

## Un texte qui somatise *ou* Le derrière de Judith

Jacques Dubois

Volume 19, numéro 1, printemps 1983

VLB

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036785ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036785ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubois, J. (1983). Un texte qui somatise *ou* Le derrière de Judith. *Études françaises*, 19(1), 67–78. <https://doi.org/10.7202/036785ar>

# Un texte qui somatise ou Le derrière de Judith

JACQUES DUBOIS

Ô exorcisme, ma vieille mitaine!

V.-L.B.

Dans *Don Quichotte de la démanche*<sup>1</sup>, le corps est omniprésent, constamment dit et représenté. D'une part, le corps malade qui est celui du héros, Abel Beauchemin; de l'autre, le corps de désir, le corps sensuel de sa compagne Judith. Mais peut-on vraiment les distinguer? Des glissements ont lieu d'un registre à l'autre. Ainsi le corps de Judith en puissance d'accoucher a des aspects morbides tandis que le corps d'Abel est sexuellement connoté dans sa souffrance même. De toute façon, on ne saurait réduire aux limites textuelles des personnages ces deux discours du corps, ces deux discours-corps. Ils connaissent une expansion et une diffusion dans le roman qui les rendent jusqu'à un certain point autonomes. Le fait tient à certain mode de production du texte : «l'obscène, écrit l'auteur, me ramenant à l'obscène, le morbide entretenant le morbide» (p. 72). Et l'on pourrait croiser les propositions, disant plus justement encore que dans ce *Don Quichotte*, le morbide ramène à l'obscène et réciproquement. Voilà qui déjà éclaire la prolifération des mentions du corps et qui la situe à même la surface du texte. Il reste que l'insistance mise à représenter le(s) corps est une des composantes du récit qui demande le plus à être interrogée, examinée.

Au premier abord, le réalisme et la violence du langage somatique semblent relever du côté provocateur de l'écriture. On connaît cette virulence propre à Beaulieu qui, faite d'interpellations et d'exagérations, se pose comme un défi au lecteur. Participe de cette

1. Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, L'Aurore, 1974.

provocation, inséparable d'une séduction, le propos de dire crûment le corps, de dire le cru — le sexe, le nu, l'infirmité, la plaie — sans retenue, «sans voile». Le fait relève d'une stratégie connue de l'obscène, mais il serait injuste de le confondre, dans le cas de Beaulieu, avec la complaisance érotique du roman (ou du film) moyen contemporain. Une nécessité plus forte et plus profonde régit ici le discours du corps, sa franchise ou sa crudité, et cette nécessité peut s'interpréter à la fois en termes d'effet de réel et d'effet de fantasme. Effet de réel : *Don Quichotte* appartient à la catégorie des textes qui revendiquent avec véhémence et persévérance la matérialité du monde et de nos comportements en ce monde. Or, quel témoignage moins récusable de cette matérialité-là que la présence et le spectacle de la chair des hommes? De ce point de vue, on n'hésitera pas à dire matérialiste le texte de Beaulieu, et d'autant moins que la violence concrète de l'apparence physique, déjà parlante d'elle-même, élargira plus d'une fois sa signification jusqu'aux valeurs politiques. De cela, nous aurons à reparler. Effet de fantasme ensuite : en ce qu'il est fréquent dévoilement, *Don Quichotte de la démanche* ne fait sans doute qu'accomplir en l'exhibant le mouvement secret de tout roman. Mise au jour d'un caché sans doute, mais plus précisément mise à nu d'un corps. Il échoit au héros-romancier, Abel Beauchemin, d'être le sujet de cette opération de déshabillage. Le vraisemblable psychologique l'y autorise. Grand voyeur et grand fantasmeur, Abel donne à voir, pour un oui ou pour un non, le corps de Judith ou celui de Johanne ou encore le sien même. Il condense ainsi sur son personnage une logique de tout roman qui mène la lecture vers la découverte d'un secret, et symboliquement de l'intimité sexuelle. À ceci près toutefois qu'ici la découverte n'est pas l'objet d'une lente progression mais qu'elle survient hâtivement pour se répéter ensuite plusieurs fois.

Il est bon d'ajouter que la relation entre effet de réel et effet de fantasme ordonne l'ensemble du roman. Un des enjeux du récit est bien la concurrence entre fantasmagorie et réalité. Deux modes de représentation sont de la sorte en balance et aucun d'eux n'est jamais sûr de l'emporter. Il n'est pas étonnant que ce soit à propos d'un épisode somatique que ce rapport serré entre réalité et rêve soit reconnu et pensé :

«Toujours tes yeux?» dit Abraham.

Il ne comprit pas pourquoi il venait de poser cette question, d'autant moins que jamais à sa connaissance Abel n'avait eu de problème avec ses yeux. Mais c'était toujours ainsi quand il entra dans ce maudit bungalow de Terrebonne, la réalité se rétrécissant brusquement, grugée par le rêve, par tout ce qu'il pouvait y avoir de faux dans le monde, d'hystérique aussi

aurait-il pu ajouter quand il songeait à lui-même au moment de partir, plein d'agressivité, les nerfs noués curieusement (p. 120-121).

Passage explicite, trop explicite : à thématiser ses propres effets, il arrête le jeu du sens et tend à renvoyer le roman à un processus banal («c'est de l'hystérie...»). Mais l'important demeure que le point d'interférence ou d'intersection entre les deux *espaces* se fixe de la sorte sur un indice corporel (ici, les yeux). Ceci donne une première indication sur le rôle médiateur des représentations du corps en texte. Le plus souvent l'on ne bascule d'un espace dans l'autre qu'à travers elles. Elles sont à la fois des points de convergence et des points de transition. En reprenant les choses à la base, je voudrais montrer comment se développe et s'articule cette fonction.

Dans le *Don Quichotte* de Beaulieu, nous avons presque toujours affaire à une représentation fragmentée du corps. À tel endroit, telle partie sera en cause, plus loin telle autre. Ainsi, le texte donne l'impression de se distribuer selon des synecdoques en chaînes. Il est vrai que nous parlons plus souvent de notre corps et de celui des autres en mentionnant les parties qui le composent qu'en termes d'ensemble. Un riche lexique satisfait à cette tendance, qui se renforce et se précise lorsque le propos est pathologique (voir l'anatomie et la symptomatologie) ou qu'il est sexuel (voir la description des zones érogènes ou le blason d'un corps). Souffrance et désir morcellent le corps pour se fixer en un point, se concentrer en un lieu. Il est donc assez attendu qu'un texte qui cumule l'obscène et le morbide s'affirme comme fortement synecdochique. Fixation (psychosomatique) et fétichisation érotique vont de pair et se redoublent. Mais le rapprochement fait ressortir l'ambiguïté de la synecdoque et de sa définition. La partie pour le tout, dit-on. À bien y regarder, ni dans le fétiche ni dans la fixation douloureuse, nous ne sommes nécessairement reportés à la totalité du corps. La partie peut devenir négation ou refus de tout. C'est bien des fois ce qui se produit dans le roman de V.-L. Beaulieu. On est en présence de corps qui se défont, qui perdent leur intégrité, qui n'agissent que par certaines de leurs parties. Ainsi dit le récit qui réduit Abel à un dos douloureux ou Johanne à ses longues cuisses noires. Ainsi en dispose le discours qui disperse (les parties) du corps sur la ligne du texte en évitant le plus souvent de retotaliser. Certes, le nom maintient l'unité du personnage, mais il s'agit d'une unité abstraite qui n'a pas son exact équivalent du côté de la manifestation corporelle.

De la sorte, la synecdoque est l'indice récurrent d'un manque et ce manque est un peu plus que celui d'une infirmité (le héros a souffert

de la poliomyélite et en garde des séquelles) ou d'une impuissance. Le pathos général du roman tient davantage à ce que l'être (le personnage) manque à son corps et que ce dernier manque au monde. C'est bien ce qu'exprime la synecdoque en ce qu'elle est coupure par rapport à un tout, amputation. Elle l'exprime d'autant mieux que le corps est en proie à la blessure et à la mort comme dans ce passage où la chatte Castor s'en va par morceaux :

Ronronner m'est même impossible. Je n'ai rien aux pattes, Abel. J'ai tout attrapé sous la mâchoire, brisée, éclatée, fragment d'os dans la gorge.

[...]

La blessure sous la mâchoire avait dû s'ouvrir davantage car le sang coulait maintenant avec abondance. Seul le bout de la langue de Mère Castor bougeait. Si au moins j'arrivais à me défaire de tout ce mauvais qui me colle aux dents (p.188).

À noter le caractère ambigu de la dernière phrase : le *je* qui la régit semble bien prêter la parole à l'animal mais il pourrait aussi renvoyer au héros associant son propre mal au mal de la chatte. Ceci confirme d'une autre façon la fonction médiatrice des mentions somatiques dans le texte : les lieux du corps sont des lieux de transfert et d'échange.

Une première lecture des synecdoques du corps dans le roman révèle donc un procès de dispersion. Mais cette dispersion est relative. Si la représentation du corps est ainsi disséminée, la lecture, elle, trouve à s'unifier grâce à cette dissémination même. Le discours des corps se constitue rapidement en balisage du texte. J'ai déjà évoqué les chaînes ou séries. Elles se forment de trois manières au moins : 1° une même mention fait retour (le ventre de Judith); 2° le même objet revient associé à divers personnages (yeux d'Abel, de Sturgeon, etc.); 3° des objets corporels divers se font suite qui décrivent le parcours d'un même corps (yeux, bouche, seins de Judith). Filières et réseaux se reconnaissent de la sorte dans le massif des mots, activés qu'ils sont par le désir et l'obsession qui les produit. On conviendra cependant qu'il s'agit là d'une disposition qui n'a rien de très élaboré. Pour accéder, dans *Don Quichotte de la démanche*, à un niveau supérieur de raffinement, il faut reprendre cette même dispersion unifiante non plus à partir des objets sur lesquels elle opère mais à partir des qualifications de ces objets. Ce sont les tonalités, les modalisations qui sont ici décisives. Cette fois, de grands ensembles se constituent sur lesquels s'indexe toute occurrence du discours des corps. Nous connaissons déjà deux de ces ensembles donnés par le roman dès ses premiers mots : le corps morbide et le corps érotique. Nous savons déjà quelque peu comment

ils se confrontent et comment ils se confondent. Mais il en est deux autres qui entrent en jeu, même si leur manifestation est plus discrète, même si leur qualification n'est pas aussi aisée. Pour désigner le plus soutenu d'entre eux, je reprendrai à Bakhtine l'expression de corps grotesque. Quant à l'autre, on le nommera le corps rhétorique : corps de mots, corps des mots, qui n'appartiennent pas moins à la matérialité physique et en quoi pourrait bien venir se boucler le sens ultime du roman. Nous aurons donc à voir comment s'articulent ces quatre discours du corps.

Pour ce faire, j'ai choisi de m'en tenir à l'examen d'un passage où les quatre discours s'entrecroisent de façon exemplaire. Il s'agit d'un fragment de deux pages prélevé sur le chapitre neuf et d'une scène un peu quelconque — encore que grosse de tension — qui réunit Abel et Judith :

«Si pauvre Abel. Tu sais bien que tu ne pourras jamais cesser d'écrire! Tu est habité par tes monstres, ce n'est pas toi qui les habites. Et les gardant muets au fond de toi, que t'arriverait-il? Au moins, Nelligan était un poète, lui!»

Ces mots vibraient dans sa tête et il faillit s'étouffer en buvant une gorgée de vin. Judith lui avait tourné le dos, il regardait la forme de ses fesses, le point noir entre les omoplates, le cou fin, et il se disait :

«Comme je suis malade! Comme je n'arrive plus à me rejoindre par mes deux bouts! Mon cœur, patate chaude qui rissole dans le poêlon de ton sourire. Fais en sorte que je meure tout de suite, d'un trop grand afflux de sang à la tête. Judith! Tire le tiroir de la commode, prends le revolver et que la balle noire me passe entre les deux yeux! Et bois mon sang, c'est tout ce qui reste de chaud en moi!»

Judith se poudrait les joues, il était impossible de savoir à quoi elle songeait. Peut-être la grande route noire conduisant au sous-bois de Mascouche avait-elle été mangée par les racines des gros trembles. Et bien fardée, les yeux ensorcelés, je me retourne vers toi, ô mon Abel, et je voudrais te dire que je t'aime mais je suis désormais incapable de te mentir, tout comme toi d'ailleurs. Tes paroles sont devenues transparentes de vérité. Pourquoi n'écrirais-tu pas un grand roman d'amour? Abel rit pour cacher tout le mal qui s'était planté dans son dos comme la lame d'un couteau. Est-ce pour t'entendre me dire cela que je suis resté à la maison aujourd'hui? Cessons ces balivernes, Judith, et parlons sérieusement. J'ai vu Jos hier. Je m'en revenais du bureau et je ne sais pas pourquoi je me suis promené dans Morial-Mort, j'aurais pu arrêter voir mon père, je pense que je l'ai vu derrière le rideau de la fenêtre et guettant les ours, mais devant la maison

j'ai accéléré pour tourner à la rue Paris, et c'est ainsi que je suis descendu jusqu'à Gouin. La Rivière des Prairies était une nappe. Le lit de la Rivière des Prairies était une table. Les bateaux dans la nappe étaient en vérité de gros cochons rôtis, des dindes énormes, des bœufs farcis à la bosse de bison. Combien de peupliers étaient entrés dans la salade dont le plat ovale tanguait doucement sur la nappe? J'étais fasciné, Judith. J'ai stoppé ma voiture dans une entrée de cour, celle-là même où la maison a brûlé la semaine dernière, de fond en comble, souviens-t-en Judith! Souviens-t-en! Mais tu ne m'écoutes pas. Que fais-tu, Judith? Que fais-tu?

Elle avait poussé la porte coulissante de la garde-robe et y avait passé la tête. Elle était la première prostituée de la Nouvelle-France à subir la peine du carcan et les hommes, en passant derrière elle, lui tapaient gentiment sur les fesses. Sur quelle partie charnue de son appareil la marquerait-on d'une fleur de lys?

«Judith, dit-il, qu'as-tu à rester là, comme une folle, la tête dans la garde-robe?»

«Je fais l'autruche, tu vois bien», dit-elle.

Elle rit deux ou trois fois, sa voix amplifiée par l'écho, puis elle se pencha, pour mieux montrer son derrière et la fleur de lys tout au milieu, dans l'enfoncement des chairs.

«Mais je n'ai pas fini mon histoire, dit Abel. Tu ne veux donc pas savoir pourquoi et pour qui l'on donnait ce festin, hier soir, sur la Rivière des Prairies?»

Judith fit «Hum, hum», et Abel cria :

«Eh bien, toi si tu ne veux pas le savoir, c'est ton affaire! Mais moi, ça m'intéresse. J'ai hâte de me le dire!»

Judith sortit la tête de la garde-robe, se mit au garde-à-vous au pied du lit et dit :

«Captain Abel, je vous écoute» (p. 72-74).

Relevons pour commencer le caractère coulé du passage, produit d'une polysémie modérée mais sensible. Voix qui s'entrecroisent et s'emmêlent : *ô mon Abel, souviens-t-en Judith*. Musicalité de la prose de Beaulieu qui atténue les déchirements, les contradictions. Le discours du corps prend origine dans ce croisement des voix. Il se ramifie ensuite dans l'ensemble du texte. Les chaînes synecdochiques se forment avec une tranquille évidence. Au second paragraphe : tête-gorg(é)-dos-fesses-omoplates-cou. Au troisième : cœur-sourire-sang-yeux. Cela tient du dévoilement, du glissement, de la caresse. Cela vise aussi à la récupération, une récupération de soi et de l'autre mais dont l'échec est avoué (*je n'arrive plus à me rejoindre par mes deux bouts*). Le

personnage dit son manque de façon pathétique et il n'arrive à le dépasser fugacement que dans une métaphore dérisoire et forcée (*Mon cœur, patate chaude qui rissole dans le poëlon de ton sourire*). Cette «opération métabolique» est hautement significative en ce qu'elle conjoint lyrisme et comique. Il convient de la lire en écho et en réponse au reproche fait au héros de n'être pas Nelligan. Ce nom emblème de la poésie québécoise résonne fortement dans le passage. Il est relevé comme un défi par cette métaphore de «pauvre littérature» qui a pour singularité de rassembler et de condenser les quatre modalités du discours somatique : corps malade (*rissole*), corps amoureux (*ton sourire*), corps grotesque (*patate, poëlon*), corps rhétorique (la métaphore même et son caractère soutenu). L'écriture est, il fallait s'y attendre, désignée comme le remède au mal, à la maladie, à l'impuissance. Sachant qu'il ne peut prétendre à être le poète de son désir, Abel se rabat sur le romanesque et fait le projet d'une «grande histoire d'amour». Mais cela même est comme un rêve impossible, d'une trop vive clarté :

il regardait Judith toute nue au pied du lit. D'elle irradiait une lumière éblouissante. Un grand roman d'amour, ô ma Judith, cela ne serait peut-être pas une si vilaine affaire. Des mots enfin purs comme de l'eau de source et dont on ne verrait que la transparence sur la page imprimée. Sois l'héroïne de ce roman, Judith! (p. 75).

On le voit, si lumière du corps et lumière du langage peuvent en venir à se confondre étroitement, c'est au prix d'une perte de réalité, d'ailleurs provisoire. Il reste que la convergence a lieu et qu'elle nous renvoie au jeu entre les quatre modalités du discours. Interrogeons ce jeu à présent en prenant en regard l'ensemble du fragment.

À s'en tenir au rapport entre le corps morbide et le corps érotique, on peut penser que le texte ne va pas très loin. Le roman ressasse une frustration : le sujet souffrant ne peut atteindre l'objet désiré. Pas d'échange mais une concurrence malheureuse qui s'exprime en de précises équivalences entre les yeux d'Abel et ceux de Judith, le dos de Judith et celui d'Abel. Pourtant quelque chose se produit, suggéré plutôt qu'indiqué. Porté par une plainte insistante, voire hystérique (*Comme je suis malade!*, etc.), le corps morbide semble donner le ton, étendre sa coloration à l'ensemble. Ce qui lui donne avantage sur le corps érotique, c'est qu'il se pose en victime de ce dernier : rissolé, ensorcelé, poignardé, il ramène à lui le pathos et s'accapare l'intériorité, celle de la tête, du cœur et du sang, celle du sujet. Le corps érotique, lui, corps objet, corps manqué, n'a pour lui que son extériorité. Il est remarquable que Judith soit donnée comme absente, distraite, futile. Mais la puissante supériorité du corps



érotique est qu'il lui suffit d'être dit, nommé en ses parties, pour être célébré : détailler le corps aimé est le chanter. Dès lors, un renversement de tonalité a lieu. Le discours de la plainte n'arrive pas à recouvrir l'allégresse sensuelle du discours érotique, dont les moyens sont pourtant réduits. Du même coup, il est gagné par la «positivité» de l'autre discours, du discours de l'autre. C'est là un phénomène qui se répète, et parfois de façon plus marquée, à maints endroits du roman. Le texte renchérit dans la lamentation, la désespérance semble occuper toute la scène, mais, par-dessous, la pulsion vitale, avec ses marques matérielles ou matérialistes, fait retour et retourne la dérive du morbide.

La tension entre désespoir et force vitale est à relier à un autre élément du passage, cette vision fantasmagorique dont on n'a encore rien dit et qui survient bizarrement vers le centre de l'extrait. Les voilà bien les monstres qui habitent Abel Beauchemin! Mais ce spectacle fabuleux d'un repas gigantesque n'est pas apeurant à proprement parler. Il est marqué d'ambivalence. D'un côté, il est donné comme étonnant, fascinant. De l'autre, à travers les hyperboles, il manifeste l'excès jubilatoire du grotesque. C'est bien, quoique présenté de façon un peu latérale, le corps grotesque tel que l'annonçait déjà l'image du cœur-patate, voire les yeux ensorcelés de Judith. Le texte bascule, par évocation au moins, vers l'alimentaire et le digestif; il y reviendra plus nettement aux pages suivantes («des ogres sapant fort et grommelant lorsqu'ils attrapaient, dans leurs mains velues et huileuses, quelque patte de grosse vache grillée», p. 76). Le corps difforme est vu dans sa fonction basse : dévalorisé sans doute mais joyeusement animé de la vie la plus matérielle, la plus terrestre. On notera en passant que la propension à la représentation grotesque inscrit Beaulieu dans une lignée québécoise dont Rabelais est la grande référence et qui n'a guère d'équivalent dans la France contemporaine.

Par une association remarquable, la séquence suivante qui reprend le ton du «réalisme» et revient au corps amoureux va maintenir quelque chose de l'effet précédent. La posture attribuée à Judith est provocante, burlesque et parodique. Érotique et grotesque ne font plus qu'un. Si l'on est sorti de l'hallucination, le texte s'ouvre à une polysémie plus grande. Ainsi, la pose triviale de Judith qui «montre son cul» est interprétée, sur le mode plaisant, de trois manières au moins : elle subit la peine du carcan, elle fait l'autruche, elle porte l'emblème de la Nouvelle-France. *Don Quichotte de la démanche* est peuplé de personnages masqués et travestis, depuis Sturgeon le pseudo-détective jusqu'au frère Jos qui se prend pour le Bonhomme Sept-Heures. À cet instant, Judith est du nombre et sa pose conjure le

maléfice du rêve : le rire du personnage nous dit que le grotesque joyeux l'emporte. La question du manque n'est pas liquidée pour autant. Il n'y a eu qu'une diversion, et une diversion durant laquelle le désir a porté sur un corps morcelé, comme il se doit dans le registre grotesque.

On n'en est pas quitte pour autant avec le derrière de Judith. Son apparition fait sens d'une autre façon encore et cette fois quelque chose semble promettre un dépassement du manque. En raison de la pose que prend le personnage, il est prévu que son derrière reçoive la marque, l'emblème, le signe. Il sera le corps écrit, le corps rhétorique. Mais il est déjà ce corps puisque l'on discerne ensuite le dessin emblématique dans «l'enfoncement des chairs». Quelque chose de remarquable se produit ici. Le personnage-romancier s'acharne à finir un récit que personne n'écoute, qui n'a pas de sens clair ni de limite précise. Mais, tandis qu'il s'évertue ainsi en vain, quelque chose s'écrit malgré lui dans son discours, un sens imprévu, venu du corps où la «valeur» prend naissance dans le trivial et dans l'obscène. Nous comprenons ainsi que Judith est la putain de la Nouvelle-France, qu'elle est la Nouvelle-France, qu'elle est la Nouvelle-France comme putain, putain aimable dont «des hommes tapotent gentiment les fesses». Clairement, le corps rhétorique est devenu le corps politique.

Tout au long du *Don Quichotte*, le discours somatique a véritablement *incorporé* les mots, les a parlés comme membres, organes, produits du physiologique. Pris aux deux bouts du roman, les notations qui suivent disent bien cet imaginaire d'un verbal corporéifié :

Pourtant, les mots ne s'arrêtaient plus de se bousculer en lui; ils venaient de partout, de la plante de ses pieds, du bout de ses ongles, du lobe de ses oreilles et des poils de son pubis (p. 13).

Mourir c'était peut-être cela : ne plus arriver à pousser un cri, tous vos mots se bloquant non dans la tête mais dans le ventre, là où ils se formaient dans les ténèbres intérieures avant de se jeter dans votre sang et de monter à votre gorge d'où vous les expulsiez pour n'avoir pas trop à souffrir de votre silence (p. 201).

On aura compris que le corps est texte et que le texte du roman est le corps même de celui qui l'écrit, Beaulieu-Beauchemin. Fortement indiquée, souvent relancée, l'équivalence du corps et du texte déclenche un procès métonymique intéressant. Une chaîne de métonymies se substitue insidieusement à la chaîne des synecdoques : les mots sont dans le corps, qui est dans la maison, qui est dans la ville

ou le pays, et tous ces termes, en fin de compte, deviennent interchangeable. Il aurait fallu parler de la problématique du logis et de l'espace habité dans le roman de Beaulieu. Retenons ici que, pour le romancier, la maison est un autre corps et que, par là, elle aussi rejoint les mots. Judith, à sa façon, dit très bien ces choses à Beauchemin :

Des livres! Ta peau jaunit comme les vieux romans que tu achètes, que tu entres en fraude dans la maison, dans de grands sacs bruns, comme s'il s'agissait d'épiceries. Mon amour pour toi est devenu une plainte. Oh non! tu n'aurais jamais dû commencer tout cela! Regarde ta maison, Abel, vois ce qu'elle est devenue depuis que je n'y suis plus. Tu la gruges, les cloisons éclatent, et ces lézardes sur les murs! On dirait que tu vis dans un mot obscène et triste. Mon si pauvre Abel! (p.100-101).

Terme du procès métonymique : cette maison qui se délabre, qui se défait en mots lugubres, c'est le pays (la nation? l'État?). Les corps ont bien pour horizon le politique. Loin de moi l'idée de faire du roman de Beaulieu, si immédiatement existentiel par beaucoup d'aspects, un roman parabole. Mais on ne saurait éluder ce qui dans cette œuvre parle au Québec et du Québec. Le cul emblématique de Judith défie la Nouvelle-France : sur le mode carnavalesque, il interroge ce vieux pays sur son manque d'être et son absence de tragique, pour reprendre des formules familières à Beaulieu. On voit qu'au moment où le roman thématise le manque avec le plus de force, il accède à sa propre positivité.

\*  
\* \*

La séquence commentée reflète bien la manière dont les quatre discours du corps s'imbriquent et agissent les uns sur les autres dans l'ensemble du roman. L'analyse laisse apparaître qu'une logique commande aux relations qu'entretiennent ces discours. Elle suggère que leur distribution est orientée et répond à une forme d'engendrement. C'est ainsi que des régularités se font jour. Elles ressortent notamment de certains couplages. Le roman marque par exemple la bonne convenance entre corps morbide et corps grotesque d'une part, corps amoureux et corps rhétorique de l'autre. C'est moins là un produit textuel que la reprise d'un donné culturel qui oppose les deux couples comme le négatif au positif, comme le dévalorisé au valorisé. Mais le roman ne pose cette relation double et fermée que pour la contester à d'autres endroits et en redistribuer les termes. Comme on vient de le voir, l'association peut dès lors s'établir entre l'amoureux et le grotesque, entre le morbide et le rhétorique

(Le corps est malade des mots qui l'emplissent et tardent à se libérer). C'est là un peu plus qu'une inversion puisque la dichotomie initiale reste présente et agissante. On y verra plutôt l'introduction dynamisante d'un principe d'ambivalence dans le système des valeurs. L'écriture découvre l'instabilité des relations dans le jeu de leurs déplacements.

La même ambivalence s'exprime dans une lecture quelque peu différente du rapport entre les discours, lecture plus conforme à la linéarité du récit. On repartira cette fois de l'opposition simple entre le morbide et l'érotique. Avec régularité, cette opposition cherche à se dépasser en direction du corps rhétorique : les mots sortis du corps trouveraient alors à rejoindre le corps. Mais cet aboutissement «heureux» n'a pas lieu de lui-même; il nécessite, peut-on dire, un intermédiaire, une transition. Nous retrouvons ici le corps grotesque dont l'expression, souvent violente, est condition d'une émergence. La figuration du corps difforme et morcelé est libératrice (et en tout cas critique) en ce qu'elle est en elle-même porteuse d'ambivalence (laideur et force irruptive, désespérance et jubilation, etc.). Il faudrait parler ici de certains personnages burlesques du roman et notamment du personnage de Don Quichotte. Ils paraissent avoir pour fonction d'ouvrir à la parole, de donner la parole; ils ramènent peu à peu, par le pouvoir des mots travaillant le corps, à une acceptation de ce corps, à une conversion à la communauté ou au pays. Ils anticipent ainsi sur l'étrange — étrange mais non surprenant — conversion finale : «Mais c'était déjà une autre histoire que celle de savoir si ses personnages réussiraient mieux que le bungalow de Terrebonne à le guérir de son curieux mal» (p. 278).

Ce dépassement ne s'accomplit qu'avec l'appui d'une rhétorique, dont l'évolution semble bien parallèle à celle des rapports de sens. Au départ, rappelons-nous, il y a la synecdoque et ses effets de fragmentation et de dispersion. Avec son caractère répétitif, obsessionnel, fétichiste, la synecdoque manifeste la façon dont le texte comme le corps n'arrivent pas à «se rejoindre par les deux bouts». La métaphore pourrait représenter un dépassement de cette synecdoque aliénante : elle est, de fait, chez Beaulieu, une tentation de l'écriture mais une tentation qui n'est qu'épisodique. C'est que la poétisation du corps est mensonge par rapport à certain désir de vérité. Dès lors, la solution viendra de la métonymie, cette figure concurrente de la métaphore. Le propre de la métonymie sera d'inscrire les éléments synecdochiques à l'intérieur de significations culturelles plus larges telles que littérature ou légende, habitation ou communauté. Elle n'y procède pas sans ironie ou moquerie cruelle : toujours l'ambivalence

et toujours le grotesque. Mais, en jouant sur des équivalences singulières et surtout en fin de compte sur celle du corps et du roman ou livre, la métonymie indique la voie d'un retour possible au Sens. Elle permet d'entrevoir par où le manque pourrait être suppléé.