pourrait devenir, c'est chez un autre écrivain américain, Kérouac, que Beaulieu trouvera la confirmation de ce qu'il est maintenant.

Beaulieu découvre Kérouac avant Melville, et pour cause. Kérouac, de par ses origines et sa personnalité, lui paraît un frère spirituel. Le «Petit Canada», quartier québécois de Lowell, l'attire tout d'abord par sa ressemblance avec un monde familier : «au lieu de Lowell écrivez Sherbrooke, dit-il à propos de *Doctor Sax*, et tout le monde canadien-français avant la deuxième grande guerre passera devant vos yeux» (*JK*, 204). Il y a également affinité sur le plan politique; dans un Kérouac qui se tient toujours à l'écart de la gauche, qui qualifie les hippies de parasites, qui va jusqu'à défendre la politique américaine au Vietnam dans son refus d'être récupéré par

3 *Ibid*, p 130 (texte originel en anglais)

4 *Ibid*, p 141

une tendance politique, Beaulieu trouve l'écho de son propre refus du «soi-disant engagement de l'écrivain» et de ses propres tendances individualistes — «le gouvernement idéal, dit-il, c'est celui qui gouverne le moins»<sup>5</sup>.

Mais si les rues de Lowell ont pu séduire Beaulieu, si l'image d'un Kérouac resté lui-même, revenant voir sa mère malgré son succès auprès de la jeune intelligentsia américaine, a pu l'attirer, la véritable importance de Kérouac, comme de Melville, se trouve au niveau thématique. Le livre que Beaulieu a écrit sur Kérouac est beaucoup moins réussi que celui sur Melville, car la description de la personnalité de Jack se dissout dans une recherche tourmentée des phantasmes de Beaulieu lui-même. La révolte contre le père, l'amour de la mère, l'importance de l'enfance et surtout une grille géographique constituent les jalons les plus importants de cette recherche. Mais c'est justement dans ce sens que *Jack Kérouac* est un livre capital, car il se trouve au milieu d'une période d'intense réflexion personnelle et collective, et constitue la première tentative de la part de Beaulieu d'intégrer un auteur américain à cette réflexion.

On aura donc compris qu'une analyse des sources américaines de Beaulieu implique un examen thématique de ses rapports avec ces sources. Dans la partie suivante de cette étude j'entends montrer comment la thématique de Beaulieu rejoint, à un niveau profond et subtil, la thématique non seulement de ses sources reconnues mais, au-delà de ces sources, du courant le plus important de la littérature américaine.

\*  
\* \*

Trouver des caractéristiques nationales à une littérature m'a toujours paru un effort inutile. Les plus grandes littératures y résistent, et chez les moins grandes les tentatives de trouver une thématique nationale relèvent d'une certaine artificialité.

Il faut tout de même reconnaître qu'une certaine critique américaine et américaniste essaie de trouver dans notre littérature des thèmes et des structures qui, s'ils ne sont pas communs à tous nos écrivains, présentent néanmoins des ressemblances inavouées, inconscientes, et parfois même cachées chez certains des plus grands auteurs des États-Unis. Le plus important de ces critiques, pour moi, est le freudien Leslie Fiedler qui, dans plusieurs ouvrages (son plus célèbre étant *Love and Death in the American Novel*) relève des tendances (surtout sexuelles) qui forment une base psychique commune à nos

<sup>5</sup> «Victor-Lévy Beaulieu, écrivain professionnel», interview dans *Vox et images*, III 2, décembre 1977, p 197-198

plus grands auteurs depuis le 19<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. J'ai également retenu pour mon analyse de Beaulieu les idées de Richard Slotkin exprimées dans son étude intitulée *Regeneration Through Violence*; il s'agit d'une tentative de réconciliation du puritanisme américain avec la réalité de la frontière et de la civilisation amérindienne.

Ce que l'étude de ces critiques m'a montré est que l'américanité de Beaulieu ne se révèle pas seulement dans les textes (*Monseigneur Melville*, *Jack Kérouac*) où il partage l'expérience américaine, mais tout au long de son œuvre, aussi bien avant les «Voyageries» qu'après.

L'aspect le plus frappant de l'œuvre de Beaulieu pour celui qui connaît les théories de Fiedler est la sexualité infantile. Rappelons l'idée centrale de Fielder : ce qui caractérise les romans américains — surtout les plus grands — est qu'ils «se trouvent tout naturellement sur les rayons des livres pour jeunes dans la bibliothèque», car «leur sentimentalité est précisément celle d'un pré-adolescent»<sup>7</sup>. Cette constatation tout à fait conforme à la réalité (*Moby Dick* et *Huckleberry Finn* sont communément lus ici par des jeunes de dix à dix-huit ans) trouvera toute son importance plus loin dans les théories de Fiedler, quand celui-ci aura montré que derrière le refus d'une sexualité et d'une sentimentalité adultes il y a tout un arrière-plan de sexualité défendue, d'homosexualité, volontairement ignoré, passé sous silence par le grand public américain qui ne voit dans ses œuvres que des récits d'aventures. Mais voyons dans le détail comment cette théorie peut s'appliquer à Beaulieu.

Il serait évidemment absurde de traiter l'œuvre de Beaulieu de littérature de jeunesse, ne serait-ce qu'à cause de son contenu sexuel explicite. On a beaucoup commenté cette sexualité, la qualifiant de «phallocratisme inconscient»<sup>8</sup> ou de désir infantile et destructeur<sup>9</sup>. Mais quand on regarde de près on voit que la surabondance d'images sexuelles — presque toujours associées à la douleur, à l'accouplement, des animaux, à la mort, aux excréments — révèle un refus de toute sexualité intégrée à une relation hétérosexuelle satisfaisante, et un désir de vivre sa sexualité à un niveau adolescent. Bessette a été l'un des premiers à remarquer cette tendance chez Beaulieu (il relevait, par

6 Rappelons pour mémoire que Victor-Lévy Beaulieu reconnaît l'importance des théories de Fiedler, voir *JK*, 97-99

7 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, 1966, p. 24

8 Jacques Pelletier, «Une exploration de l'enfer québécois», *Voix et images*, III, 2, décembre 1977, p. 210

9 Voir Gérard Bessette, *Trois romanciers québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 56, 95

exemple, une sexualité infantile dans *les Grands-pères*<sup>10</sup> et un désir incestueux dans *la Nuitte de Malcomm Hudd*<sup>11</sup>) — tendance qui s'est confirmée dans les ouvrages suivant ceux que Bessette a analysés, et tout dernièrement dans *Una* (la sexualité adulte vécue par une enfant) et *Satan Belhumeur* (autoérotisme).

Chez Beaulieu le refus de la société adulte est profond et va jusqu'à confondre la copulation avec l'accouchement, substituant l'expulsion à la pénétration, et à rejeter toute fécondation possible (voir le refus d'Abel Beauchemin du fœtus porté par sa femme Judith), le sperme servant tout au plus de «lait blanc» qui sera recueilli par une jeune fille et appliqué sur la peau d'un bébé (*SB*, 17). Dans ce contexte la masturbation sera le moyen préféré de se donner du plaisir, mais elle sera presque toujours associée à une tentative de relation hétérosexuelle qui échoue. C'est dans les romans de la «Saga des Beauchemin» que cet échec hétérosexuel est le plus manifeste. Dans *Race de monde!*, déjà, les premières expériences hétérosexuelles d'Abel Beauchemin avaient été programmées par le Cardinal; Abel n'y était (presque) pour rien. Plus on avance dans la Saga, plus on voit un désespoir sexuel s'installer. Dans *la Nuitte de Malcomm Hudd*, le plaisir sexuel est encore possible avec une femme, mais cette femme (Annabelle II) est vraisemblablement l'amie de Bob, symbole de la puissance anglophone montréalaise, et elle est déjà rongée par ce cancer de l'utérus qui provoquera la mort de la mère Beauchemin («Mam») et constituera l'un des plus importants symboles de l'œuvre romanesque de Beaulieu. «N'aimerais-tu pas que nous retombions en enfance?» demande Malcomm à Annabelle II au plus fort moment de leur plaisir sexuel (*NM*, 96). Une telle innocence dans le plaisir se révèle impossible, car Annabelle II n'est qu'une autre manifestation d'Annabelle I et d'Annabelle III, femme et mère de Malcomm, avec qui il a fait l'amour, et qui est morte d'un cancer. C'est ainsi que la vie sexuelle de Malcomm se terminera très précisément par la castration lors de sa bataille avec Bob.

Le désespoir sexuel déjà apparent dans *la Nuitte de Malcomm Hudd* sera incorporé dans la structure même de *Jos Connaisant*. On se rappellera que le roman commence et finit dans la chambre de Jos où, devant son Bouddha, il se masturbe en toute solitude; on se rappellera aussi que le pénis de Jos a subi une blessure pénible lorsque, enfant, et devant son père, un coq l'a mordu<sup>12</sup>. Mais par-delà ces symboles, il faut remarquer l'importance de l'expulsion de Jos de sa chambre (son

10 *Ibid*, p 95

11 *Ibid*, p 72

12 Le symbolisme castrateur est évident, voir Bessette, *op cit*, p 15-24

monde clos) par l'entremise de Marie, sa tentative de vivre un amour hétérosexuel avec elle pendant sept jours, et, enfin, suivant la mort de sa mère, sa rentrée dans cette chambre qui ne peut être rien d'autre qu'une matrice maternelle. On est tenté de se rappeler ce que Beaulieu écrivait à propos de Kérouac, que celui-ci n'est jamais devenu un «vrai beatnik» à cause principalement «de sa Mère vers qui il revient toujours après ses voyages fabuleux» (*JK*, 99). Même obsession chez Beaulieu d'une mère, mais dans *Jos Connaisseur*, elle est mourante, pustuleuse, son bas-ventre littéralement mangé par ce cancer symbolique de ses rapports sexuels avec les hommes. Jos sera donc incapable de vivre sa sexualité avec Marie; à table avec elle il éjaculera prématurément, perdra tout intérêt sexuel par la suite, retrouvera cet intérêt plus tard mais assorti d'une peur intense («puis il y eut l'avalement par le Bas, le lent siphonnage, le [*sic*] Succion et le gémissement blanc et prolongé» (*JC*, 1970, 150)). D'ailleurs dans les nuits et jours pendant lesquels Jos fera l'amour avec Marie, il se retiendra d'éjaculer en elle, d'y perdre sa force, sa vie, préférant supporter la douleur de ses «Bourses toutes pleines» (*ibid.*, 165). Sa seule éjaculation, plus tard, sera l'occasion d'une expérience horrible : «au moment où je tombai sur le dos à côté de Marie, il y eut un jallissement en Moi, je me mis à cracher un Épais Liquide Blanc qui était comme un souffle de baleine et dont les retombées sur mes cuisses et mon ventre me glacèrent d'effroi» (*ibid.*, 178).

On aura compris que l'acte sexuel, le coït, dans ce roman comme dans d'autres, est le mal, un désir punissable et puni. L'image du père qui bloque l'entrée de la maison lorsque le coq (cadeau du père, comme on le découvrira dans *Monsieur Melville*) mord le pénis de Jos — l'image centrale du roman selon Bessette — trouvera sa contrepartie plus tard quand l'enterrement de Mam provoquera chez Jos une érection et sera suivi de l'expulsion définitive (par un coup de poing au nez) de Marie (*ibid.*, 239, 243). C'est-à-dire que la punition d'une sexualité agressive, masculine, s'accompagne d'un désir de retrouver la chaleur offerte par la matrice — «de ventre» — de la mère et par la sexualité infantile qui s'y trouve associée. L'image du ventre — image riche en significations philosophiques, surtout dans *Monsieur Melville* — constitue pour Beaulieu l'ultime refuge des Québécois hésitant à sortir de la «matrice» du pays, le «col» du Saint-Laurent étant «trop étroit» (*SJ*, 154). Comment, à ce propos, ne pas être frappé par la pertinence de l'analyse de Fiedler de la sexualité américaine : «toute la forme bizarre de la fiction américaine a peut-être sa source dans l'absence d'une vraie sexualité dans la vie américaine»<sup>13</sup>? Pour Fiedler, le prototype du héros américain fuit toute

13. *Op. cit.*, p. 30.



relation sexuelle avec une femme et trouve refuge dans la forêt ou sur la mer; il cite à ce propos *Huckleberry Finn* où le protagoniste finit par refuser la «civilisation» et décide de partir vers des territoires inhabités (*light out for the territories*)<sup>14</sup>. Jos fuyant dans sa chambre après la mort de Mam, Bertold Mâchefer revenant à Montréal, Job J Jobin poursuivant ses recherches biologiques marines après le suicide de Blanche — autant d'images de fuite d'une sexualité impossible. Melville est aussi l'un de ceux qui préfèrent la vie de célibataire (on ne parlait pas encore de masturbation), mais c'est chez Hemingway que la ressemblance avec Beaulieu se précise le plus. Dans ses premières nouvelles<sup>15</sup>, Hemingway vit ses premières expériences sexuelles à l'ombre de la mort (le jeune protagoniste regarde son père pratiquer une césarienne sur une jeune Indienne tandis que le mari se tranche la gorge avec un couteau), et décide que la sexualité ne peut se vivre que dans la masturbation (image du père qui polit sans arrêt son fusil<sup>16</sup>), ou par des aventures masculines (voir surtout la nouvelle intitulée «Cross-Country Snow» où le protagoniste quitte sa femme enceinte pour partager des vacances d'hiver avec un copain). On pense tout de suite à la réaction d'Abel Beauchemin devant la grossesse de sa femme Judith, et du reproche de celle-ci à son mari : «tandis que tu lis, me voici à la veille de mon accouchement et tu ne t'en préoccupes pas» (*DQ*, 220). Comme chez Hemingway, la relation sexuelle la plus satisfaisante serait celle qui n'aurait pas de conséquence et où la femme, comme Marie ou Ricki ou Blanche, ne serait qu'une machine à plaisir. Mais cet idéal s'avérera impossible non à cause de l'absence de telles femmes (Beaulieu en imagine plusieurs) mais à cause de ce que Fiedler appelle le remplacement d'*Eros* par *Thanatos*<sup>17</sup>. Voilà pourquoi toute relation sexuelle avec une femme se fait sous le signe de la mort; derrière les grands sexes dressés d'animaux s'étendent les croix blanches du cimetière, pour reprendre l'image de *Jos Connaissant* (*JC*, 1970, 239). Quoi de plus éloquent à cet égard, et de plus révélateur dans la comparaison qu'on peut faire avec Twain, Melville, Hemingway et d'autres, que ce paragraphe de *la Nuit de Malcomm Hudd*, où la vision de l'amante Annabelle II paraît devant les yeux du narrateur :

Annabelle II demeurerait éternellement immobile dans le lit, les yeux grands ouverts, la face bleue de la mort étendue sur elle, comment aurais-je eu ce courage de la regarder plus longtemps? j'avais peur de ma mère, j'avais peur de ces chairs flasques et

14 *Ibid*, p 281

15 *In Our Time*, New York, Charles Scribner's Sons, 1958

16 *Ibid*, p 26

17 *Op cit*, p 27

visqueuses qui pendaient de chaque côté du cercueil comme la pâte d'une tarte débordant du monde laide était ma mère!<sup>11</sup> trop laide!<sup>11</sup> je ne pouvais pas la supporter, aussi appelais-je Goulatromba, sautais-je sur son dos et allais-je me cacher dans la noire forêt du Coteau des Épinettes (NM, 202)

Mais le refus de la sexualité dans la théorie de Fiedler ne s'arrête pas à un désir de fuite. Ce refus s'accompagne d'une forte tendance homosexuelle. «Il nous faut nous rendre à l'évidence, dit Fiedler, au cœur sentimental de nos romans il n'y a que l'amour d'un homme!»<sup>18</sup> Et non pas de n'importe quel homme, mais de celui dont l'esprit américain ne peut se défaire, celui qu'il a persécuté, mais qui représente néanmoins la face cachée de lui-même, c'est à dire le Noir ou, dans certains cas, l'Amérindien. «Au centre émotionnel, là où nous sommes habitués à trouver [ ] une passion hétérosexuelle [ ] nous trouvons au contraire l'esclave fugitif et le garçon paresseux étendus côte à côte sur un radeau, emportés par la rivière interminable vers une fuite impossible», dit Fiedler se référant au chef-d'œuvre de Twain<sup>19</sup>. Ce rêve d'amour homosexuel avec un Noir, ce désir d'être «accepté au sein de celui qu'on a offensé le plus complètement»<sup>20</sup>, Beaulieu aussi le remarque dans la littérature américaine, citant, comme le fait Fiedler, le chapitre de *Moby Dick* où Queequeg et Ishmael se réveillent dans le même lit — «in our hearts' honeymoon lay I and Queequeg — a cosy, loving pair», selon le narrateur<sup>21</sup>. Dans *Monsieur Melville*, Abel prend la place d'Ishmael et avoue ce que le héros melvillien avait caché : «coucher avec un homme, ça m'a toujours excité [ ] pour un peu, j'aurais pensé que j'étais sa femme» (MM, I, 183-184). Mais ce qui est encore plus significatif que son analyse de Melville est la structure des situations sexuelles que Beaulieu décrit. L'homosexualité de ses protagonistes était latente dans les premiers romans de la «Saga des Beauchemin» (attouchements fraternels dans *Race de monde!*, jeux adolescents homosexuels dans *Jos Connaissant*), elle devient de plus en plus importante par la suite, et elle constituera le seul mode d'existence sexuelle dans le plus récent des romans, *Satan Belhumeur*. Comme dans la littérature prototypique américaine, selon Fiedler, cette homosexualité est presque toujours le résultat d'un rejet, d'une relation impossible avec une femme, d'une intégration avortée dans la société : «l'amant à la peau brune nous accueille, écrit le

18 *Ibid.* p. 368-369

19 «Come Back to the Raft Ag'in Huck Honey», dans Malin (dir.), *Psychoanalysis and American Fiction*, New York, E.P. Dutton, 1965, p. 123-124

20 *Ibid.*, p. 129

21 Herman Melville, *Moby Dick*, New York, Peebles Press, [s.d.], p. 45 («dans la lune de miel de nos cœurs Queequeg et moi étions étendus côte à côte — un couple s'aimant chaleureusement»)

critique américain, quand on nous a coupés, ou quand nous nous sommes coupés, des autres. Il nous donne du réconfort, comme si notre offense contre lui était depuis longtemps pardonnée, n'avait jamais été réelle»<sup>22</sup>

L'exemple le plus impressionnant de cette récompense homosexuelle se trouve dans *Oh Miami Miami Miami*. On se rappellera qu'il s'agit du voyage d'un certain Bertold Mâchefer, personnage imaginé par le narrateur Abel Beauchemin, à Miami, à la recherche du soleil et d'une vie sexuelle. Bertold partage avec Jos, connaissant certaines caractéristiques : existence solitaire, vie sexuelle masturbatoire et parfois homosexuelle (à la suite d'une tentative avortée d'embrasser une jeune passante dans le parc), préoccupation morbide et incestueuse pour sa mère morte, dont il met habituellement le kimono rouge avant de s'exciter. On remarquera aussi, si l'on veut, le caractère kéroquacien du roman, comme *Sal Paradise* dans *On the Road*, Bertold part dans «un fabuleux voyage dont on ne revient jamais» (*OM*, 173), comme Sal, et comme Ulysse bien sûr, Bertold se retrouvera, à la fin, au point de départ. Mais en chemin, à Miami, Bertold découvre la sexualité avec une femme (Ida) dont l'appétit exagéré de la fornication lui a déjà valu la mort d'un mari. Alors pour Bertold se pose le dilemme habituel des personnages dont les goûts sexuels sont infantiles : à la pureté de la masturbation devant les images des filles de *Playboy* (acte facile et sans conséquence, car «on n'a même pas besoin d'ouvrir la bouche» (*ibid*, 219) vient se substituer l'impureté (dans un sens très précis, puisque Ida défèque en faisant l'amour) de l'amour avec une femme. Mais là où Jos échappe à une situation semblable en s'enfermant dans sa chambre, Malcolm en courant dans la forêt, Bertold trouvera une autre issue : celle d'une relation amoureuse mais en même temps pure avec Faux Indien. Ce personnage dont la signification ne peut être mise en doute, tant sont fréquentes les références aux Indiens au cours du roman, est le géniteur condamné (quarante pour cent des Québécois auraient du sang indien (*ibid*, 78), celui qui «n'arrête pas de nommer les choses» avec sa voix qui «ondule dans l'air, gutturale et musicale» (*ibid*, 80). C'est dans ce contexte que la rencontre de Bertold avec Faux Indien à Miami prendra un caractère presque spirituel. Bertold, faisant l'amour avec Ida dans la mer, est renversé par une vague, et, après une vision incestueuse de sa mère, est ranimé par Faux Indien qui, dans une espèce de premier baiser, lui souffle littéralement la vie. Désormais, Bertold n'aura aucun contact avec Ida, sa renaissance par l'entremise de Faux Indien sera le début d'une nouvelle vie. Leur

relation sera beaucoup plus étroite que celle que Bertold pourrait avoir avec une femme; Faux Indien boira un peu de son sang dans un geste d'amour profond et, ensemble, ils découvriront pour la première fois Miami, devenu à leurs yeux un «château magique qui nous dira ce que nous sommes» (*ibid.*, 274). Leur vie sexuelle sera pleinement satisfaisante car Faux Indien apprendra à Bertold que «la joie de la jouissance ne peut se trouver que dans l'infraction» (*ibid.*, 311). Et leur relation trouvera son point culminant quand Faux Indien, ayant déjà livré Bertold à la vie, le baptisera Géronimo, lui permettant de se libérer de son créateur, Abel Beauchemin.

Même si *Oh Miami Miami Miami* n'offre pas la cohérence de structure ou la richesse d'images de *Jos Connaissant* ou de *Blanche forcée*, on ne peut, à mon sens, exagérer l'importance de Faux Indien dans une analyse de l'univers romanesque de Beaulieu. Faux Indien est la découverte du seul personnage mâle capable de remplacer le père, capable de favoriser l'éclosion du verbe plutôt que de l'empêcher. Le père de Faux Indien, grand amateur de Valéry, avait pour héros Louis Riel, celui qui incarnait «le rêve de l'Amérique française» (*ibid.*, 313). Ce rêve, loin d'être un espoir politique, souverainiste ou autre, représente une possibilité créatrice, celle de «vouloir et pouvoir créer un nouveau langage et une mythologie à la mesure de son espace et de son temps» (*ibid.*, 325). Faux Indien lui-même avait, avant de venir à Miami, fait un voyage semblable à celui de Sal Paradise, vers l'ouest du continent, pendant lequel il avait rencontré Dean Moriarty II, avatar du personnage kérouacien. Ce Dean Moriarty II l'avait aidé à comprendre le pays, alliant son propre talent de conteur à la profondeur poétique du Peau Rouge. Le lien homosexuel de Bertold avec Faux Indien devient alors, à l'instar du lien Queequeg-Ishmael (lien qui, littéralement, permet à Ishmael de survivre et de raconter son histoire) un mariage sacré et symbolique, le seul qui puisse produire une littérature à la mesure du pays : «que mon Québécois rougisse et que l'homme rouge s'enquébécoise», dit Faux Indien (*ibid.*, 323).

De manière générale, on peut voir la présence de ce que Fiedler appelle le *Dark Other* (l'autre qui est noir) dans l'œuvre de Beaulieu. Cet «autre» se définit toujours par contraste avec le blanc, ou, plus précisément avec la femme blanche, celle qui représente une relation hétérosexuelle intégrée dans la société. À la manière de Kérouac dont le protagoniste, dans *On the Road*, refuse une relation conventionnelle avec une femme blanche, préférant les bras d'une mexicaine représentante de ce *magic land* (pays magique) au bout de la route<sup>23</sup>, les

23. *On the Road*, New York, Signet Books, 1955, p. 225.

personnages chez Beaulieu trouveront dans une relation défendue leur raison d'être. On songe à Judith dans *Blanche forcée* et dans *Sagamo Job J*, à Jos dans *Satan Belhumeur*, mais surtout à Samm dans *Monsieur Melville*, cette indienne au nom masculin (rappelant le Sam-mon-père de *Satan Belhumeur*) dont seule la présence permettra à Abel de déchiffrer, de comprendre Melville.

Pour comprendre toute l'importance de l'américanité de Beaulieu, il faut aller au-delà de la sexualité pour voir comment, de façon globale, ses romans incarnent, dans un mode bien à lui et enraciné dans la terre québécoise, l'esprit de la frontière américaine. Cette frontière n'est pas principalement géographique, bien qu'elle prenne parfois des formes concrètes (les «territoires» de Huck Finn); elle est surtout spirituelle et représente, comme le dit Slotkin, «la régénération des fortunes, des esprits»<sup>24</sup>. Slotkin explique cette signification en remontant aux sources même de la culture américaine, dans la rencontre des mythes indiens avec la religion puritaine. À une divinité asexuée, qui voit dans l'acte sexuel un péché et dans la naissance un événement douloureux mais nécessaire, vient s'opposer une divinité très sexuelle, «sympathique, affectueuse, passionnée, violente», qui voit dans la naissance «la sortie de la forêt, une occasion joyeuse»<sup>25</sup>. Le choc de ces deux mythologies aurait eu un effet sur la littérature américaine dès ses débuts, produisant d'une part le désir de se renouveler, de renaître dans un nouveau monde et une nouvelle vie et, de l'autre, la certitude qu'une telle renaissance n'est possible qu'à travers la violence<sup>26</sup>. Dans ce contexte, *Moby Dick* devient un prototype : la destruction de la baleine blanche qui est à la fois l'ennemi et le reflet du capitaine Ahab, seule permettra le renouvellement tant voulu par Ishmael qui est parti sur la mer comme vers une frontière, à la recherche du remède de ce «novembre brumeux dans son âme»<sup>27</sup>.

Chez Beaulieu la frontière s'incarne dans des images familières à ceux qui ont étudié la littérature américaine. La forêt, que nous avons déjà trouvée comme symbole dans *la Nuit de Malcomm Hudd*, est toujours présente, autour de la Mattavinie dans les «Voyageries», autour du camp des bûcherons dans *Satan Belhumeur* où Jos et Satan sont allés pour s'aimer vraiment (*SB*, 108). La frontière est dans l'eau, dans l'océan autour de Gespeg, mais aussi dans le Saint-Laurent,

24 *Regeneration Through Violence, The Mythology of the American Frontier*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973, p. 5

25 *Ibid.*, p. 45-46

26 *Ibid.*, p. 179

27 Melville, *op. cit.*, p. 1

gens que le gros royaume file par des routes inconnues. Plus on s'éloigne de Saint-Jean-de-Dieu, plus on aperçoit de choses bizarres. On s'en va à l'ouest, mais même maintenant il paraît que les gens qui sont allés à l'école, il y a quelque chose de malade dans leur façon de marcher, de parler, de se tenir. Ils ont l'air de gens qui ont été élevés dans un milieu étranger. Et on se rend compte que c'est tout à fait le contraire de ce qu'on attendait. On s'en va à l'ouest, mais même maintenant il paraît que les gens qui sont allés à l'école, il y a quelque chose de malade dans leur façon de marcher, de parler, de se tenir. Ils ont l'air de gens qui ont été élevés dans un milieu étranger. Et on se rend compte que c'est tout à fait le contraire de ce qu'on attendait.

Il y avait dans ce pays, au début, un grand nombre de gens qui étaient allés à l'école. Mais ils n'avaient pas appris à lire, ils n'avaient pas appris à écrire. Ils n'avaient que des idées dans leur tête. Et c'est pour ça qu'ils étaient si bêtes. Ils n'avaient pas de culture, pas de savoir. Ils n'avaient que des idées dans leur tête. Et c'est pour ça qu'ils étaient si bêtes. Ils n'avaient pas de culture, pas de savoir. Ils n'avaient que des idées dans leur tête. Et c'est pour ça qu'ils étaient si bêtes.

Il y avait dans ce pays, au début, un grand nombre de gens qui étaient allés à l'école. Mais ils n'avaient pas appris à lire, ils n'avaient pas appris à écrire. Ils n'avaient que des idées dans leur tête. Et c'est pour ça qu'ils étaient si bêtes. Ils n'avaient pas de culture, pas de savoir. Ils n'avaient que des idées dans leur tête. Et c'est pour ça qu'ils étaient si bêtes.



source de la vie (Satan Belhumeur y aurait ses origines (*ibid.*, 49) et de la vérité («au-delà des mots il y a le Fleuve et c'est à cette source qu'il faut finir par s'abreuver» dit Jos Connaissant (*JC*, 1970, 93-94). La frontière est surtout incarnée par la baleine, qui symbolise le ventre maternel, un monde connu, rassurant, mais aussi la peur d'être englouti par l'inconnu. Car la frontière fait toujours peur; le père de Jos Connaissant n'avait jamais eu assez de courage pour mettre ses pieds dans le fleuve (*ibid.*, 212), et le frère de Jérémie J s'y était noyé (*BF*, 28). On pense, encore une fois, à Hemingway, à sa nouvelle intitulée «Big Two-Hearted River», où le jeune héros, pêchant la truite, refuse de s'aventurer dans le marais, partie inconnue de la rivière où se trouvent les plus grandes truites mais où «la pêche était une aventure tragique»<sup>28</sup>.

L'idée de la frontière dans l'œuvre de Beaulieu trouve son expression la plus cohérente dans *les Grands-pères*. Livre sur la mort, *les Grands-pères* semblerait au premier abord le livre où la frontière ne pourrait plus exister; mais c'est au contraire au moment où la mort vient mettre fin à tout que la mémoire se met en marche et que les frontières de la pensée paraissent en toute clarté. Même l'acte sexuel, quoique accompli sous le signe déjà apparent du cancer de Milienne, revêt un caractère presque héroïque : «rien de plus formidable ne pouvait être opposé à la nuit, aucune tranquillité n'aurait pu être plus rassurante, plus maternelle», dit le narrateur songeant au corps blanc de Milienne; «le désir n'y pouvait que répondre dans le gonflement de sa vie, n'y pouvait que grandir, faire éclater les vieilles frontières du monde connu» (*GP*, 63). C'est que la violence, violence sexuelle, agressivité contre le destin qui veut qu'on meure dans la solitude, est «la seule issue au mal» (*ibid.*, 90); à travers la violence on entre en contact avec l'inconnu, terre fertile pour l'imagination et la poésie. La paroisse de Saint-Jean-de-Dieu représente alors un enclos sûr, protégé du «meurtre ou d'affreux règlements de comptes», protégé aussi de l'imagination, «l'une des formes terribles de l'égarement» (*ibid.*, 94). L'événement central de la vie de Milien sera donc son voyage vers l'extérieur, sa transgression des tabous géographiques et imaginatifs, voyage qui se fera dans «une énorme voiture», une sorte de baleine, un «ventre immobile» dans lequel «on était un fœtus» (*ibid.*, 98-99). Ce voyage est effrayant, car la voiture s'aventure sur un terrain inconnu, et «il faudrait maintenant aller jusqu'au bout, tout perdre de ce qui restait encore du monde connu», car «l'arrière-pays n'était plus que sécheresse» (*ibid.*, 101). La nouvelle frontière est, bien sûr, Montréal, comme dans *la Nuit* de Jacques Ferron, et c'est le lieu de la

28. *Op. cit.*, p. 155.



transformation poétique «les arbres ne seraient plus tout à fait des arbres et bien plus que des arbres tout deviendrait confus, après avoir vu, il faudrait recréer les choses décomposées» (*ibid* , 99) Comme toute frontière, celle-ci fera peur, et c'est suivant une nuit de fête et d'orgie, où le père Milien s'est trouvé déchu de son rôle patriarcal traditionnel, que le retour à Saint-Jean-de-Dieu s'est fait, retour définitif par le train, la grosse voiture ayant été vendue (*ibid* , 105) Mais ce bref contact avec la frontière a suffi pour allumer chez Milien le seul don poétique qu'il possède la narration répétée de l'histoire du Voyage, qui se fait et se refait devant Chien-Chien Pichlotte

La frontière, chez Beaulieu, n'a pas de coordonnées exactes Si, dans *les Grands-pères*, elle est la ville, dans *Jos Connaissant* elle est la campagne, et la procession funèbre vers Saint-Jean-de-Dieu retrace à l'inverse le voyage entrepris par Milien Comme toujours, le contact avec la frontière provoquera la rentrée du protagoniste dans sa chambre, seul lieu sûr, mais cette fois Jos sera transformé, et il se fera de lui-même une nouvelle idée «puisque je ne parvenais pas à être moi, j'allais le devenir» (*JC*, 1970, 248) Dans certaines œuvres, la frontière est une idée plutôt qu'un lieu, ainsi, dans *Monsieur Melville* et dans un certain sens dans les «Voyageries» en général, la baleine — celle de Melville, Ventre de Soufre, ou une autre — constitue la source de la régénération

Il faut surtout remarquer — et ici l'idée de la frontière rejoint celle de la sexualité et du *dark other* — que la régénération dans les romans de Beaulieu est toujours associée au don de la parole Tout comme Faux Indien avait permis à Bertold Mâchefer de parler à son créateur au lieu d'être parlé par lui, l'enterrement de Mam à Saint-Jean-de-Dieu a permis le monologue de Jos, et le contact avec la Baleine a favorisé la création des «Voyageries»

On se retrouve donc, à la fin de cette analyse, au point de départ Ce qui, à un niveau conscient, constituait des inspirations, des sources, des modèles, devient, à un niveau subconscient, une identité d'images, de mythes, de structure romanesque Car Beaulieu partage avant tout avec la plupart des écrivains américains l'idée que l'écrivain est comme Faust il dit ce que nous ne voulons pas comprendre, il perce les masques pour nous décrire et pour nous permettre de nous décrire Vu de cette façon, dit Fiedler, le rôle de l'écrivain est de «nier les affirmations faciles de provoquer de l'angoisse en racontant une vérité toujours indésirable»<sup>29</sup>

Le cas Beaulieu est-il un cas unique? On peut en douter. Même si d'autres auteurs québécois n'ont pas si bien digéré notre littérature, il serait étonnant qu'une lecture de leurs œuvres à la lumière des théories de Fiedler et d'autres ne révèle pas certaines ressemblances avec la littérature prototypique américaine (on peut penser à la sexualité chez Aquin, par exemple, ou à la frontière — psychologique — dans l'œuvre de Ferron ou de Jacques Poulin). Ce qui n'implique pas que la littérature québécoise est «américaine» ou qu'elle a été «américanisée», au contraire. Il s'agit, j'espère l'avoir montré par Beaulieu, d'une ressemblance qui va bien au-delà de l'imitation des sources, et qui révèle de profondes coïncidences psychologiques résultant, peut-être, d'expériences ou de mentalités partagées entre nos peuples. L'importance de Beaulieu pour nous, Américains, ne réside donc pas dans son admiration pour nos auteurs, mais dans la possibilité que notre expérience ait été, jusqu'à un certain point, vécue par d'autres sur ce continent.