

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU



Victor-Lévy Beaulieu,
le sexe et le genre

Dossier sous la direction de
Isabelle Boisclair et Jacques Pelletier

4

NOTA
BENE

LES CAHIERS VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Victor-Lévy Beaulieu, le sexe et le genre

Dossier sous la direction de
Isabelle Boisclair et Jacques Pelletier

NUMÉRO 4
2014

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Nareau, Figura – Université du Québec à Montréal, directeur
Sophie Dubois, Université de Montréal
Stéphane Inkel, Queen's University
Alexis Lussier, Université du Québec à Montréal
Karine Rosso, Université de Sherbrooke

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Anne Éline Cliche, Université du Québec à Montréal
Klaus-Dieter Ertler, Université de Graz
Jozef Kwaterko, Université de Varsovie
André Lamontagne, University of British Columbia
Jean Morency, Université de Moncton
Jacques Pelletier, Université du Québec à Montréal

SOMMAIRE

PRÉSENTATION Michel Nareau	7
-------------------------------	---

DOSSIER

INTRODUCTION. VICTOR-LÉVY BEAULIEU, LE SEXE ET LE GENRE Isabelle Boisclair et Jacques Pelletier	13
--	----

LA « FEMME NOIRE » DANS L'ŒUVRE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU. ENTRE EXOTISME ET GÉMELLITÉ Karine Rosso	27
---	----

REGARDS SUR LES REPRÉSENTATIONS NARRATIVES DES GENRES ET DES SEXUALITÉS « DÉVIANTES » DANS <i>BIBI ET ANTITERRE</i> Sébastien Parent-Durand	59
---	----

« JOUIR, S'ÉJOUIR, SE RÉJOUIR ». LA CONVERSION POSITIVE DE LA SEXUALITÉ DANS <i>LA GRANDE TRIBU: C'EST LA FAUTE À PAPINEAU</i> Myriam Vien	87
---	----

LES DISCOURS DE SAMM. TRADUCTION, MÉTISSAGE ET PRISE DE PAROLE AU FÉMININ Michel Nareau	115
---	-----

<i>STEVEN LE HÉRAULT</i> . DÉROUTE DU PATRIARCAT, MAINTIEN DE LA DOMINATION MASCULINE Isabelle Boisclair	139
--	-----

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

LA LIBÉRATION PAR LE SEXE. L'HOMOSEXUALITÉ DANS <i>RACE DE MONDE</i> ET <i>OH MIAMI MIAMI MIAMI</i> Bruno Laprade	163
--	-----

RECENSIONS

LE GRAND HOMME DE PROVINCE Louis Hamelin	191
<i>DÉSOMBÉISSEZ!</i> , UNE INCITATION À LA NON-VIOLENCE Guillaume Bouchard Labonté	197
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	205

PRÉSENTATION

Michel Nareau

Figura – Université du Québec à Montréal

L'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est riche d'une variété de protagonistes complexes, torturés, qui mêlent rêves, fantasmes, désirs et violence. Force est toutefois de constater que la majorité d'entre eux sont des hommes, sans que les rares personnages féminins n'aient véritablement voix au chapitre. De même le panthéon littéraire auquel se réfère l'auteur de *Monsieur Melville* est exclusivement masculin, dans la mesure où Beaulieu se place en dialogue avec des auteurs qui incarnent pour lui la figure du grand écrivain, à prendre dans ce cas-ci au pied de la lettre. En ce sens, il nous apparaissait nécessaire d'interroger la production beaulieusienne sous l'angle des rapports de genre. Isabelle Boisclair et Jacques Pelletier ont dirigé avec doigté un dossier rigoureux qui s'intéresse à une question problématique dans l'œuvre de l'écrivain. Ils ont aussi réussi à rapidement transformer une journée d'études en dossier, sans que le résultat s'apparente à des actes de colloque. À travers les analyses d'Isabelle Boisclair, de Bruno Laprade, de Michel Nareau, de

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Sébastien Parent-Durand, de Karine Rosso et de Myriam Vien, les lecteurs pourront réévaluer l'écriture de Beaulieu à partir de nouvelles questions et ainsi repenser les perspectives usuelles en tenant compte d'avenues trop souvent glissées sous le tapis.

Deux recensions complètent cette quatrième livraison des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*. Louis Hamelin rend compte avec sa perspicacité usuelle d'un ouvrage important de François Ouellet sur les œuvres de Jacques Ferron et de Victor-Lévy Beaulieu. Il faut d'ailleurs saluer la parution de cet essai, l'une des lectures les plus approfondies du corpus beaulieusien. De son côté, Guillaume Bouchard Labonté revient sur le dernier essai de Beaulieu. Dans *Désobéissez !*, l'écrivain de Trois-Pistoles utilise l'actualité politique et militante des dernières années pour mieux l'arrimer à des figures de contestation et de désobéissance des siècles passés.

La parution de ce numéro est un signe manifeste de la vitalité de cette revue. Non seulement de nouveaux auteurs s'intéressent à la production de l'écrivain et contribuent à renouveler le discours tenu sur ses romans et ses essais, mais, à la revue même, un nouveau directeur prendra la relève pour amener les *Cahiers* plus loin. Après quatre années à la direction de la revue, je quitte mon poste en ayant avec davantage de fermeté la conviction que cette publication est nécessaire et vouée à grandir. Ce qui ne manquera pas d'arriver sous la férule du nouveau directeur, Stéphane Inkel, à qui je souhaite la bienvenue et la meilleure des chances. Je veux en profiter pour remercier vivement Guy Champagne et les éditions Nota bene pour leur précieuse implication dans le développement des études autour de Beaulieu, tant par le soutien qu'ils

Présentation

apportent aux *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* que par la publication d'essais consacrés à l'écrivain. De même, les membres du comité de rédaction (Sophie Dubois, Stéphane Inkel, Alexis Lussier, Marcel Olscamp et Karine Rosso) ont été d'une grande aide durant ces quatre années (notamment pour mettre sur pied la revue), tout comme les évaluateurs anonymes et les membres du comité scientifique. Merci beaucoup.

Bonne lecture!

DOSSIER
VICTOR-LÉVY BEAULIEU,
LE SEXE ET LE GENRE

INTRODUCTION.
VICTOR-LÉVY BEAULIEU, LE SEXE ET LE GENRE

Isabelle Boisclair
Université de Sherbrooke

Jacques Pelletier
Université du Québec à Montréal

Ce dossier constitue une première dans la mesure où il aborde de front la question du rapport de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu à la sexualité et au système de sexe/genre (Rubin, 2010 : 34), soit ce système social qui invite chacun.e à prendre ses marques identitaires, en « devenant » homme ou femme – suivant la formule beauvoirienne – selon le sexe assigné à la naissance (mâle/femelle) et les normes de genre qui lui sont corrélées (masculin/féminin). Question difficile, complexe, controversée, qui explique sans doute qu'on ait préféré jusqu'ici aborder d'autres problématiques centrales comme le rapport au politique, entendu au sens institutionnel, et à la question nationale ou encore l'intertextualité foisonnante de cette œuvre, politiquement moins « chaudes ».

Cela dit, la dimension liée au sexe/genre n'en est pas moins politique : elle ordonne la place de chacun.e dans l'ordre social. En outre, elle affecte non seulement les humains mais également les éléments du monde symbolique, pensés comme masculins ou féminins (le soleil serait masculin, la lune serait féminine). Ces seules attributions seraient inoffensives si ce n'était qu'elles sont utilisées le plus souvent dans le cadre de sociétés patriarcales. Celles-ci les érigent en signes ordonnant la distribution des positions, des pouvoirs et des valeurs, selon une hiérarchie subordonnant les femmes aux hommes, le féminin au masculin. Or, ces signes sont relayés par les textes littéraires, dans l'écriture même comme dans l'organisation du récit ; de ce fait, elles infléchissent les significations. Si bien que le genre, cet « appareil sémiotique » (Navarro Swain, 1998 : 144), est partie prenante du sens dont l'œuvre est porteuse. Davantage encore, sa conceptualisation même trahit son ancrage. De binaire (et ontologique) qu'il était dans la pensée traditionnelle patriarcale (homme OU femme, masculin OU féminin), le système de sexe/genre est de plus en plus pensé comme complexe et axiologique, ce qui n'est pas sans répercussions sur la façon de penser le monde, les individus, et les rapports sociaux qui les unissent. Cela a des incidences certaines tant sur les formes littéraires (narratives, énonciatives, etc.) que sur les représentations de l'identité, à travers entre autres le dispositif qu'est le personnage.

La production littéraire beaulieusienne a déjà fait l'objet tout de même d'une amorce de réflexion par certains critiques qui ont soulevé la question de sa signification politique dans une perspective féminine, voire nettement féministe. On en évoquera rapidement trois exemples.

Introduction

D'abord celui de Lori Saint-Martin qui, dans un article du début des années 1980, intitulé « Mise à mort de la femme et “libération de l’homme” : Godbout, Aquin, Beaulieu », soutenait que certains des romans de ces auteurs constituaient rien de moins que des « livres-attentats » mettant en scène des « fantasmes sado-érotiques ». Dans le cas des romans nationalistes d'Aquin et de Godbout, l'émancipation nationale des héros masculins, affirmait-elle, se réalise à même le meurtre de la femme, qui symbolise le pouvoir colonial et est sacrifiée à ce titre. Dans le cas de *Jos connaissant*, le roman de Beaulieu, retenu pour la démonstration, la femme (Marie plus particulièrement) fait l'objet d'une représentation dégradante, en tant que victime complaisante de pratiques sexuelles exacerbées, violentes et scatologiques. Et tout en refusant d'associer par principe les auteurs et leurs personnages, Lori Saint-Martin n'en estimait pas moins que ces œuvres étaient portées par une indéniable misogynie qui, dans le cas de Beaulieu, n'était même pas masquée par le propos nationaliste.

Second exemple : celui de Philippe Haeck, qui, avant Lori Saint-Martin, avait fait remarquer dans un article consacré à *Blanche forcée*, publié dans la revue *Chroniques* au printemps 1976, que le discours du héros de ce récit était foncièrement phallocratique, paternaliste, considérant Blanche à toutes fins pratiques comme une mineure qu'il fallait en quelque sorte sauver d'elle-même, délivrer de ses peurs enfantines et irrationnelles. Centré égoïstement sur lui-même, sur ses désirs et ses pulsions, Job J Jobin est en vérité sourd à la détresse de Blanche, qui est ainsi progressivement conduite à se suicider pour échapper à son malheur et au contrôle inquisitorial de son

amant perçu et décrit comme un intellectuel petit-bourgeois, un philosophe du plaisir, de son plaisir, précisait Haeck, qui ajoutait que «*Blanche forcée* est un roman psychanalytique : l'analyste Job J enferme sa cliente dans la ruse de son discours : il ne reste plus à la cliente qu'à sortir pour ne pas mourir étouffée par le discours» (Haeck, 1976 : 38-39). Échec bien sûr que sanctionne le suicide.

On le voit, selon les deux critiques, dans *Jos connaissant* aussi bien que dans *Blanche forcée*, la femme est victime d'un compagnon habité par une vision judéo-chrétienne du monde qui fonde sa misogynie diffuse ou revendiquée.

On évoquera comme troisième exemple les analyses de Jacques Pelletier (2012). Celui-ci s'est rendu à l'évidence que l'écrivain reconduisait dans ses romans, volontairement ou non, la fameuse triade judéo-chrétienne de la Vierge, de la Mère et de la Putain, limitant du coup les possibles féminins. Les deux premières figures sont idéalisées et associées à la pureté, la première parce qu'elle n'est pas encore entrée dans le monde de la sexualité, la seconde parce que la procréation la recouvre et l'annule en quelque sorte. Avec et après la puberté, la fille devient femme et objet de plaisir que la figure de la Putain incarne de manière exemplaire et qu'elle symbolise sur le plan fantasmatique alors que la Mère est sanctifiée par la venue de l'enfant. Comme être sexué, la femme représente pour l'homme une menace, un danger, en tant que figure d'une éventuelle trahison, répétant ainsi un crime mythique dont l'origine remonte à la nuit des temps¹ et en tant aussi bien sûr que potentielle castratrice pouvant le dépouiller de sa

1. Sur ce sujet, voir De Sallmard (2007).

Introduction

virilité. C'est donc tout à la fois un objet de désir et un adversaire dont on doit se méfier et qu'il faut contrôler. Et cette méfiance s'étend même à la figure maternelle, qui est connotée positivement en tant que protectrice du monde sécurisant de l'enfance, mais négativement en tant que grande responsable de l'abandon qui fait de l'homme adulte un orphelin, voué à l'esseulement pour reprendre l'expression affectionnée par Hermann Broch. On retrouve ces deux aspects dans la Mère (alternativement « bonne » et « mauvaise ») d'un bout de l'œuvre à l'autre, jusqu'à la fameuse « mère reptilienne » du livre sur Joyce.

Et s'il y a un apparent changement à partir du moment où les femmes commencent à prendre la parole, avec les *Voyageries*, il n'est pas sûr pour autant qu'une réelle perspective féminine, et encore moins féministe, fournisse le principe d'intelligibilité des univers imaginaires évoqués par ces voix féminines qui demeurent largement déterminées par un regard phallogentrique et paternaliste. En profondeur, au niveau anthropologique, la femme représente toujours un adversaire, quelqu'un dont il faut se méfier, sauf peut-être dans les productions très récentes de l'auteur.

C'est dans le but de prolonger et d'actualiser ces analyses que nous offrons ce recueil d'articles rassemblés sous la question du genre dans l'œuvre de Beaulieu. Il ne s'agit pas simplement de statuer sur le caractère misogyne (ou pas) de l'œuvre, mais bien plutôt de la questionner, d'examiner ses mises en tension, ses réfutations, ses glorifications diverses du masculin et du féminin, tant sur le plan symbolique que politique. Qu'est-ce que l'œuvre – les œuvres – nous dit sur les différents états successifs du genre au Québec, des années 1960 à nos jours? Quelles

masculinités et quelles féminités sont valorisées? Lesquelles sont dévaluées? Plus largement, quelles identités sexuelles sont possibles? Quelles parentalités, quelles enfances, sont dessinées à travers le prisme du genre? Et quelles sexualités y sont pratiquées ou fantasmées? Quelles figures mythologiques et intertextuelles (nécessairement sexuées et genrées) se terrent dans l'œuvre, et pour dire quoi? Enfin, quelle conception du sexe/genre est véhiculée? Peut-on y déceler des taches aveugles, des crispations, des propositions révolutionnaires et subversives? L'œuvre recèle-t-elle, par exemple, des femmes de pouvoir? Si oui, sont-elles des figures positives ou négatives? Ces questions n'ont pas été lancées encore à ce jour à l'ensemble de l'œuvre beaulieusienne. Aussi les contributions réunies dans ce dossier veulent prolonger la réflexion sur cette problématique à partir de points d'entrée spécifiques qui permettent de la repenser sur d'autres bases et autrement.

Karine Rosso aborde la représentation de la femme noire dans l'œuvre: vision univoque ou plurielle, se demande-t-elle? Qui reconduit la représentation générique habituelle de la femme dans l'œuvre ou qui innove à la lumière de cette composante ethnique (comportant sa part d'exotisme politique et littéraire)? À première vue, cette femme noire épouse le modèle général: elle est comme ses consœurs blanches une séductrice, une ensorceleuse, dont le coefficient fantasmatique est renforcé par l'appartenance ethnique. C'est en tant qu'incarnation flamboyante de la volupté que la négresse Johanne fascine Abel dans *Don Quichotte de la démanche* et c'est elle qui est tenue responsable de ce qu'il cède à la tentation, à l'instar des héroïnes blanches des romans de cette période. Il en va de

Introduction

même pour Erzulie Maurice dans *L'héritage*, qui, en plus de symboliser le plaisir, incarne le mystère en tant que prêtresse vaudou et donc sorcière doublement habitée par la lubricité et par le Mal. Cette représentation connaît toutefois un déplacement positif dans le personnage de madame Césaire, qui, comme son ami Philippe Couture, se passionne pour la poésie, et en particulier pour celle des Antilles rapprochée des expressions nationalistes de celle produite au Québec, notamment à travers cette évocation assez directe d'Aimé Césaire. Cette évolution se poursuit et trouve sa forme définitive, si l'on peut dire, dans le personnage de Calixte Bélyala de *Bibi*, qui représente peut-être le plus beau personnage féminin de l'œuvre de Beaulieu, sans doute parce qu'il est fortement lié au projet utopiste d'Abel Beauchemin. Il reste toutefois à expliquer pourquoi et en quoi cette figure de réconciliation est reliée à son appartenance africaine.

Cette question est au cœur de la contribution de Sébastien Parent-Durand, qui, en relisant *Bibi* et *Antiterre*, constate que les personnages féminins, quoique représentés sous un jour plus favorable que dans le reste de l'œuvre, particulièrement Judith et Calixte Bélyala, n'apparaissent pas comme des sujets vraiment « créatifs », mais plutôt comme des muses (des « spectatrices admiratives », note-t-il) qui inspirent pour le pire et le meilleur l'écrivain Abel, qui, lui, affirme sans aucune contrainte sa souveraineté d'homme et de créateur². Les personnages de femmes en retrait dans ce mini cycle – comme Rhino par exemple, le personnage androgyne qui assiste Abel dans sa campagne

2. Pour une réflexion approfondie sur cette distribution créateur/muse, voir Nancy Huston (1990).

électorale –, sont pour leur part perçus comme des excitées, des hystériques ou encore, et ce n'est pas incompatible, des adeptes de ce qu'il appelle la « pensée reptilienne », dont sa propre mère est l'incarnation paradigmatique depuis le livre sur Joyce, « mauvaise mère », incapable de dispenser de l'affection désintéressée et qui représente l'univers immobile et figé de la tradition. Calixte Bélaya, par contraste, symbolise la « bonne mère », dans son rôle de protectrice des orphelins qu'elle accueille généreusement dans sa maison et dans le rapport qui la lie à Abel et qui comble dans une large mesure sa nostalgie de la rencontre manquée avec la mère originaire. Il s'agit en effet d'une relation nouvelle dans laquelle la femme, notablement dépouillée de sa dimension sexuelle, n'est plus un adversaire ; elle incarne plutôt un monde avec lequel il est désormais possible de se réconcilier à travers la reconstruction utopique de l'enfance aussi radieuse que mythique. Reste à voir si cela s'accomplit à travers l'accomplissement de la femme ou au prix de son effacement, fût-ce sur le mode d'une idéalisation.

Cette possibilité avait déjà été évoquée dans le curieux roman en forme de grotesquerie que constituait *La grande tribu*, que revisite ici Myriam Vien. La « petite actrice rousse » dont s'éprend l'étrange héros/narrateur, gravement hypothéqué, de ce récit, apparaît davantage en effet comme une amoureuse discrète que comme une maîtresse passionnée et exigeante, en rapport de fascination et/ou d'hostilité avec son soupirant. Leur liaison apparaît d'ailleurs relever davantage de la camaraderie que de la passion amoureuse et érotique. Conçue par un héros romantique qui la perçoit comme un double de la « grande actrice rousse », Muriel Guilbault, dont s'était épris en vain

Introduction

l'écrivain Claude Gauvreau et qu'il avait transformée en figure mythique, elle symbolise la poésie qui trouve une incarnation concrète dans le réel lorsqu'elle se voit enceinte de ses œuvres, épisode qui termine le roman en *happy end*, phénomène rare dans l'œuvre de Beaulieu, possible peut-être au prix d'une mise entre parenthèses de la sexualité qui permet un assouplissement des rapports de couple, généralement marqués par l'hostilité.

Ce type de rapport, qui fait place à la tendresse, avait déjà été expérimenté par Beaulieu dans le cadre de la relation amoureuse entre Abel et Samm dans le dernier volet des *Voyageries*. Michel Nareau a raison de signaler que pour la première fois une femme prend la parole dans *Discours de Samm*. Et cette femme est une Amérindienne, plus précisément une métisse, qui intéresse Abel surtout à ce titre. Elle « parle », et le roman est largement constitué par la reconstitution de sa parole. Mais tient-elle pour autant un discours propre, autonome, pleinement féminin, indépendant de celui d'Abel qui, lui, « écrit », et du narrateur qui orchestre leur dialogue ? Rien n'est moins sûr tant son discours, comme celui de Blanche, apparaît surdéterminé par la vision des rapports de sexe qu'entretient ici encore celui qui active, en sous-main, sa parole, en insistant sur sa fonction de muse, qui figurera au premier plan dans le livre sur Jacques Ferron, où Samm assume essentiellement un rôle d'accompagnement dans l'entreprise littéraire d'Abel et notamment dans le rappel de la tradition amérindienne.

Isabelle Boisclair s'intéresse pour sa part, à partir de l'étude de *Steven le bérault*, aux distributions des valeurs féminines et masculines à travers la division de deux clans structurant la famille Beauchemin, le clan maternel et le

clan paternel. Elle centre son attention notamment sur le rapport privilégié des frère et sœur (en l'occurrence Steven et Gabriella) en se demandant ce que cela nous dit sur le *vivre ensemble* des hommes et des femmes dans cet univers romanesque. Leur rapport reproduit-il le modèle traditionnel dans lequel l'homme agit et la femme soutient ou accompagne son action? Ou relève-t-il d'un autre modèle dans lequel la femme dispose davantage d'initiative, fait montre d'une plus grande «agentivité» pour reprendre son expression? On peut en douter. Steven, tout doux poète et homme tendre qu'il soit, n'en considère pas moins Gabriella comme une mineure, qui est à son service dans son grand travail de traduction de Joyce. L'écart n'est donc pas aussi grand que l'on serait spontanément porté à le penser entre le frère impétueux, débridé et couraillieux qu'est Abel, et Steven, son double discret et effacé, sur le plan des rapports hommes/femmes, qui demeurent dans les deux cas régis par la domination. Même si l'univers social de Steven s'avère davantage convivial et chaleureux que celui, très conflictuel, d'Abel, le projet égalitaire «achoppe», note Isabelle Boisclair, si tant est qu'il y ait effectivement un tel projet sous-jacent à cette entreprise littéraire. Question qui demeure effectivement irrésolue et dont des éléments de réponse résident peut-être dans *Antiterre* et le monde harmonieux et réconcilié qu'il appelle sur un mode lyrique à la toute fin du récit.

Cette dimension inégalitaire et conflictuelle des rapports hommes/femmes dans l'univers fictionnel de Beaulieu s'exprime entre autres à travers le thème récurrent et obsédant de l'inceste. On le retrouve partout dans l'œuvre romanesque et dramatique de l'écrivain et décliné sous toutes ses formes et variations : dans les rapports des

Introduction

filis Beauchemin à leur mère, dans ceux des pères à leurs filles (Blanche, Samm, Judith, Peuplesse, etc.), et enfin dans certaines relations entre frères et sœurs (Junior et Julie par exemple). Et il est revêtu de deux connotations principales. Il est ainsi parfois associé à un crime, à un viol, surtout lorsqu'il dévaste une enfance, et il laisse alors ses acteurs en proie à une haine d'eux-mêmes et d'autrui qui les poursuivra par la suite, les vouant à un indépassable malheur : c'est notamment le cas de Xavier et de Myriam dans *L'héritage*, qui développe ce thème dans ses diverses modalités, en le plaçant au cœur même de l'action principale du roman.

Par ailleurs, l'inceste est aussi lié à une forme spontanée, quasi « naturelle » du rapport affectif dans le cas particulier de certains couples de frères et de sœurs (Gabriella et Steven, Julie et Junior) dont les membres n'apparaissent plus comme des adversaires, sinon comme des ennemis, mais comme des figures complémentaires d'une sorte de groupe en fusion apparaissant davantage uni par la tendresse que par le désir, groupe donné d'une certaine manière en exemple de dépassement effectif des contradictions habituelles associées à la vie de couple. Peut-on voir là une expression symbolique du projet égalitaire évoqué par Isabelle Boisclair? Mais en quoi, alors, l'inceste serait-il posé comme rédempteur? La question mérite d'être soulevée.

Ce dossier ne pouvait pas, bien entendu, éviter la question de la représentation de l'homosexualité, également très présente dans l'œuvre de Beaulieu. Bruno Laprade l'aborde par l'analyse de deux romans de la première période de l'écrivain, *Race de monde*, le grand récit des origines, et *Oh Miami Miami Miami*, le premier roman

de l'américanité, qui redouble, sur le plan fictionnel, l'essai sur Jack Kerouac paru un peu plus tôt. Son approche est d'emblée politique, suggérant que l'écrivain s'avère une sorte de précurseur du courant de « l'homonationalisme », tel que décrit par des théoriciens *queer* récents pour rendre compte de l'intégration sociale des gais dans certains pays comme Israël ou les États-Unis dans une perspective de consolidation de l'État national. On assisterait à une mise en scène romanesque, inaugurale, de cette tendance dans *Oh Miami Miami Miami*, qui donne autant d'importance à l'affranchissement politique des personnages de Berthold et de Faux Indien qu'à leur libération personnelle à travers leur venue à l'homosexualité. Cette dernière, d'une certaine manière, préfigure et symbolise leur engagement proprement politique à travers leur quête d'une Amérique métisse, rouge et francophone, dont ils entretiennent le souvenir. Du coup, l'homosexualité y apparaît valorisée, ce qui autorise Bruno Laprade à percevoir Beaulieu comme un « visionnaire », anticipant ce qui demeure alors à venir. Cette représentation contraste vivement avec le tableau dressé dans *Race de monde*, roman dans lequel les homosexuels, tant dans leurs comportements que dans leurs œuvres, sont associés à la stérilité et à la décadence. Entre les deux récits, l'écrivain semble avoir effectué un parcours qui correspond à l'évolution des mentalités au cours des premières années de la décennie 1970, où on assiste à la reconnaissance publique graduelle de l'homosexualité.

La question de l'homosexualité aurait pu évidemment être traitée sous d'autres angles à partir de l'étude d'un corpus plus large tant elle traverse l'œuvre d'un bout à l'autre. De même, pour en revenir à la question des

Introduction

rapports entre les sexes, il n'est pas évident qu'elle ait été fondamentalement transformée au fil des années et du développement de cette entreprise littéraire hors du commun : malgré quelques rénovations, ils demeurent profondément inéquitables. Ce que ce dossier permet, peut-être, c'est d'identifier les obstacles qui empêchent cette transformation. Il semble que ce soit du côté des racines imaginaires. La plupart des repères symboliques puisent dans l'imaginaire judéo-chrétien occidental. C'est le cas d'une grande majorité d'œuvres, certes, mais ici nulle déconstruction, comme c'est le cas ailleurs ; plutôt, ces repères sont constamment rejoués, sans que ne soient questionnées les tares qui à travers eux nous sont léguées, dont les tares phallocentriques ne sont pas les moindres, ainsi que nous l'avons relevé plus haut, par exemple, à propos des archétypes féminins bibliques. L'imaginaire des sexes est pourtant forcé de se renouveler, d'une certaine façon, question de faire face aux identités qui s'affirment dans le monde social (l'horizon queer et la diversité sexuelle qu'il convoque), de prendre acte de ces transformations. Il faudra de plus amples analyses et des recherches pointues pour valider cette hypothèse, que ce dossier aura eu au moins eu pour incontestable mérite de soulever en apportant un éclairage pionnier en quelque sorte sur un enjeu majeur de cette œuvre aussi déconcertante que luxuriante.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- DE SALLMARD, Gonzague (2007), *Femme = Danger?*, Paris, Honisphères.
- HAECK, Philippe (1976), «Une veillée au corps», *Chroniques*, n° 16, p. 38-39.
- HUSTON, Nancy (1990), *Journal de la création*, Paris, Seuil (Coll. «Libre à elles».)
- NAVARRO SWAIN, Tania (1998), «Au-delà du binaire : les queers et l'éclatement du genre», dans Diane LAMOUREUX (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Remue-Ménage, p. 135-149.
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu, l'homme écriture*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Terre américaine».)
- RUBIN, Gayle (2010), «Le marché aux femmes. "Économie politique" du sexe et systèmes de sexe/genre», dans *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, (Coll. «Les grands classiques de l'érotologie moderne».) (Paru d'abord sous le titre «L'économie politique du sexe. Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre», traduction de N. Claude-Mathieu, collaboration de Gail Pheterson, *Cahiers du CEDREF*, n° 7, p. 3-81.).
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), «Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu», dans *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 93-109.

LA « FEMME NOIRE » DANS L'ŒUVRE DE
VICTOR-LÉVY BEAULIEU.
ENTRE EXOTISME ET GÉMELLITÉ

Karine Rosso

Université de Sherbrooke

Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur
qui est vie,
de ta forme qui est beauté
J'ai grandi à ton ombre,
la douceur de tes mains bandait mes yeux
Léopold SÉGAR SENGHOR,
« Femme noire », *Chants d'ombre*.

Plusieurs personnages de « femmes noires » sont représentés dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu : la « négresse Johanne » dans *Don Quichotte de la démanche*, Calixthe Beyala dans *Bibi* et *Antiterre*, certaines femmes d'origine caribéenne dans *L'héritage* et la fillette dans le conte *Neigenoire et les sept chiens*¹. Cet article propose de

1. Dorénavant les références à *Don Quichotte de la démanche* seront indiquées par le sigle *DQD*, suivi du folio, et placées

dresser un panorama de ces différentes représentations de façon à observer si elles sont diversifiées ou si elles forment, au contraire, une construction imaginaire homogène et simplifiée. L'analyse cherche à évaluer si ces figures sont empreintes de préjugés et correspondent à certains mythes historiquement associés à la représentation de la femme noire. L'anthologie du féminisme afro-américain, présentée par Elsa Dorlin, servira à identifier, par exemple, la présence de stéréotypes entourant la sexualité et la maternité des femmes de couleur. Les définitions de Jean-Marc Moura permettront, quant à elles, d'estimer si la notion d'exotisme littéraire, qui implique souvent l'intégration d'éléments étranges, pittoresques ou féériques, définit ce rapport d'altérité. Enfin, les travaux d'Isaac Bazié, qui analyse la quête identitaire dans le roman *Bibi*, seront convoqués pour traiter de la façon dont l'antique dialectique du même et de l'autre est en jeu lorsqu'il est question de l'étranger. Ainsi, nous serons en mesure d'étudier comment la représentation de la femme noire, dans l'œuvre beaulieusienne, semble accentuer les différences culturelles et projeter sur l'*autre* une image idéalisée, tout en étant associée à l'illusion d'une gémellité qui nie les différences susceptibles de mettre en cause l'unité. Car si la gémellité et la notion d'exotisme apparaissent comme étant antagonistes, nous verrons comment elles incarnent, chez Beaulieu, les deux faces d'un même fantasme, les deux visages d'une altérité qui, tel un Janus, est tournée à la fois vers un avenir utopique et un passé glorifié.

entre parenthèses dans le texte, celles à *L'héritage* par le sigle *H*, celles à *Bibi* par le sigle *B*, celles à *Antiterre* par le sigle *A* et celles à *Neigenoire* par le sigle *N*.

LE CORPS DE JOHANNE : ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ

Pour examiner la représentation de la femme noire dans l'œuvre de Beaulieu, il incombe de commencer par celle que l'on nomme la « négresse Johanne » dans *Don Quichotte de la démanche*. Rappelons d'abord que ce roman, probablement un des plus lus et commentés de l'œuvre de Beaulieu², raconte l'histoire d'Abel, qui, entre deux nuits passées à l'hôpital, sombre dans la folie où l'a plongé le départ de Judith. Plusieurs raisons semblent motiver ce départ : l'égoïsme d'Abel, sa consommation d'alcool³, son projet d'écriture, mais il est également mentionné dans le roman que c'est la nuit qu'Abel a passée avec Johanne qui pousse Judith à partir :

C'est ainsi que tout avait commencé, par cette aventure dont les conséquences [...] avaient été catastrophiques, Judith quittant Abel, s'enfuyant avec Julien à Miami, demandant le divorce et songeant même à se débarrasser de l'enfant qu'il y avait dans son ventre⁴ (*DQD*, 175).

2. À titre d'exemple, notons que la totalité des articles du deuxième numéro des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* traitent de *Don Quichotte de la démanche*. Dans l'introduction de ce même numéro, Michel Nareau (2013 : 10) rappelle que le travail de l'histoire littéraire considère également ce texte comme étant « la grande réussite de Beaulieu ».

3. Jacques Pelletier a comparé la consommation d'alcool d'Abel à celle du Consul dans le roman *Au dessous du volcan*, de Malcolm Lowry, en affirmant que, dans les deux cas, elle est responsable du départ de l'être aimé. Cette grande consommation d'alcool engage également les récits dans ce que Pelletier nomme une « structure éthylique » (1993 : 19) qui favorise le mélange de fiction et de réalité.

4. Cette citation est également utilisée par Geneviève Baril (2003 : 231).

Dès le départ, Johanne est donc au centre d'une faute dont Abel doit s'acquitter et, s'il est vrai qu'il reconnaît sa culpabilité en répétant sans cesse « c'est ma faute, Judith, c'est de ma très grande faute » (*DQD*, 122), il a aussi tendance à faire peser l'imputabilité de son crime sur le corps de Johanne : il accuse ses seins nus sous son chemisier le soir où il l'a rencontrée et insiste sur l'aspect provocateur de ses cuisses noires.

Il dénonce également la sexualité obsessionnelle et envahissante de Johanne : il rappelle que depuis leur « orgie homérique » (*DQD*, 175), elle le talonne, le poursuit, allant même jusqu'à se dénuder devant lui pour le provoquer. Pourtant, Abel a l'impression qu'à chaque relation sexuelle, « il l'aspire par son sexe, il lui enlève la vie » (*DQD*, 118). Il éprouve même de la pitié pour cette femme qui se prosterne devant lui, qui l'idolâtre au point de l'appeler « maître » et qui est prête à « se coucher sur l'autel du sacrifice pour les Dieux de [s]on écriture » (*DQD*, 117). À plusieurs reprises, Johanne demande à Abel de la sauver, de la délivrer de son démon : « Tu es un sorcier, tu m'as envoûtée » (*DQD*, 113), l'accuse-t-elle, alors qu'il répète qu'elle est « très malade » et qu'elle devrait aller se faire soigner. Ce qu'Abel nomme la « très *noire* folie de Johanne » (*DQD*, 117, nous soulignons) la pousse même à se présenter au bureau de ce dernier avec un bidon d'essence et des allumettes pour mettre le feu à ses propres vêtements, menace qu'elle met à exécution un peu plus tard dans le roman⁵.

5. Elle se suicide en s'immolant « au beau milieu de la Place d'armes ». Voir *DQD*, 259-262.

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

Cette immolation par le feu sur une place publique n'est pas sans rappeler celle d'Huguette Gaulin, dont Beaulieu affirme s'être inspiré pour créer le personnage de Johanne. Dans *Les mots des autres. La passion d'éditer*, Beaulieu raconte comment sa correspondance avec la poétesse et sa « mort tragique [l]'obsédèrent au point qu'[il] ne trouv[a] à [s']en délivrer qu'en en parlant de façon dénaturée dans *Don Quichotte de la démanche* » (2001 : 78). Plusieurs comportements de Gaulin, rapportés dans *Les mots des autres*, sont en effet associés au personnage de Johanne. Cette dernière, par exemple, porte un long manteau noir, même en été, et s'assoit dans les marches de la maison d'édition où travaille Abel pour lui crier « ses colères et ses supplications » (Beaulieu, 2001 : 78). À l'instar de la poétesse, Johanne hallucine parfois « une flopée de lapins blancs » (*DQD*, 114) dans son appartement et supplie l'écrivain, à qui elle voue un culte morbide, de venir la délivrer. Elle est également encline à pratiquer le vélo stationnaire, alors que l'unique recueil de Gaulin s'intitule *Lecture en vélocipède*⁶.

Cependant, si la folie de Johanne est explicitement inspirée par celle d'Huguette Gaulin, plusieurs de ses particularités ne semblent pas attribuables à la vie de la poétesse, mais bien à l'origine haïtienne du personnage. Le fait que Johanne soit décrite comme une « vierge noire » (*DQD*, 140) qui se livre « à des prières et des exorcismes » (*DQD*, 146) semble davantage lié, par exemple, aux clichés et aux lieux communs entourant le culte vaudou.

6. Ce recueil, qui comprend des textes écrits entre 1970 et 1972, a récemment été réédité par Les Herbes Rouges. Voir Gaulin ([1972] 2007).

Abel prétend que c'est « sa fixation pour le corps de Johanne, seul réel qu'il refusait d'admettre » (*DQD*, 176), qui confère à cette dernière des pouvoirs imaginaires, mais ces pouvoirs sont décrits à travers des images historiquement utilisées pour décrire la culture noire et la « terreur » associée aux rites vaudou⁷.

De la même manière, le désir obsédant qu'Abel dit éprouver pour la « négresse » ne semble pas inspiré par sa relation avec Gaulin, mais par les représentations stéréotypées de la sexualité des femmes noires qui, comme le rappelle Yann Le Bihan, continuent d'être associées à la lubricité et à l'animalité par l'imaginaire occidental masculin⁸. Car même s'il est mentionné que Johanne est une poète qui rêve d'écrire un livre sur Aimé Césaire, pour Abel, elle est d'abord un corps, un corps à la fois idolâtré et méprisé, injurié : « n'en déplaît à ses appétits poétiques, Johanne n'était sans doute qu'une putain aux formidables cuisses » (*DQD*, 175), soutient-il, comme si la référence à la prostitution et la morphologie de la négresse suffisaient à la définir.

Certes, le corps de Johanne n'est pas le seul, dans le roman, à être réduit à des parties sexuées ; Jacques Dubois a écrit sur la façon dont le derrière de Judith était fétichisé et relève plusieurs passages où « le corps d'Abel est sexuellement connoté » (1993 : 67). Dubois remarque également que les synecdoques récurrentes qui décrivent le person-

7. Le roman *L'île magique. En Haïti, terre du vaudou*, de William B. Seabrook ([1929] 1997), est emblématique d'une littérature qui transmet les fantasmes occidentaux liés au vaudou.

8. À propos de l'animalité et de la lubricité associées à la représentation de la femme noire, voir la recherche sur la visibilité médiatique des femmes de couleur faite par Yann Le Bihan (2006).

La «femme noire» dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

nage de Johanne à travers ses cuisses ou qui associent le personnage d'Abel à un dos douloureux ne cessent de se disperser, comme si «on était en présence de corps qui se défaisaient, qui perdaient leur intégrité [et] qui n'agissaient que par certaines de leurs parties» (Dubois, 1993 : 69). Quant aux paroles outrageantes d'Abel qui accompagnent le processus métonymique constant, force est de constater qu'elles ne sont pas adressées qu'à Johanne : le héros se qualifie lui-même d'hystérique ou de «Minotaure», Judith est taxée de «folle», la famille Beauchemin en entier est traitée de «cerveaux fêlés, de neurasthéniques, de schizophrènes, d'hydrocéphales» (*DQD*, 300). Les injures préférées tout au long du roman semblent s'inscrire dans une logique de l'obscène, de la débauche, dans ce que Dubois qualifie de «violence du langage somatique [...] qui, faite d'interpellations et d'exagérations, se pose comme un défi au lecteur» (Dubois, 1993 : 67).

Si l'on replace la représentation de Johanne dans l'économie du roman, il est même difficile de lier ses pouvoirs surréels à son statut d'étrangère, car ils s'inscrivent dans un récit où les métaphores grotesques et les amplifications parodiques sont légion. La description de cette femme à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire apparaît dans une narration qui, comme le soutient Johanne Pelland (2003 : 292), correspond «au monde enchanté d'Abel où les chats parlent, où l'amour envoûte et ensorcelle [et] où les objets bougent». Il est donc possible que ce soit l'imaginaire débridé d'Abel où «tout finit par se brouiller, le rêve et le réel» (*DQD*, 20) qui transforme cette femme en créature mythologique. Car si Johanne «n'est pas une femme, mais une bête dragonante ou licorneuse, irréaliste, fantomale» (*DQD*, 118), c'est en partie parce

qu'elle est submergée dans une « mer baroque » (Pelland, 2003 : 255) où la vie est à la fois un délire et un songe.

ERZULIE OU LE SACRIFICE VAUDOÛ

S'il est possible d'expliquer les attributs sexuels et imaginaires de Johanne par l'esthétique baroque de *Don Quichotte de la démanche*, il s'avère plus difficile de justifier le fait que, dans *L'héritage*, un roman à la facture beaucoup plus classique, l'on retrouve un personnage de femme noire aux caractéristiques semblables. Rappelons que *L'héritage* raconte l'histoire d'un inceste entre un père et sa fille, mais aussi l'histoire d'une famille qui se déchire au nom d'une loi qui se veut divine. Dans cette fresque, qui est basée sur un téléroman du même nom, la femme noire se nomme Erzulie Maurice et elle séduit Junior, le cadet de la famille Galarneau. Contrairement à l'aîné, qui se bat pour hériter des terres du patriarche, Junior est un musicien, un « Survenant » (*H*, 797), un homme qui est profondément détaché du drame familial qui se joue entre Montréal et Trois-Pistoles. Bien qu'il soit très lié à sa sœur Julie, avec laquelle il entretient une relation incestueuse, il quitte le domaine familial pour aller jouer de la musique dans les bars. Il y fait la connaissance de Judith, une femme sulfureuse dont il tombe brièvement amoureux, et d'Erzulie, cette femme d'origine haïtienne qui le détourne de Judith. Dès le début de leur relation, Erzulie met Junior en garde : « je suis très exigeante du côté de la passion [...] je peux être très méchante quand je tombe en amour et qu'on me donne pas la réponse que j'attends » (*H*, 773). De fait, après leur brève liaison, Erzulie tente de maintenir Junior sous son emprise, elle le harcèle par téléphone et

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

le poursuit jusqu'à Trois-Pistoles, où elle met le feu, avec un bidon d'essence et des allumettes, à l'hôtel de la gare.

Cet incendie qui cause sa propre mort et tue quatre autres personnes n'est pas sans lien avec la présence du vaudouisme dans le roman. Dans son article sur « l'héritage œcuménique », Manon Lewis souligne que le nom Erzulie est lié à la culture vaudou et rappelle que la jeune Haïtienne semble connaître le sens de son prénom : « Y a deux Erzulie dans l'monde vaudou, la vierge blanche qui est une sainte et la vierge noire qui a besoin du sacrifice de n'importe quel coq » (Beaulieu, cité par Lewis, 1993 : 100). À la déesse blanche et la déesse noire, Lewis ajoute la déesse rouge qui, fidèle à la tradition vaudou, « réclame vengeance et instaure le gigantesque sacrifice sanglant de l'hôtel » (1993 : 100). Comme dans *Don Quichotte de la démanche*, ce ne sont donc pas les aspects bénéfiques du vaudou qui sont présentés dans le téléroman, mais bien un vaudouisme abâtardi teinté de lieux communs, une « caricature du vaudou [où] Erzulie Maurice s'érige en mambo (c'est-à-dire en prêtresse) et se livre notamment à l'inévitable cliché de la poupée percée d'aiguilles⁹ » (Lewis, 1993 : 100).

Or, dans *L'héritage*, l'association entre la magie noire, la folie et l'immolation par le feu ne peut s'expliquer ni par l'exagération délirante du narrateur, ni par la structure du roman qui brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire. Les liens effectués entre l'origine des personnages,

9. Plusieurs exemples donnés par Manon Lewis semblent provenir du téléroman et non de l'histoire publiée. Il semble en effet que les liens entre Erzulie et les rites vaudous aient été plus appuyés dans la série télévisée.

la tradition vaudou et la répétition d'actes dangereusement irrationnels deviennent par conséquent problématiques, d'autant plus qu'ils sont accompagnés dans les deux cas du motif de l'adultère qui serait causé par le corps envoûtant de la femme noire. La description de Junior qui voit Erzulie pour la première fois est sans équivoque, ce sont les attributs ensorcelants de cette dernière qui le poussent à tromper Judith :

Junior en avait oublié Judith, trop fasciné qu'il était par les longues jambes nues et tout ce corps captivant qui, envoûté par la musique, ondulait en lançant partout ces fléchettes que la sensualité dedans avait quelque chose de sacré. Junior *n'avait pu succomber à la tentation* et s'était enfui avec Erzulie, profitant pour le faire du fait que Judith parlait avec le propriétaire du bar (*H*, 772, nous soulignons).

En plus d'incarner des préjugés historiquement liés à la culture afro-américaine (l'irrationalité, le recours à la violence, à la magie), Erzulie et Johanne renouvellent donc l'un des mythes les plus reconduits autour de la sexualité des femmes noires : celui de la femme libertine et impie qui entraîne l'homme blanc dans le péché.

Cette figure représentée à l'intersection des préjugés envers les femmes et les Noirs semble correspondre aux constructions imaginaires étudiées par Elsa Dorlin dans *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain*. Se basant sur Judith Butler, qui développe la notion d'intersectionnalité pour montrer qu'il n'existe pas deux catégories binaires (les hommes et les femmes), mais bien des réalités différentes au sein même de l'identité de

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

genre¹⁰, Dorlin insiste sur l'identité raciale pour montrer que les points de rencontre entre le racisme et le patriarcat se retrouvent dans les représentations négatives que l'on fait des femmes noires. Outre le mythe de la « mammy », cette mauvaise mère virilisée surreprésentée dans le cinéma états-unien, Dorlin (2011 : 37) évoque le mythe de la Négrresse « sexuellement insatiable et entreprenante ». Cette représentation héritée des idéologies raciste, esclavagiste et ségrégationniste est à l'origine de la figure de Jézabel, cette « femme esclave lubrique et séductrice » (Bessière, 2003 : 241) qui utilise son corps pour écarter le « maître » du droit chemin¹¹. Cette supposée immoralité et lubricité de la femme noire a permis, dans les plantations du sud des États-Unis, comme dans les colonies françaises, de blanchir les Blancs des viols systématiques perpétrés sur les femmes noires¹². Encore aujourd'hui, rappelle Dorlin, la figure de la *Bitch*, de la *Ho* ou de la « Jézabel » continue de

10. « À force d'insister sur la catégorie "femme", on a fini par exclure les multiples intersections culturelles, sociales et politiques où toutes sortes de "femmes" en chair et en os sont construites » (Butler, 2005 : 80).

11. Jézabel est le nom donné à deux femmes impies dans l'Ancien et le Nouveau Testament. La première était l'épouse du roi Akhab d'Israël et fut assassinée en 845 av. J.-C. Les écrits mentionnent que c'est sous son influence qu'Akhab restaura le culte de Baal et extermina les prophètes de YHWH. L'Apocalypse cite une autre Jézabel se disant prophétesse qui « égare les serviteurs » d'Élie en les incitant à la débauche et à l'impudicité. Dans les deux cas, le nom Jézabel est donc accolé à des femmes qui ont le pouvoir de détourner les hommes du « vrai Dieu ». Voir Norma (2001 : 229).

12. Dans son article sur la « Southern women's history », Céline Bessière (2003 : 241) souligne qu'il est aujourd'hui attesté que les rapports sexuels entre femmes esclaves et planteurs constituaient la plupart du temps des viols. Or ces rapports ont longtemps justifié la jalousie des femmes de planteurs à l'égard des esclaves noires et seraient à la base de la figure de Jézabel.

hanter l'imaginaire occidental, notamment à travers la culture rap ou «bling bling» qui associe le stéréotype de la femme «chaude» à la féminité noire.

Dans *L'héritage*, on retrouve d'ailleurs un personnage nommé Edgar Rousseau qui prétend voyager dans les pays des Mayas où «les jeunes brunes sont superbes, accueillantes et chaudes» (*H*, 728). Or Rousseau est précisément celui qui introduit Mme Césaire, cette femme d'origine cubaine présente dans le roman, cette autre représentation de la féminité noire.

DE L'EXOTISME CHATOYANT À LA NÉGRITUDE UNIVERSELLE

Mme Césaire est la première femme noire qui, dans l'œuvre de Beaulieu, ne semble pas associée à l'adultère ou à la menace vaudou. D'emblée, elle est toutefois associée au cliché de la danseuse exotique et sensuelle. La narration nous la présente comme étant une femme à la «peau ambrée» et aux «lèvres pulpeuses» (*H*, 209), et dont le parcours est intimement lié à la lascivité de son corps :

Première danseuse de la troupe nationale Tropicana, elle avait fui son pays quand Fidel Castro et Che Guevara avaient débarqué dans la Baie-des-Cochons pour faire la révolution. Elle avait fini par se retrouver à Montréal, strip-teaseuse au café de l'est, là où Philippe Couture avait fait sa connaissance par l'entremise d'Edgar Rousseau, alors garagiste, organisateur politique et coureur de jupons. L'idylle entre Madame Césaire et Edgar Rousseau s'était terminée abruptement, le jour où s'était créé le Parti québécois de René Lévesque (*H*, 21).

La «femme noire» dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

Ce passage révèle la façon dont le corps de Mme Césaire est systématiquement écarté du politique. S'il doit s'éloigner de la révolution cubaine parce qu'il est trop associé à l'impérialisme du tourisme sexuel, il constitue également un obstacle au projet nationaliste d'un homme comme Edgar Rousseau, qui, à la demande de ses conseillers, décide de ne pas s'afficher en campagne électorale avec une femme noire. De toute façon, affirme Rousseau, «elle n'avait plus son corps de jeunesse et même le café de l'Est ne voulait plus d'elle» (*H*, 21). Une fois dépourvu de son attrait sexuel, Mme Césaire perd donc son statut, celui-là même qui l'assignait à une marginalité sociale. Il n'y a qu'avec Philippe Couture, le poète fictif du roman, que Mme Césaire réussit à entretenir une relation qui ne dépend pas de son image corporelle. Elle lui fait découvrir la littérature antillaise et le conseille quand il lui fait part de ses déboires amoureux. «Pour la remercier de lui avoir fait connaître les poètes cubains prérévolutionnaires» (*H*, 21), Philippe va même jusqu'à lui céder, pour presque rien, le petit restaurant de sa mère récemment décédée.

Comme le restaurant est voisin de la maison d'édition où il travaille, Philippe s'y rend quotidiennement pour s'alimenter et profiter de la musique de Mme Césaire. Si la narration signale alors ses jambes nues et sa sensualité quand elle est assise au piano, c'est surtout son entrain et son sourire qui sont soulignés quand elle chante «la joie de vivre cubaine» (*H*, 228). Cette joie incarnée dans la musique devient, au fil du récit, ce qui caractérise le plus souvent ce personnage au «rire sonore» (*H*, 21), cette mère nourricière au cœur généreux et bienveillant.

Un troisième personnage de femme noire, dans *L'héritage*, semble partager certaines qualités de Mme Césaire.

Ce personnage (très) secondaire s'appelle Marie-Soleil et est en fait la nièce de cette dernière. Récemment immigrée à Montréal, Marie-Soleil Césaire travaille au restaurant de sa tante et partage un petit appartement avec la belle-sœur de Xavier Galarneau, Albertine, qui a quitté Trois-Pistoles pour s'installer à Montréal. Même si l'une est native d'Haïti et l'autre descendante des premières nations, la narration insiste sur leur situation commune et leurs similarités. Comme Albertine, Marie-Soleil est une immigrante qui lutte pour sa survie dans la grande ville, une femme cultivée et autonome qui cherche à s'émanciper :

on est tous en exil, dit-elle, toi comme moi, on cherche à Montréal un pays dans lequel ça serait bon de rêver, sans que ça fasse mal à personne et sans que personne puisse nous faire de mal. C'est seulement en s'entraidant qu'on va pouvoir y arriver (*H*, 582).

Ici, le rapport d'altérité ne semble donc plus fondé sur la mise en opposition des différences, mais sur le lien social et la solidarité entre les déplacés.

Cependant, certains points en commun entre Madame Césaire et Marie-Soleil laissent supposer que cette dernière continue d'incarner des valeurs « essentiellement » caribéennes. Ces valeurs, qui la distinguent d'Albertine, sont associées à la supposée capacité des peuples du Sud à rester gais devant l'adversité. En effet, à l'instar de sa tante, qui incarne la joie de vivre, Marie-Soleil est définie par son optimisme à toute épreuve : elle se plaît à lire, dans les détails du quotidien, des « signes de bon augure » (*H*, 585) et aime répéter que le mot « jamais » n'existe pas dans la

langue créole¹³. Quand Albertine remarque les couleurs vives et la chaleur humaine présentes dans le restaurant de Mme Césaire, Marie-Soleil lui répond : «C'est tout à fait normal : nous les Cubains et les Haïtiens ne sommes-nous pas les ambassadeurs de la rosée, comme l'a écrit notre plus grand poète?» (*H*, 584). Marie-Soleil soutient par la suite que ce grand poète est le Martiniquais Aimé Césaire, alors qu'en réalité, l'auteur du roman *Les gouverneurs de la rosée* est plutôt Jacques Roumain, l'écrivain haïtien. Si cette (con)fusion révèle que les auteurs et les habitants des Antilles sont affectés à une même culture, elle signale également comment cette culture est assimilée à un processus métonymique qui lie la fraîcheur de la rosée à la «joie de vivre» des Caribéens.

Pourtant, le roman de Jacques Roumain est loin de reconduire les préjugés relatifs à la vivacité et la gaieté des peuples antillais. Son récit insiste au contraire sur la terre endurcie par la sécheresse, sur le désespoir des femmes haïtiennes qui sont «les premières à savoir qu'il n'y avait rien à mettre sur le feu, que les enfants pleuraient de faim, qu'ils dépérissaient, les membres grêles et noueux comme du bois sec, le ventre énorme» (Roumain, 2007 : 85). S'il est vrai que les paysannes chantent dans le roman, leurs chants ne sont donc pas gais : ils sont comme des «gémissements» et des «reproches adressés aux divinités sourdes», car, écrit Roumain, «l'existence leur a appris, aux Nègresses, à chanter comme on étouffe un sanglot» (2007 : 116). Manuel, le personnage principal qui revient

13. Le fait que les Cubains parlent l'espagnol et que le mot «jamais» se dit «pa janm» en créole haïtien ne semble pas embarrasser le narrateur, qui s'emploie à associer les Haïtiens et les Cubains à un seul et même espace culturel.

de Cuba (un pays considéré, dans le roman, comme une contrée lointaine aux coutumes et à l'organisation complètement différente) prêche pour que les paysans haïtiens deviennent les *gouverneurs de leur rosée*, c'est-à-dire les maîtres et les administrateurs d'une eau raréfiée par la coupe des arbres. Le titre n'invite donc pas à *représenter* la rosée, mais bien à se l'approprier à travers l'autogestion des terres. Même si le terme « rosée » renvoie à l'abondance d'une terre défrichée, cultivée, capable d'emprisonner l'eau de pluie, elle n'est liée en aucun cas à la « positivité » présumée des peuples du Sud.

Le fait que Beaulieu qualifie les personnages caribéens d'« ambassadeurs de la rosée » et qu'il associe les Haïtiens et les Cubains à un seul et même espace culturel rappelle plutôt certaines définitions de l'exotisme qui soulignent la tendance à se contenter de jugements généraux et flous pour décrire une culture étrangère sur laquelle on projette des idées romantiques. Dans *Lire l'exotisme*, Jean-Marc Moura souligne cette sorte de « pittoresque moral » (1992 : 121) qui assigne des qualités spécifiques – ici la joie de vivre, l'insouciance, l'optimisme – aux hommes et aux femmes provenant d'espaces lointains. L'histoire littéraire regorge de représentations exotiques qui, comme le rappelle Moura, associent des attitudes, des actions et des pensées au pittoresque moral. Outre le mythe du bon sauvage maintes fois repris par la littérature exotique, Moura cite certains ouvrages où « le charme et la supériorité du Chinois » (1992 : 121), par exemple, apparaissent à travers un orientalisme luxuriant. Dans ses travaux, qui cherchent à poser les jalons d'une critique littéraire interculturelle, Hans-Jürgen Lüsenbrink (1996 : 52) soutient que cette fascination pour l'autre, génératrice de personnages ou de

La «femme noire» dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

genres spécifiques (carnets de voyage, roman d'aventures, récits ethnographiques), est produite par «un dispositif psychologique qui renferme une projection de désirs, résultant de manques perçus dans sa propre culture». Même si cette signification de l'altérité est parfois positive, elle est donc tout de même centrée, selon Lüssenbrink, sur une méconnaissance réelle de l'autre, une exagération des différences culturelles et un désir d'un ailleurs plus chatoyant.

L'évocation romantique de pratiques ou de mœurs différentes s'enracine également dans une conception essentialiste des différences raciales où «la valeur naturelle se double presque aussitôt d'une valeur culturelle (Moura, 1992 : 192). En fait, tout se passe comme si, à l'instar de ce que croyait Xavier Galarneau, il en allait «des robes de chevaux comme de la carnation de la peau chez l'homme : chacune a sa signification et, par cela même, sa contingence. Un cheval dont la robe est noire ou baie ne peut pas être tout à fait semblable à celui qui est de couleur pie noire, aubère ou rouan» (*H*, 74).

Certes, Aimé Césaire a lui-même défendu l'existence d'une «négritude», d'un ensemble de valeurs qui seraient communes aux Africains et aux Noirs américains, et c'est peut-être pour cette raison que Beaulieu lui attribue le roman de Jacques Roumain. Toutefois, il faut souligner que, pour Césaire, le mot négritude ne désigne pas une «émotivité nègre» qui s'opposerait à l'esprit cartésien. Il ne prétend pas, comme Léopold Sédar Senghor, que «l'émotion est nègre comme la raison est hellène» (1939 : 24). Pour Césaire, le terme indique plutôt une opposition. Le refus de l'assimilation culturelle faite par les Blancs, mais aussi le rejet de l'image du «bon nègre» foncièrement

paisible, docile, et donc le rejet d'une vision essentialiste des différences raciales : « Je suis de la race de ceux qu'on opprime » (Césaire, cité dans Kestellot, 2001 : 108), répètera-t-il d'ailleurs jusqu'à sa mort, comme si son humanisme faisait de lui un « nègre universel » (Alliot, 2008). Comme si sa vision combative de la négritude refusait la « mentalité esclave », celle-là même qui fera dire à Mme Césaire, dans *L'héritage*, « servir, n'est-ce pas là le devoir de n'importe quelle minorité ? » (*H*, 584). Comme si, enfin, il invitait tous les peuples à se soulever.

L'EFFET MIROIR

Avant d'analyser la façon dont l'écriture beaulieu-sienne effectue, à travers le statut minoritaire des Canadiens-français, un rapprochement entre l'histoire du peuple québécois et celle des peuples colonisés, il nous apparaît important de nous attarder brièvement sur le rapport d'altérité présenté dans le conte *Neigenoire et les sept chiens*, car il n'est pas sans lien avec la façon dont les femmes noires sont représentées dans les derniers romans de Beaulieu.

Publié en 2007, le conte *Neigenoire et les sept chiens* reprend le schéma narratif de *Blanche neige et les sept nains* pour raconter l'histoire d'une fillette adoptée par un homme québécois qui a pour seule famille une vieille tante. Cette dernière, qui est jalouse de la grande beauté de la petite Neigenoire, profite un jour de l'absence du père pour empoisonner la fillette et lui voler son « image » à l'aide d'un miroir magique :

Tu le mérites parce que tu as gâché ma vie depuis que ton père t'a ramenée du Costa Rica [...] avant, je vivais

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

toute seule, je n'avais pas besoin de me regarder dans le miroir pour savoir qui j'étais et pour *m'en accommoder*. J'avais qu'à rester assise dans ma berçante et qu'à tricoter des tuques de laine pour me sentir belle jusqu'au bout des pieds (N, 42, nous soulignons).

Si cette citation évoque l'immigration à laquelle on doit « s'accommoder¹⁴ », elle illustre également la fragilité identitaire, car au-delà de la beauté, il est question, dans ce passage, de la nécessité d'un miroir pour savoir « qui on est » et du choc provoqué par le contact de l'autre. Ce choc ou cette instabilité semblent être à l'origine du désir de s'emparer de l'identité de l'étrangère en voulant littéralement « être à son image ». Pour conjurer le mauvais sort, la fillette doit donc s'emparer d'une pelote de laine, le symbole identitaire de la vieille dame, et la lancer en direction de son reflet.

Or il est intéressant de noter que, dans *Bibi*, on retrouve le même motif du miroir, mais cette fois pour traiter de la peur d'Abel de devenir noir. Le roman, qui est divisé entre l'époque où Abel fait la rencontre de Judith et celle où il est contraint, quarante ans plus tard, de parcourir l'Afrique pour la retrouver, comprend un épisode à Paris où Abel rencontre un jeune Éthiopien avec lequel il a une relation homosexuelle. Leurs ébats sont interrompus par le regard violet de Judith qui arrive sans prévenir dans la capitale française. Pour la troisième fois dans l'œuvre de Beaulieu, un personnage nommé Judith est donc amené à surprendre un adultère : dans *Don Quichotte la démanche*,

14. Le fait que le conte ait été publié en 2007, au moment même de la crise des « accommodements raisonnables », porte à croire que le terme est ici utilisé pour désigner la nécessité, pour les Québécois, de s'accommoder aux rites et croyances des nouveaux arrivants.

Judith est témoin d'une scène sexuelle entre Abel et Johanne et dans le roman *L'héritage*, la chanteuse Judith interrompt Junior et Erzulie. À chaque fois s'en suit une rupture entre la «Judith» et le personnage principal, qui accuse la femme noire de l'avoir soumis à la tentation. Abé Abebé, le jeune Éthiopien avec qui Abel a une liaison, est lui aussi accusé par Abel de l'avoir détourné du droit chemin et c'est à ce titre qu'il revient hanter le héros à la fin de *Bibi* : s'alliant avec Judith, il attire Abel dans un piège visant à le punir de ses actions, à purger sa culpabilité vieille de quarante ans. Même s'il n'est pas, comme Erzulie et Johanne, accablé de pouvoirs imaginaires qui puisent dans les préjugés face à la menace vaudou, il représente donc un danger pour Abel. Il réaffirme le fait que, dans l'œuvre beaulieusienne, la sexualité interracial met inévitablement le héros en péril.

Si cette menace est ultimement associée à la mort, elle n'est cependant jamais liée à la peur de «devenir noir». En effet, il n'y a qu'au contact du jeune Éthiopien que le héros craint d'être «noirci» par l'image de l'autre. Après avoir eu un premier contact sexuel avec Abé Abebé, Abel affirme :

Je colle presque ma tête au miroir et ce n'est plus seulement de l'étonnement que j'ai, mais de l'effroi [...] je me métamorphose comme dans le conte de Kafka, parce qu'Abé Abebé déteint sur moi, il va faire de moi un nègre si je le laisse faire à sa guise (*B*, 519).

Il y a donc lieu de se demander si ce n'est pas la peur de «devenir gai» ou l'angoisse provoquée par l'image du double qui tourmente Abel devant son reflet¹⁵. Car, comme le

15. Même si la ressemblance avec les situations associées à Erzulie et Johanne laisse croire que la sexualité interracial demeure

rappelle Stéphane Inkel, Abé Abebé incarne, en tant que «Nègre», ce «lieu discursif des années 1960, auquel le jeune Abel refuse de s'identifier en raison de la haine de soi qu'il lui renvoie comme image» (2013 : 159). La crainte de traverser le miroir serait donc générée par la «confrontation de soi à soi» (Inkel, 2013 : 158), par la peur de devoir affronter la face cachée ou refoulée de son identité. Au fil du récit, Abel semble toutefois enclin à s'identifier au passé colonial des Africains jusqu'à déployer, à la fin du roman, un rapport d'altérité qui repose sur un certain fantasme d'appropriation identitaire. Comme le soutient Isaac Bazié (2013 : 99), l'aventure africaine d'Abel met en scène une quête du personnage progressivement altérée par le processus d'identification au Noir, une sorte de «variation sur soi dans la noirceur de l'Autre».

Néanmoins, Bazié montre à quel point cette dialectique entre soi et l'autre s'inscrit dans une histoire littéraire qui, à travers une posture dite «savante», construit l'Afrique à partir de l'Occident. Cette tradition d'écriture, présente notamment dans les récits ethnographiques et dans la littérature coloniale, cherche à désigner l'Afrique «par l'expression des violences qui s'y produisent» (Bazié, 2013 : 102). De fait, la grande majorité des descriptions de femmes africaines s'effectue, dans *Bibi*, à travers des récits

déterminante, il serait pertinent d'analyser cette relation en la comparant à d'autres fantasmes homosexuels dans l'œuvre de Beaulieu, de façon à observer si la relation homosexuelle prend ici une dimension intersectionnelle. Dans un article qui inscrit l'œuvre beaulieusienne dans une filiation américaine, Jonathan Weiss souligne, par exemple, que la sexualité avec un jeune Noir est un motif récurrent dans la littérature états-unienne qui serait lié au «désir d'être accepté au sein de celui qu'on a offensé le plus complètement» (Fiedler, cité par Weiss, 1996 : 49).

de voyage qui ont historiquement participé à ancrer les «violences africaines» (singulières ou collectives) dans la construction imaginaire du continent. Le roman est traversé par des écrits de Christian Bader et Paul du Chaillu, dans lesquels les femmes sont souvent «maltraitées [par leur mari] et considérées comme de la marchandise» (B, 236). Ainsi, l'ouvrage est imprégné par des tableaux de femmes assignées aux plus durs travaux, de fillettes mariées à huit ou neuf ans, de femmes torturées et violées par des chefs de tribu ou de femmes cannibales qui se disputent les restes humains d'un guerrier ennemi¹⁶.

Quand les représentations de femmes noires ne proviennent pas des écrits de ces explorateurs, le dédoublement de la mise en scène les fait participer les seins nus, les oreilles et les lèvres perforées, à une pièce de Raymond Roussel présentée dans la capitale gabonaise. En fait, une seule femme, dans tout le roman, échappe à cette représentation intertextuelle et schématisée des femmes africaines et c'est Calixthe Bélyala, celle qui organise le Festival de théâtre où est présentée la pièce de Roussel. Celle qui deviendra la femme rêvée d'*Antiterre*.

CALIXTHE BÉLAYA ET LE FANTASME DE GÉMELLITÉ

Dès le début du roman, le narrateur de *Bibi* nous présente Calixthe Bélyala comme une femme de lettres qui, en plus d'organiser un Festival de théâtre, tient une petite librairie dans un faubourg de la ville. À l'instar de Mme Césaire qui, dans *L'héritage*, introduit Abel aux poètes

16. Une femme est décrite traversant le village, «portant une cuisse d'homme sous le bras, qu'elle va faire cuire en l'aromatisant avec des herbes sauvages» (B, 256).

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

cubains, Calixthe Bélyala lui permet de connaître plusieurs ouvrages africains¹⁷. Son appartenance au monde littéraire est aussi renforcée par le fait qu'elle porte le nom d'une écrivaine camerounaise dont Abel dit avoir lu un roman. Ce roman, intitulé *C'est le soleil qui m'a brûlée*, met en scène une jeune Africaine qui se révolte contre l'oppression sexuelle faite aux femmes. Après avoir été témoin de la condition de prostituée de sa mère, l'héroïne décide de s'insurger contre la brutalité et la lubricité des hommes. Celle qui n'a d'autre choix que de préserver sa virginité pour se marier ou se vendre au plus offrant se laisse alors submerger par la haine, au point d'assassiner un homme à la fin du roman. Le meurtre survient après qu'une amie de l'héroïne ait succombé aux blessures infligées par un avortement illégal. L'agresseur est donc abattu au nom de la détresse des femmes condamnées à choisir entre la maternité et la prostitution, au nom de la folie provoquée par les violences quotidiennes. Comme le souligne Moïse Ngolwa, le meurtre de l'homme se présente également « comme l'exécution d'une sentence dont la romancière livre causes, motifs et raisons au fur et à mesure que les romans se succèdent » (Ngolwa, 2012 : 95). En effet, les romans subséquents de Calixthe Bélyala continuent de mettre en scène la prostitution, la stigmatisation et le viol des filles¹⁸. Dans cet univers qui cherche à dénoncer ce

17. Elle offre à Abel le récit de voyage de Paul du Chaillu, mais lui donne aussi l'occasion de découvrir, dans sa librairie, les étagères consacrées à la littérature africaine équatoriale. Guidé par une jeune libraire, il découvre notamment Ken Bugul, Aoua Keïta et Mariama Bâ (B, 134).

18. Notamment les romans *Tu t'appelleras Tanga* (1988), *Assèze africaine* (1994) et *Les bonheurs perdus* (1996).

que Daniel Larangé nomme la « tyrannie phallocratique » (2010 : 129), les personnages masculins sont souvent présentés comme étant violents, lubriques ou égoïstes. Ils sont si majoritairement tournés en dérision ou réduits d'une manière grotesque à leur sexe, que certains auteurs accusent les romans de Béyala de n'être qu'un « grossissement caricatural » ou une « humiliation de l'Afrique et des Africains » (Kom et Hichcott, cités par Ngolwa, 2012 : 102). Dans son article sur « les modalités de la rébellion du féminin dans l'œuvre de Béyala », Marcelline Nnomo utilise même le terme de « misandrie¹⁹ » pour qualifier le sentiment de mépris et d'hostilité que semblent éprouver les héroïnes béyaliennes à l'égard des hommes.

Il n'est donc pas étonnant de constater que la relation entre Abel et ce personnage homonyme ne soit pas posée d'emblée dans un rapport de séduction, mais bien dans un respect mutuel et une volonté de transcender le désir érotique. D'autant plus que, comme nous l'avons mentionné, la sexualité interracial représente systématiquement un danger pour le héros beaulieusien²⁰. Certes, Abel

19. En fait, l'auteure utilise plutôt le terme de « misanthropie », mais il semble y avoir confusion puisqu'elle soutient qu'il s'agit du contraire de la misogynie. Voir Nnomo (2007 : 165).

20. Au début du roman *Bibi*, bien avant qu'Abel ne rencontre Judith, se déroule une scène avec une inconnue qui réitère ce lien entre la sexualité interracial et le danger. Alors qu'Abel est sur le point de consommer l'acte sexuel avec une « mulâtre », elle le frappe dans le dos avec un bout de bois et lui dit : « la prochaine fois, j'aurai un vrai poignard et c'est pas seulement la profondeur d'un doigt que ça va te rentrer dans le corps ! ça va te transpercer d'un bord à l'autre pour te saigner à mort comme un cochon ! » (B, 79) Cette scène, qui semble faire écho au meurtre de *C'est le soleil qui m'a brûlé*, rappelle qu'Abel associe à nouveau la sexualité des femmes noires à une épée de Damoclès pouvant à tout moment s'abattre sur le héros.

La «femme noire» dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

remarque les «lèvres un brin pulpeuses» (*B*, 125) et les mains fines de Calixthe Bélyala, mais la sensualité de cette femme qui a, comme lui, un âge avancé, n'est pas appuyée. Lorsqu'il se rend à la librairie où elle lui a donné rendez-vous, ce n'est pas tant le fait qu'elle soit célibataire qui ressort de leur dialogue, mais le fait qu'elle a immigré au Gabon et qu'elle n'est nulle part chez elle, tout comme lui. Le récit qu'elle fait de la situation politique du Cameroun, qui est divisé entre les populations françaises et anglaises issues des différentes époques coloniales, semble aussi les unir. «Ça ressemble à ce qu'on vit au Kébec», soutient Abel :

On a d'abord été une colonie française, puis anglaise, mais le Kébec d'aujourd'hui est la seule des provinces du Canada qui soit en majorité française dans une confédération qui aimerait bien nous voir disparaître. Nous résistons du mieux que nous pouvons, mais les Canadiens anglais, comme leurs ancêtres britanniques, sont racistes, militaristes et en général, d'une pensée basse de plafond. Ainsi, nous avons souvent l'impression, tellement nous sommes différents, d'être des exilés intérieurs dont les chefs sont des rois nègres à la solde du grand capital anglo-saxon (*B*, 261).

Cette citation permet de mieux saisir pourquoi Abel se présente comme «un nègre blanc d'Amérique» (*B*, 125), et ce, dès sa première rencontre avec Calixthe Bélyala. Si cette expression empruntée à Pierre Vallières s'inscrit dans une volonté de s'identifier au passé colonial des peuples africains, elle sert aussi à se rapprocher de cette femme dont il va s'éprendre. Encore une fois, cette volonté de rapprochement semble accompagnée du désir de s'approprier une identité, comme si la survie du soi passait par

l'assimilation de l'autre. Car comme Isaac Bazié le fait remarquer :

Il ne faut cependant pas se laisser prendre au piège par les rapprochements, qui servent à mieux établir les distances, ni par les rapprochements avec une altérité postulée à l'extrême distance qui sépare le soi de l'autre et qui, dans des démarches tout aussi extrêmes à visée fusionnelle, font passer la survie du soi par l'assimilation ultimement indifférenciée avec l'autre. Dans tous les cas, la mise à distance est utile dans la démarche d'un sujet qui se cherche (Bazié, 2013 : 99).

Certains critiques ont souligné que cette visée fusionnelle pouvait provenir du fait que Calixthe Bélyala est plusieurs fois associée à l'univers maternel qu'Abel chercherait à retrouver²¹. Mais s'il est vrai que Calixthe est parfois comparée à une « mère Thérèse » parce qu'elle a adopté plusieurs orphelins (dont un qui, comme Abel, a souffert de la poliomyélite) elle n'a rien de ce qu'Abel nomme « cette sollicitude reptilienne » (*B*, 86) qui le vampirise en feignant de le mater. Elle ne cherche pas, comme la mère d'Abel, à le soumettre par la culpabilité. Même après avoir passé une nuit avec lui où ils n'ont fait que se tenir la main, elle répète qu'elle n'attend rien de sa part, qu'elle « ne veut pas abuser » (*B*, 141).

Cette relation dépourvue de contraintes et d'exigences se poursuit dans le roman *Antiterre*, à travers la cor-

21. François Ouellet (2013) a particulièrement travaillé ce thème. Il soutient que la logique de la triade « père-nation-pays », à l'œuvre dans la saga des Beauchemin, est renversée, dans *Antiterre*, au profit d'un retour symbolique vers la terre de la mère qui dissout le projet d'écriture.

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

respondance virtuelle qu'ils entretiennent tous les deux. Dans cette correspondance, elle ne fait que lui demander, même quand elle est dans le besoin, de se souvenir de la nuit qu'ils ont passée ensemble. Contrairement à Judith qui, même morte, continue de vouloir le hanter de ses yeux violets, et contrairement à Rhino, cette jeune femme qui le supplie de l'héberger dans sa maison de Trois-Pistoles, Calixthe n'est ni accaparante ni envahissante. Elle semble, au contraire, toujours soucieuse de respecter les limites de l'égoïsme d'Abel parce qu'elle a été, elle aussi, blessée dans le passé et parce qu'elle tient, tout comme lui, à sa liberté. Par conséquent, s'il est vrai que la relation avec Calixthe Bélyala est teintée d'un rapport maternel, elle relève également, à notre avis, du fantasme de gémellité, de cette construction de l'autre que l'on façonne à son image en s'appropriant les différences qui menacent l'unité. En effet, Abel ne cesse de souligner la souffrance et les blessures qu'ils semblent partager, notamment celles liées au contexte postcolonial. Lorsqu'il se rend au Cameroun, le pays natal de Calixthe Bélyala, il va même jusqu'à prétendre que « le paysage d'Addis-Abeba lui paraît aussi familier que celui qui [l]'entoure quand [il se] promène dans [s]es champs aux Trois-Pistoles » (*B*, 410). Abel se plait également à répéter que « peu importe où c'est qu'on se trouve désormais dans le monde, tout n'est rien que ressemblance involontaire ou délibérée, même et surtout ce qui s'indique comme différence » (*B*, 128).

Or l'incapacité à reconnaître les processus culturels spécifiques de l'oppression ne sous-tend-elle pas, comme le soutient Judith Butler, « une forme d'impérialisme épistémologique » (2005 : 78)? Ne reproduit-on pas un acte expansionniste en voulant s'approprier sous le signe du

même les différents types de colonisation? Car, en voulant ressembler à Calixthe, Abel lui substitue son propre reflet, il met en place une stratégie d'évitement qui détourne toute tentative de compréhension *réelle* de l'autre. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que, dans *Antiterre*, une grande partie de la correspondance entre Calixthe et Abel transite par «l'esprit frappeur de la Table de pommier» (A, 192) car c'est en fait l'imaginaire d'Abel et la distance entre les deux continents qui modèlent la figure de cette femme «rêvée».

Bref, même si elle ne se retrouve pas, comme Johanne et Erzulie, à l'intersection des préjugés envers les Noirs et les femmes, Calixthe Bélyala apparaît, dans *Bibi et Antiterre*, telle une image que l'on voudrait s'approprier. Nonobstant le fait que cette image ne semble plus reconduire les mythes entourant la supposée immoralité et lubricité des femmes noires ni ceux relatifs à la «joie de vivre» antillaise, elle est tout de même liée à un rapport d'altérité qui s'enracine dans un exotisme non pas féérique ou pittoresque, mais utopique. Un exotisme lié au topos du Nouveau Monde dans lequel la femme noire constitue à la fois la genèse et l'avenir de l'homme. À l'image de *Lucy*, dont le squelette vieux de trois millions d'années est évoqué dans *Bibi*, la femme africaine représente une figure originelle qui est associée, comme dans les poèmes de Senghor, à la terre, à l'Afrique et à la naissance du monde.

Elle est celle qui permet «l'homme nouveau qu'[Abel] est en train de devenir» (A, 376), celle qui est invitée à rejoindre la création d'une cité autarcique qui, comme le rappelle Stéphane Inkel (2013 : 168), puise dans un certain «messianisme canadien-français». En ce sens, Calixthe

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

Béyala incarne l'élément nouveau d'un projet ancré dans le passé, mais symbolise également la promesse d'un métissage, d'une créolité projetée vers l'avenir.

Même si cette représentation à la fois idéalisée et figée dans l'idée d'une complémentarité contribue à « raciser » davantage, voire à animaliser la femme noire par des réductions essentialistes et des amalgames de différents traits culturels empruntés au contexte haïtien, afro-américain ou africain, elle constitue néanmoins une évolution par rapport au personnage de la « négresse » Johanne. Une évolution qui nous rappelle que les femmes noires occupent une place importante dans l'œuvre beaulieusienne²² et qu'elles ne sont pas toutes des « reines nègres²³ » pour Beaulieu. Au-delà de la violence du langage, on retrouve des femmes racisées qui sont des femmes de lettres, des artistes et qui sont aussi, parfois, et surtout, une surface où l'on projette sa propre altérité.

22. Rappelons que, seulement dans *L'héritage*, on retrouve trois personnages de femmes noires qui sont incarnés dans un téléroman diffusé devant près de deux millions de téléspectateurs. Voir Cousineau (1989).

23. En 2008, Beaulieu réagit à la nomination de Michaëlle Jean au poste de gouverneure générale en publiant un article dans lequel il nomme bruyamment cette dernière la « Reine Nègre ». Voir Beaulieu (2010).

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- ALLIOT, David (2008), *Aimé Césaire, le nègre universel*, Gollion, Infolio.
- BARIL, Geneviève (2003), « Abel Beauchemin, messie, supplicié et chevalier de l'écriture apocalyptique », dans Jacques Pelletier (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, Québec, Nota bene, p. 221-254.
- BAZIÉ, Isaac (2013), « Bibi en Afrique. Variation sur soi dans la noirceur de l'autre », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 3, p. 99-116.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1974] 2002), *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, Typo.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1987-1991] 2012), *L'héritage*, Montréal, Boréal. (Coll. « Compact ».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2001), *Les mots des autres. La passion d'éditer*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2007), *Neigenoire et les sept chiens*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2010), *La reine nègre et autres essais vaguement polémiques*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BESSIÈRE, Céline (2003), « Race, classe, genre. Parcours dans l'historiographie américaine des femmes du sud autour de la guerre de Sécession », *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, vol. 17, p. 231-258.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.

La « femme noire » dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

- COUSINEAU, Louise (1989), «L'héritage reprend la tête du peloton», *La Presse*, 4 novembre.
- DORLIN, Elsa (2011), *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan.
- DUBOIS Jacques (1993), «Un texte qui somatise ou le derrière de Judith», *Tangence*, n° 41, p. 67-78.
- GAULIN, Huguette ([1972] 2007), *Lecture en vélo*, Montréal, Herbes rouges.
- INKEL, Stéphane (2013), «La traversée à l'envers: figures de l'origine et historicité du repli dans *Bibi* et *Antiterre*», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 3, p. 145-174.
- KESTELLOTT, Lilyan (2001), *Histoire de la littérature africaine*, Paris, Karthala AUF.
- LARANGÉ, Daniel S. (2010), «Du pays où l'on part au pays d'où l'on vient: Calixthe Bélyala, expatriation et quête d'identité», *Francofonia studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, vol. 30, n° 58, p. 121-138.
- LE BIHAN, Yann (2006), «"La femme noire" dans l'imaginaire occidental masculin», *L'Autre. Cliniques, cultures et sociétés*, vol. 7, p. 43-59.
- LEWIS, Manon (1993), «L'héritage œcuménique. Lecture d'une mosaïque religieuse», *Tangence*, n° 41, p. 95-111.
- LÛSEBRINK, Hans Jürgen (1996), «La perception de l'Autre: jalons pour une critique littéraire interculturelle», *Tangence*, n° 51, p. 51-56.
- MOURA, Jean-Marc (1992), *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod.
- NAREAU, Michel (2013), «Présentation», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 2, p. 7-11.
- NGOLWA, Moïse (2012), «L'implicite pragmatique de la représentation de l'homme chez Calixthe Bélyala», *Études littéraires*, vol. 43, n° 1, p. 82-95.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- NNOMO, Marcelline (2007), «Les modalités de la rébellion du féminin dans la réécriture de l'histoire chez Calixthe Béyala», dans Pierre FANDIO et Mongi MADINI (dir.), *Figures de l'histoire et imaginaire au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, p. 163-170.
- NORMA, Pierre (2001), «*Jézabel*», *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Paris, Actualités de l'histoire Sarl.
- QUELLET, François (2013), «*Antiterre* et la "politique" du grand écrivain national: féerie pour une autrefois», *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 3, p. 117-144.
- PELLAND, Johanne (2003), «*Don Quichotte de la démanche*. Un navire romantique sur une mer baroque», dans Jacques Pelletier (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota bene, p. 255-297.
- PELLETIER, Jacques (1993), «Victor-Lévy Beaulieu. L'intertextualité généralisée», *Tangence*, n° 41, p. 7-31.
- ROUMAIN, Jacques ([1944] 2007), *Les gouverneurs de la rosée*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- SEABROOK, William B. ([1929] 1997), *L'Île magique. En Haïti, terre du vaudou*, Paris, Phébus.
- SÉGAR SENGHOR, Léopold (1939), *L'homme de couleur*, Paris, Plon.
- SÉGAR SENGHOR, Léopold ([1945] 1956), *Chants d'ombre*, Paris, Seuil.
- WEISS, Jonathan M. (1983), «Victor-Lévy Beaulieu: écrivain américain», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 41-57.

REGARDS SUR LES
REPRÉSENTATIONS NARRATIVES
DES GENRES ET DES SEXUALITÉS
« DÉVIANTES » DANS *BIBI* ET *ANTITERRE*

Sébastien Parent-Durand
Université du Québec à Montréal

Questionner les représentations de genres chez Victor-Lévy Beaulieu oblige tout lecteur sérieux à saisir à bras-le-corps cette écriture dense et abondante. À la lumière d'une relecture des romans *Bibi* et *Antiterre*¹, choisis parmi les ouvrages récents de l'auteur, certaines pistes de réflexion sont apparues en regard des questions importantes que posent les études féministes à la littérature : les identités sexuelles y sont-elles stéréotypées ou novatrices, rigides ou mobiles ? Insiste-t-on sur la similitude entre les hommes et les femmes ou sur leurs divergences ? L'un ou l'autre sexe a-t-il le monopole de certains espaces ou encore celui

1. Dorénavant, les références à ces romans seront indiquées par les sigles *B* et *A* respectivement, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de la mobilité, voire de la parole? Sur le plan formel, quelles figures métaphoriques évoquent l'identité sexuelle, quelles figures de rhétorique sont liées à la réflexion sur le genre, quelles marques de subjectivité masculine ou féminine sont perceptibles au plan de l'énonciation? Et finalement, quels types de relations entre hommes et femmes sont privilégiés? Analysant, dans un premier temps, quelques-unes des figures féminines et masculines présentées dans *Bibi* et *Antiterre*, dont certaines sont plus signifiantes que d'autres, on cherchera à voir, dans un second temps, si Beaulieu résiste effectivement à toute redéfinition des genres en reconduisant une vision figée du masculin et du féminin ou, au contraire, une vision subvertie, une configuration inhabituelle.

Pour mieux nous situer, rappelons-nous qu'à propos du roman *Jos Connaissant*, paru en 1978, Lori Saint-Martin avançait, dans l'essai *Contre-voix*, paru en 1997, que « l'intelligence, la réflexion, le discours [étaient] interdits aux femmes », et que « la femme représent[ait] la bêtise, la bestialité, la mort ; en se libérant d'elle, l'homme se lan[çait] à la conquête d'un monde meilleur » (Saint-Martin, 1997 : 106). Selon cette lecture, les personnages de Beaulieu relevaient alors d'une pensée fondamentalement traditionnelle, attribuant aux figures masculines des valeurs positives comme l'esprit, la raison ou la création, et des valeurs négatives aux figures féminines, réduites au corps, à la folie ou à la procréation. Prenant acte de ces observations, il s'agira donc de tenter de voir ici s'il serait juste d'en dire autant au sujet de *Bibi* et d'*Antiterre*. Puis, dans un deuxième temps, afin d'élargir le cadre analytique des représentations narratives de sexes et de genres, et parce que ces deux œuvres commandent en elles-mêmes cette

Regards sur les représentations narratives des genres

ouverture, nous nous détournerons provisoirement des figures féminines pour mieux observer, dans l'ensemble, les figures « bestiales » et « déviantes » qui habitent ces récits, et qui éclairent sous un autre angle les rapports entre personnages masculins et féminins.

FIGURE DE L'AMOUREUSE

Judith, qui est au cœur du nœud dramatique dans *Bibi*, incarne de manière mythique le premier amour du narrateur. Comme c'était le cas dans *La grande tribu*, Beaulieu place ici en alternance des chapitres relatant des épisodes de son passé à Morial-Mort et des chapitres se déroulant au présent dans différents pays d'Afrique, ouvrant donc littéralement la page d'une vie complète pour dresser les bilans et se rappeler des commencements. Figure féminine polysémique, incarnant à la fois un sujet de désir et de dégoût, de victime et d'agresseur, de salvatrice et de vengeresse, Judith apparaît principalement, lors de la première rencontre avec Bibi, comme un corps attractif sexuellement, mais aussi investi d'une beauté atypique, qui n'est ni canonique, ni conventionnelle, et surtout, comme un personnage auquel l'univers littéraire est accessible :

Pour la première fois, une jeune femme a assisté aux racontements de victor téoli : elle s'appelle judith, porte une robe tout écourtichée qui met en valeur un corps un peu maigre mais plein de vie, buriné par le soleil et sentant bon la terre chaude ; elle aime le vin rouge, elle a lu comme moi l'ombilic des limbes, le livre de ce qui se passe quand le cerveau pourrit, elle a lu le marquis de sade et aime rappeler qu'il a fini ses jours en prison

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

et qu'il écrivait avec ses défécations sur les murs de sa cellule parce qu'on refusait de lui donner crayons et papiers – judith rit tout le temps, croise et décroise les jambes, sans doute pour qu'on sache qu'elle ne porte pas de petite culotte sous sa robe écourtichée – mais judith a surtout de grands et étranges yeux violets qui, une fois vrillés dans les tiens, ne les lâchent plus (*B*, 56)

Pourtant, si elle partage avec Bibi une passion pour certains modèles littéraires, tous masculins, force est de constater qu'en opposition au personnage écrivain, la création lui restera interdite, non pas par refus, mais plutôt par absence de volonté. La vision créative qui est mise de l'avant dans le roman, et répétée à maintes reprises, est plutôt celle de la « fécondation éjaculatoire », dont cet extrait, choisi parmi d'autres, illustre la teneur :

Les mots sont du sperme, les livres sont des éjaculations, toute oeuvre est le viol permanent de son propre corps [...] Pour ensemencher, il faut d'abord qu'il y ait éjaculation : des écrivains comme victor hugo, georges simenon et henry miller ne cessaient pas de s'y livrer, leurs mots étaient des vulves roses de femmes et les vulves roses des nombreuses femmes avec lesquelles ils ont fait l'amour n'étaient pour eux rien d'autre encore que des mots – ces écrivains-là étaient des surhommes, dignes de ceux qu'annonçait frederik nietzsche (*B*, 407)

Cette métaphore sexuée de la création littéraire, déjà mise de l'avant par bon nombre d'écrivains avant Beaulieu, instrumentalise non pas les femmes mais le sexe des femmes comme autant d'objets à féconder, glorifiant du même coup ces « écrivains-surhommes » au profit d'un regard androcentrique posé sur le monde. L'écrivaine et chercheuse française Michelle Coquillat a par ailleurs exploré cette

Regards sur les représentations narratives des genres

symbolique de la fécondation dans son ouvrage intitulé *La poétique du mâle*, dans lequel elle explique ceci : « L'idée est sperme. Ainsi, puisqu'elle fait office de liqueur séminale et procède donc du mâle, elle va, comme élément masculin, être tout naturellement, on peut presque dire génétiquement, refusée à la femme » (Coquillat, 1982 : 215). En effet, et sans que ça ne soit dit textuellement dans *Bibi* ou *Antiterre*, les personnages féminins du roman, parmi lesquels Judith est sans doute l'une des figures les plus signifiantes, bien qu'elle soit fortement admirative des mêmes auteurs masculins que le personnage principal, ne figurent pas comme sujets créatifs². Ainsi retrouve-t-on plutôt un narrateur, à Morial-Mort, qui se demande la chose suivante : « Peut-être Judith m'attend-elle dans le souterrain de la maison de la rue drapeau, toute nue, à genoux sous la table, de sa langue se lissant les lèvres, impatiente que je prenne place pour qu'en faisant jaillir les mots, se dresse mon sexuel » (*B*, 496). Ce qui se présentait à priori comme une ouverture de l'univers littéraire aux figures féminines relègue en fait ces dernières au statut de spectatrices admiratives et désintéressées par l'écriture, volontairement complices de la « fécondation éjaculatoire » créative masculine.

2. Même chose pour Calixthe Bélyala, personnage sur lequel je reviendrai, inspiré de la véritable romancière française du Cameroun, qui aurait pu aisément se prêter à une représentation positive d'une écrivaine ; mais il n'en est rien, car bien que portant le même nom (*B*, 126), celle-ci est plutôt présentée comme une « Grande dame, une bonne libraire et une bonne mère comme dame Térésa » (*B*, 133). Rien dans les deux romans ne semble rappeler au lecteur la véritable écrivaine, créatrice et intellectuelle portant le même nom. Il s'agit d'une référence culturelle brute, à recevoir par le lecteur averti telle quelle.

Si la riche sexualité entre Judith et Bibi offre de multiples pistes analytiques sur les rapports entre les personnages féminins et masculins, je ne m'y attarderai pas plus longtemps³, si ce n'est que pour ajouter que la figure de Judith, au-delà du plaisir sexuel qu'elle semble partager sur un pied d'égalité avec Bibi, ne représente pas positivement le rôle d'amoureuse qui lui est attribué, et encore moins, globalement, la figure de la femme. Son corps est sacrifié aux hommes qui l'entourent – d'ailleurs elle finit par offrir littéralement ses yeux à Bibi, offrande sacrificielle symbolique –, et sa parole trahit une absence d'identité, inexistante parce que supplantée par la voix des hommes, remplacée par la voix des écrivains qu'elle récite, modulée par les agressions dans l'enfance de son père, qui lui a imposé un rôle sexuel qu'elle finit par remplir avec plaisir auprès du personnage principal⁴.

Il faut également nous arrêter sur l'évolution des rapports aux femmes et à la sexualité de Bibi que laissent découvrir les chapitres se déroulant en Afrique. En opposition à l'imaginaire de la fécondation, qui est développé abondamment dans les chapitres se déroulant à Montréal,

3. Parmi ces pistes, par exemple, ce passage juste avant la première relation sexuelle entre Judith et Bibi, dans lequel ce dernier compare sa partenaire à sa mère castratrice : « la main de ma mère, elle aurait été comme les pinces d'une bête marine qui, en se refermant sur mon sexuel, l'aurait déchiqueté en fines lamelles sanguinolentes » (*B*, 58). Un commentaire lourd de sens par ce qu'il renferme d'œdipien, mais que nous laisserons de côté.

4. Le fait qu'elle soit victime des agressions sexuelles de son père pose certes un éclairage sur la psychologie de Judith, mais n'atténue pas, selon moi, la prédominance de la faiblesse, de la folie et de la servitude sur lesquelles se construit la représentation du personnage. Au final, elle reste et se reconnaît elle-même essentiellement comme une victime de son père, et plus tard, de Bibi.

Regards sur les représentations narratives des genres

on rencontre des passages, quelque peu contradictoires, dans lesquels le vieux Bibi affirme clairement son désintérêt envers les femmes :

Je ne m'intéresse plus beaucoup à mon sexuel : depuis que je vis seul, j'ai perdu toute envie de – la sexualité n'est vraiment un plaisir que si on est deux à s'y livrer ; quand j'ai désappris que les femmes existaient, j'ai tout simplement forcé davantage ma main d'écriture ; et si tu arrives à aligner les mots sonores d'une manière telle que personne ne peut en usurper la forme et le rythme, la dépense d'énergie sexuelle est telle, et si bénéfique pour le corps, qu'elle laisse loin derrière les attraits que pourraient bien avoir la masturbation ou la copulation (*B*, 253).

Le personnage entre en parfaite contradiction avec la métaphore éjaculatoire qu'il répète ailleurs, affirmant cette fois qu'en se forçant un peu, même sans la fécondation d'une femme, la création littéraire en elle-même peut s'avérer tout aussi féconde, tout aussi satisfaisante, sinon plus, que le sexe. Lors du règlement de compte final, alors que Judith accuse Bibi d'avoir été égoïste, ce dernier s'explique ainsi :

— Tu avais vraiment peur, que dit Judith. Tu avais peur à cause de ton égoïsme. Seul ton égoïsme était réel pour toi.

— Je n'avais pas le choix de l'être, que je dis. Je ne voulais pas finir tuberculeux comme Kafka parce que sa fiancée Milena le cannibalisait. Je ne voulais pas finir fou comme Artaud parce que ses sœurs, enfermées avec lui à Rodez, lui déformaient le corps et l'esprit. Avec toi, j'étais loin d'être égoïste (*B*, 587).

Au-delà du fait qu'il se contredise en avouant d'abord son égoïsme envers Judith, pour finalement le nier deux phrases plus loin, Bibi laisse surtout sous-entendre qu'il craint cette sorte de contrôle néfaste que les femmes exercent, dit-il, comme elles l'ont fait en « cannibalisant » Kafka, en « déformant le corps et l'esprit » d'Artaud, ces écrivains auxquels il cherche à s'identifier lui-même. Ainsi, il se serait agi pour lui de se protéger de Judith pendant toutes ces années, ce qui s'avère finalement parfaitement conséquent avec la représentation négative qui en est faite tout au long du roman. Comme nous le verrons plus loin, cet éloignement volontaire des femmes sera largement exploré par Bibi dans *Antiterre*, où le rétablissement d'une paix intérieure (la fin de la haine) et l'avènement d'une relation positive avec une femme passera non pas par la disparition ou le réajustement de cet égoïsme, mais bien au contraire, par l'apparition d'un personnage féminin maternel capable de se soumettre gentiment à cet impératif.

FIGURE ANDROGYNE

Dans *Antiterre* surgit un personnage androgyne, Rhino, qui témoigne par sa présence d'une ouverture certaine et affirmée de l'auteur aux questions d'identité sexuelle tout en reproduisant grossièrement les rôles de genre féminin rétrogrades. Rhino figure elle aussi comme une lectrice, et une interlocutrice privilégiée, par moments, du personnage principal. Ce dernier se livre à une sorte de relecture de l'histoire de l'humanité, sous forme de monologue, que Rhino alimente en se limitant à poser des questions. L'un des passages intéressants concerne justement une figure mythologique féminine :

Regards sur les représentations narratives des genres

En ce temps, la Cité égyptienne était une société ouverte, aux dieux nombreux, tant mâles que femelles. La déesse Isis, qui incarnait la joie de vivre et le bonheur, était la plus populaire de toutes les déités. C'est à elle que Moïse s'attaqua quand il mit au point son utopie : faisant du peuple juif le seul élu de Dieu, il fit du monothéisme la pierre d'assise de son projet. [...] La déesse Isis fut donc combattue avec une grande violence, le nouveau dieu juif ne tolérant pas de partager son pouvoir absolu avec une déesse qui faisait de la femme l'égal de l'homme (A, 288).

Cette déesse qui assurait l'égalité, symbolisant la joie de vivre et le bonheur, correspond à un stéréotype de genre, mais surtout, durant tout ce passage où Bibi explique à Rhino que le monothéisme a causé de nombreux torts aux femmes, celle-ci « ne comprend pas » (A, 286), répète qu'elle n'est « pas encore certaine de comprendre » (A, 288), et finalement, lui dit : « Tu vas trop vite pour moi » (A, 290). Ses aptitudes intellectuelles sont présentées comme inférieures à celles de Bibi, assez pour que, lors d'une activité électorale de porte-à-porte, il lui dise tout simplement : « Tu restes dans la voiture avec les chiens. Moi je vais voir le monde de par ici » (A, 178). Par ailleurs, celui-ci ne se montre pas moins égoïste avec elle qu'avec Judith, lui refusant la cohabitation qu'il s'imagine ancrée dans un stéréotype traditionnel : « Elle voudrait bien que je l'invite à rester à la meson : elle préparerait le souper, d'abord pour les chiens [...] nous mangerions, assis l'un devant l'autre » (A, 208). Rhino finira par réagir à son rejet en saccageant sa maison, et Bibi expliquera son geste par un commentaire essentialisant :

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Un viol! – les femmes savent mieux s’y prendre que les hommes, elles ont subi tant de cruautés, tant de mutilations, tant de tortures, tant de défaites humiliantes, que l’idée de vengeance, longtemps refoulée en leur corps, ne peut être que déraisonnable! (A, 345)

Ici, comme à plusieurs endroits dans *Bibi* et *Antiterre*, le recours à l’histoire laisse planer l’illusion d’une sympathie envers les femmes, mais le narrateur en revient systématiquement à des généralisations stéréotypées à propos « des » femmes, qu’il conçoit comme groupe homogène et qu’il dépeint plus souvent qu’autrement comme des victimes des hommes devenues hystériques⁵. Salomon Ben Levy, notaire et exécuteur testamentaire d’Arnold Cauchon, pointerait les contradictions de Bibi dans un échange particulièrement vif :

5. On trouve un autre exemple éloquent de ce glissement dans *Bibi*, alors que le personnage principal observe une image du roi Mswati le troisième en train de se choisir une quatorzième femme : « je vois un ventripotent despote qui examine l’une après l’autre les jeunes femmes aux seins nus, comme le faisaient les trafiquants d’esclaves : ouvre grand la bouche, montre-moi l’état de ta dentition, ferme tes lèvres pulpeuses sur mes doigts, lèche-les moi pour que je vérifie la douceur de ta langue, puis de mes mains je te tâte le corps, tes seins trop mous, aux auréoles pas assez grandes, et ta vulve, et ton clitoris non excisé, pas digne ce corps de devenir ma quatorzième femme, pas digne ce corps de revêtir ces vêtements luxueux achetés au moyen-orient, pas digne ce corps de prendre place dans l’une de mes quarante et une limousines, va rejoindre les autres et danse, danse pour ton roi mswati le troisième jusqu’à l’épuisement, va calixthe béyala, va judith, que vos grands yeux noirs et vos grands yeux violets se revirent à l’envers à cause de l’hystérie » (B, 425). Ainsi, le narrateur utilise cet épisode historique pour associer ces Africaines d’un siècle passé à des femmes d’aujourd’hui, et universaliser une forme d’hystérie des femmes.

Regards sur les représentations narratives des genres

- T'es misogyne pas ordinaire.
- Non. Je suis simplement contre la pensée reptilienne, et les femmes que je connais en ont la matière grise toute pleine.
- Oui, misogyne, et pire que tous les juifs que je connais.
- Ne m'en parle pas à moi, mais à ton Yahvé qui en a fait la pierre d'assise de sa religion sans femmes. De simples fabriques de guerriers, comme le disait le cynique empereur Napoléon (*A*, 330).

Bibi réitère sa critique de l'Église et du tort qu'elle a causé aux femmes, mais encore une fois, il généralise et formule son opposition à la pensée reptilienne, qui aliénerait les hommes à la loi des femmes, à travers le recours symbolique à la figure de l'animal à la « gueule béante » qui les menace de sa « dévoration éternelle » (Cliche, 2007 : 144-145). Quelques instants après avoir nié sa misogynie et accusé Yahvé d'être responsable de l'infériorisation des femmes, voici la métaphore que Bibi choisit d'employer pour conclure le sujet : « On commence, dit-il, en mettant un premier dvd dans le vagin sous l'écran » (*A*, 331). À divers endroits, on retrouve des figures métaphoriques réductrices et méprisantes comme celle-ci, le « vagin » pour désigner une fente, ou encore le renversement du vocabulaire ordinairement masculin en féminin pour ajouter une connotation négative : le « système capitaliste », terme convenu, devient la « machine mère capitaliste » à abolir (*A*, 296) ; ou encore de vulgaires remarques machistes témoignant d'une insensibilité ou d'une incompréhension volontaire des phénomènes sociaux, comme « voir une fille nue danser sur une table vous réconcilie avec l'hypocrisie du monde » (*B*, 50) ; ou encore une forme d'empathie

douteuse face au personnage d'une femme jouant un rôle traditionnel : « Il arrive parfois que la femme qui tient le ménage de ma maison s'empare de [...] je ne dis rien pour ne pas la gêner plus qu'elle ne l'est déjà » (B, 254). Il y a donc de la part du narrateur un véritable refus de reconnaître sa responsabilité, et celle des hommes, vis-à-vis des femmes et de l'oppression sexiste dont elles sont victimes.

FIGURES MATERNELLES ET MAISON DU PÈRE

« Je n'aimais pas ma mère » (A, 31)

D'entrée de jeu, la mère d'Abel Beauchemin, largement représentée dans l'œuvre de Beaulieu, est un personnage austère et détestable qui s'ajoute évidemment à la liste des figures féminines négatives, mais qui, d'autre part, dévie de son rôle traditionnel maternel. Dans *Écrire dans la maison du père*, Patricia Smart s'est intéressée à la dynamique familiale de la société patriarcale en relevant certains éléments clés de la relation mère-fils :

Nous sommes tellement habitués à l'immensité, à l'altérité du féminin-maternel dans la littérature que nous ne nous en apercevons guère. [...] Quand elle n'est pas fantasmée comme immense et menaçante dans la littérature, la femme se trouve immobilisée et réduite au silence dans les rôles féminins restrictifs du roman traditionnel : emprisonnement qui n'est que l'autre face et le résultat de l'immensité maternelle terrifiante qu'elle représente pour ses fils. Mais dans chacune de ces deux manifestations – immense ou emprisonnée – la femme-objet a été le fondement immuable qui a assuré la solidité de la Maison (Smart, 1988 : 22-23).

Regards sur les représentations narratives des genres

En effet, force est de constater que, si Bibi se révolte, dénonce et quitte sa famille, c'est en effet parce qu'il se bute à la «solidité de la Maison». Et si Smart propose que la mère puisse incarner ou bien l'«immensité menaçante», ou bien l'«immobilisme silencieux», je dirais qu'elle est à la fois l'un et l'autre pour Bibi, qui rappelle le danger qu'elle incarne : «Ma mère m'aurait tué, ma mère tuait tout le monde quand elle se fâchait» (*B*, 17), mais aussi le silence inévitable qui vient systématiquement clore toute confrontation :

Nous nous regardons, nous aimerions nous jeter dans les bras l'un de l'autre, mais nous aimerions aussi fermer les poings et frapper sauvagement – faire jaillir le sang pour que le malentendu qui nous dresse l'un contre l'autre cesse enfin – ma mère va retraiter toutefois, comme elle le fait toujours quand elle est seule avec moi (*B*, 92).

Il y a en effet une forme d'«emprisonnement» qui semble condamner la mère, impuissante, au retrait et à l'«immobilité». Elle répond d'ailleurs à Bibi : «Ta maudite tête de cochon, ton père va s'en occuper dès qu'il va revenir de son travail» (*B*, 92). À l'impuissance de la mère s'ajoute l'imputabilité, qui vaudront au personnage principal une rancœur irréversible qu'il compare à celle de Kafka :

Ce que laissent voir les mots de kafka, c'est l'importance qu'il donne à la mère par-devers sa maladie, c'est la faute génétique qu'il lui reproche et ce qu'elle ne peut pas comprendre malgré sa sollicitude ; aussi, kafka et moi sommes-nous du même bord des choses, puisque je pense pareil par-devers la poliomyélite qui m'a frappé, ma mère en étant la cause et l'effet (*B*, 471).

Il faut toutefois noter que, si la figure maternelle négative est mise de l'avant, la cellule familiale dans son ensemble est aussi représentée de façon négative, tel qu'en fait foi le portrait sévère que dresse le jeune Bibi de sa propre situation familiale :

J'ai faim de réalité parce qu'il n'y a rien dans le rêve familial, que l'usure du sang : un père désorienté qui soigne les fous à l'hôpital du mont-providence et leur attribue une réalité que même ses enfants n'ont pas pour lui ; une mère dominatrice parce que terrorisée ; et un tas de frères et sœurs déjà dévorés par la banalité du quotidien (*B*, 39).

La figure du père est représentée ici de façon négative comme la figure de la mère, mais ce n'est pas le cas partout dans le récit. Ailleurs, l'échec de la mère à combler les besoins affectifs de son fils est compensé par le père :

Tant de fois le désir m'est venu de coller ma joue à la sienne, ou de l'embrasser partout sur la figure parce que j'étais en manque de cette peau [...] mais ce n'est pas arrivé une seule fois, ma mère refusant tout contact ; aussi allais-je vers mon père, m'assois sur ses genoux, et je le laissais me caresser le visage du sien (*B*, 252).

Même s'il ne s'opère pas au profit d'une figure féminine représentée de façon positive, il faut reconnaître à travers cette scène un renversement des rôles traditionnels, la mère aimante et généreuse devenant froide et distante ; le père dur et autoritaire tout à coup capable de tendresse et de réconfort. Ainsi, comme le notait Patricia Smart,

Au-delà des différences sexuelles qui divisent les auteurs [...] se dégage un réseau de voix – de femmes et

Regards sur les représentations narratives des genres

de certains hommes – unies dans leur dénonciation du pouvoir de la Loi du Père et des rôles restrictifs qu'elle assigne à tous les êtres humains (Smart, 1988 : 332).

S'il y a amorces de remise en question de la «Loi du père» par Abel Beauchemin, notons également un second cadre familial dans lequel Bibi sera positivement intégré, chez la bienveillante mère de Judith, qui elle-même fait figure de victime d'un mari violent et alcoolique, mais aussi, d'autre part, de travailleuse honnête, en relation avec un gros pharmacien sur qui tantôt elle s'appuie, mais à qui elle tient également tête par moments.

CALIXTHE BÉYALA, MÈRE DU MONDE

À la fin du roman *Bibi*, alors que le narrateur entrevoit sa propre mort, il fait une affirmation qui donnera tout son sens au second volet de la suite, *Antiterre* : «Je serai mort aussitôt, sans que ma mère ne m'ait touché une seule fois, sans que personne ne soit entré suffisamment loin dans mon corps pour en briser le noyau d'égoïsme qui l'a toujours déterminé» (*B*, 549). Portant cette blessure dont il raconte les fondements dans les chapitres se déroulant à Morial-Mort, le règlement de compte final avec Judith prend finalement l'allure vengeresse d'un rituel cannibale et meurtrier. D'ailleurs, juste avant le déclenchement de cette scène ultime, Bibi affirme qu'il doit «oublier Judith, rien d'autres que des fragments qui me fragmentent – me concentrer plutôt sur Calixthe Béyala, ce corps sans anfractuosités, trop plein de vie tranquille» (*B*, 566) Il est important de noter la force symbolique de ce corps nouveau «sans anfractuosités», sans orifice peut-être ou sans intérêt sexuel semblable à celui qu'il a connu pour Judith. Or, au

début d'*Antiterre*, Bibi se rappelle avoir éprouvé une réaction très négative à l'endroit de Calixthe Bélyala, envers laquelle il semblait pourtant avoir développé une affection particulière. En effet, au moment de constater qu'il n'a pas été tué par Judith, Bibi est aux prises avec un violent épisode de fièvre qui lui a fait « voir Calixte Bélyala comme si [il] l'aurait tété pareil à une mer peu vaguante, mère si reptilienne même dans la générosité de ses presque teutons tétons » (A, 43) Et plus loin, dans un épisode onirique intitulé « Angélisme », Calixthe Bélyala lui raconte comment il l'a repoussée avant son départ de l'Afrique :

J'ai besoin de personne pour flairer mon corps! – pas de mère reptilienne! – pas de femmes reptiliennes! –loin! – le plus loin possible de moi! – [...] Allez-vous-z'en, mère, femme, fille reptiliennes, sortez de mon corps, sortez de ma vie, esti! – je vous hais, depuis le commencement du monde je hais si tant, esti! (A, 98-99)

Bibi réaffirme encore une fois ici la perception qu'il a des femmes « vénériennes » et des mères « reptiliennes », mais, en faisant place à cette femme bienveillante à ses côtés, tolérante et patiente envers lui, il est en fait en train d'essayer d'élever l'« exception angélique » que serait Calixthe Bélyala au-dessus du lot des filles qu'il a connues :

Loin de les faire fuir, ça les rendait encore plus dépendantes de mon moi-même: ça réveillait cette partie d'elles, si maternelle, si reptilienne, qu'elles ne me considéraient pas comme un homme trop égoïste pour partager vraiment quoique ce soit, mais comme un enfant arriéré qu'il fallait rebaigner dans la saumure primale! – rien de cette sollicitude reptilienne chez calixthe béyala (A, 86).

Regards sur les représentations narratives des genres

Bibi admet son égoïsme, mais ne compte en rien changer : au contraire, il semble satisfait d'avoir enfin trouvé une femme maternelle qui ne serait pas reptilienne, et qui accepterait sans broncher cet égoïsme. C'est vers la fin du roman que se cristallisera la figure maternelle de Calixthe Bélyala, justifiant du même coup la progression de Bibi vers cette grande réconciliation avec la « mère bienveillante » qu'il n'a pas eue. Dans un épisode important, Bibi lit un poème de Werewere à sa mère adoptive, Calixthe Bélyala, dans lequel il est écrit : « D'où vient cette angoisse / Qui saisit tous les ancêtres à la gorge ? La tradition est-elle en péril ? [...] La tranquillité / L'équilibre / La non-tradition / Le non-troupeau / La femme ! » (A, 342). Après lecture, Bibi est saisi d'un sentiment d'urgence et retourne en vitesse vers sa maison, qui, constate-t-il, est la proie des flammes qu'a allumées Rhino. Sur le plan diégétique, donc, toute cette scène est centrée sur un jeune Africain atteint de poliomyélite qui rend hommage à sa mère comme à la mère nature, et d'un vieillard qui, témoin de cet hommage d'enfant en qui il se reconnaît, est pris de panique devant le constat d'une « tradition en péril », qui se matérialise finalement par la maison qui brûle, symbolisant en somme la disparition de la « maison du père », de la tradition patriarcale. Ce point tournant du roman marque en effet positivement le rapport de Bibi à Calixthe Bélyala, à qui il avouera son amour comme jamais il ne l'avait fait avant. Néanmoins, si ce nouveau rapport se montre enfin positif chez Bibi, la représentation des figures féminines reste quant à elle fondée sur des stéréotypes maternels. Ainsi, quelques pages plus loin, il envoie à Calixthe Bélyala ce poème de Sandra Kanzié, seule référence littéraire attribuable à une femme sur les quelque 1000 pages que

comptent les deux romans : « Femme ! / Ô femme ! Cœur solitaire / Au milieu des images brisées, / Console / Console-toi : / L'endurance / Est la réponse à la vie » (A, 350). Cet appel à l'endurance et à la consolation renferme également une référence à la vie, la vie que porte la mère en elle comme gage d'espoir d'un avenir meilleur. Puis, la mère endurente glissera lentement vers une forme de dépersonnalisation, comme le confirme Bibi lorsqu'il s'exclame, dans une explosion de joie : « Puisse éclore enfin l'ultime beauté de l'enfance rieuse ! – ma mère, cette réconciliation ! – ma mère, notre terre ! – » (A, 367) La figure dite positive de Calixthe Bélyala se diluera finalement carrément dans la nature, annexée au grand projet utopiste, confondue avec toute autre forme de vie ou élément terrestre :

— Odeurs de femme, Abé Abebé dit. Le paysage en est plein. De qui s'agit-il ?

— Elle est du Gabon et se nomme Calixthe Bélyala. Comme les animaux qui nous entourent se nomment aussi Calixthe Bélyala. Comme ce long frêne et le cran de tuf se nomment Calixthe Bélyala. Comme cette eau qu'il y a devant nous, comme cet air, comme ce ciel en train de danser se nomment Calixthe Bélyala. Tu sais maintenant pourquoi j'invente et pourquoi ça s'invente (A, 386).

Calixthe Bélyala, l'« angélique » (A, 98), mère du monde, chargée symboliquement de « préserver l'arbre de la vie » (A, 342), sacrifiée pour ses enfants adoptifs, amoureuse bienveillante et endurente, pour reprendre le terme suggéré, d'un Bibi écrivain accroché à son égoïsme primaire.

FIGURES BESTIALES ET SEXUALITÉS « DÉVIANTES »

Homme ou femme. Existe-t-il un espace viable entre ou hors ces deux catégories?

Laure MURAT,
La loi du genre.

Si l'ensemble des figures féminines que nous avons observées ne sont pas représentées de façon positive, il faut néanmoins reconnaître qu'elles s'inscrivent dans un ensemble vaste, deux longs romans, qui comprennent bien sûr divers thèmes et enjeux débordant largement notre cadre analytique. Parmi ceux-ci, un certain nombre d'éléments témoignant d'une volonté d'explorer des formes de sexualités « déviantes » des normes traditionnelles. Cette exploration, qui prend forme à travers des scènes d'inceste, de zoophilie, d'homosexualité et des personnages métaphoriquement animalisés, jette un éclairage original sur les personnages féminins que nous avons observés, pouvant ajouter à notre analyse une perspective mieux ancrée dans la diégèse des deux romans.

Ces passages, souvent très explicites, s'inscrivent dans une volonté de dédramatiser les relations sexuelles atypiques, d'en faire éclater les barrières traditionnelles. Les sociologues français Christine Guionnet et Érik Neveu expliquent, dans *Féminins/masculins. Une sociologie du genre*, ce que *L'histoire de la sexualité* de Michel Foucault, placé en bibliographie de *La grande tribu* de Beaulieu, a pu apporter comme contribution aux études de genres :

On reconnaît alors la perspective des écrits de Foucault et notamment de son *Histoire de la sexualité* (1976-1984) qui a contribué, grâce à une perspective historique, à dénaturiser les catégories du sens commun

tenues pour données biologiques et universelles : les sexes féminins et masculins. Foucault illustre l'importance des processus de construction sociale de la sexualité, du corps, des identités féminine et masculine, des relations de pouvoir (par exemple dans la famille). Or cette dénaturalisation des identités permet à la fois d'insister sur la possibilité de multiples identités sexuelles (non nécessairement hétérosexuelles), et de repenser le lien entre genre et sexe (Guionnet et Neveu, 2009 : 28).

Chez Beaulieu, ce que Foucault nomme les constructions sociales (le corps, les identités sexuées, les relations de pouvoir) sont-elles bel et bien « dénaturalisées », ou sont-elles, au contraire, revalorisées à travers ce qu'il y aurait d'« instinctif » et de « naturel » chez l'espèce humaine⁶ ? Les représentations atypiques de Judith, de Rhino, de la mère de Bibi, de Calixthe Bélyala, et aussi celles de Bibi, de Werewere, du gros pharmacien, du père de Bibi, d'Arnold Cauchon et d'autres, mènent-elles à une dépoliarisation des genres, à un éclatement des stéréotypes, ou à l'inverse, à une consolidation, un renforcement des pôles masculins et féminins ? Plus largement, il s'agit de saisir si, justement, l'exploration des sexualités « déviantes », à laquelle se livre Beaulieu, peut mener à une meilleure compréhension de

6. Beaulieu manipule assez rudement les concepts d'hérédité et de génétique, ce qui conduit parfois à des raccourcis pour le moins étonnants. À titre d'exemple, dans une tentative plutôt ratée de dénoncer le barbarisme de certains Africains envers les femmes, il soulève l'hypothèse suivante : « Ces tortures extrêmes, par le besoin qu'on semblait avoir d'elles, se peut-il que l'idée de les infliger ait fini par faire partie du bagage génétique, ce qui expliquerait la démence de tous ces rois-nègres qui, aujourd'hui encore en Afrique noire, se livrent sur leurs femmes, leurs enfants et leurs sujets à des sévices si odieux qu'ils défient l'imagination » (*B*, 232).

Regards sur les représentations narratives des genres

ce que nous avons vu jusqu'ici comme des représentations négatives de figures féminines.

Dans les chapitres de sa jeunesse à Morial-Mort, Bibi se rappelle avoir fui et détesté les homosexuels. Alors qu'il cherche à rencontrer des éditeurs, il tombe coup sur coup sur deux gais. Au deuxième, qui lui demande : « Dites-moi, jeune homme, êtes-vous homosexuel ? », Bibi oppose son silence : « Et là encore je me suis enfui » (*B*, 213), raconte-t-il. Arnold Cauchon, allié détesté par Bibi et amoureux de ce dernier, lui donne un baiser sur la joue lors d'une visite à l'hôpital : « Je vais passer un long moment à me sabler pour ainsi dire la joue avec la rugueuse manche de ma jaquette – maudit fif ! maudite tapette ! maudite face laitte ! que je me dis » (*B*, 323). Ces souvenirs d'un Bibi jeune et homophobe ne sont pas racontés par hasard : ils vont servir à témoigner d'une évolution qui mènera littéralement à une relation homosexuelle avec Abé Abebé. D'ailleurs, dans les mêmes environs du roman, mais dans un chapitre se déroulant en Afrique avec un Bibi plus âgé, le baiser est abordé de façon beaucoup plus nuancée : « Prendre calixthe bényala dans mes bras, la serrer fort contre moi, et l'embrasser comme si je le faisais pour la première fois, ce qui est presque la réalité, puisque depuis ma rupture avec Judith, je n'ai plus vraiment embrassé, ni femme ni homme » (*B*, 276). Cette mention, « ni femme ni homme », présente en effet des considérations que le même personnage, plus jeune, n'aurait sans doute pas reconnues. Vers la fin se joue une scène importante du passé, à Paris, dans laquelle on apprend pourquoi Judith fait courir Bibi en Afrique, alors qu'elle surprend ce dernier en train d'avoir une relation sexuelle avec cet Africain, Abé Abebé :

Juste deux sexuels fortement membré qui s'agoussent, se touchent, se caressent, juste deux épées scintillantes, d'un violet si pur, qu'elles ne peuvent pas être autre chose que la matérialisation de l'excalibur du roi arthur! – aussi, abé abebé peut-il maintenant l'enfoncer dans toutes les pores de mon corps: seule l'idée de jouissance subsiste dedans, impossible que s'éprouve l'idée de la culpabilité dans mes nerfs et dans mes muscles, impossible que s'éprouve l'idée que la déraison s'est emparée de toute chose, même de l'inatteignable jument de la nuit – et la voix de judith que j'entends, non par mes oreilles mais dans tous les nerfs et tous les muscles de mon corps: — Sodomise-moi! que dit la voix de judith. Woué. Sodomise-moi maintenant! Woué, ouais! [...] mon sexuel s'enfonce entre les fesses d'abé abebé [...] cris de hyènes, cris de chacals, cris de lycarons, cris des diables de tasmanie, cris des autours, cris des vautours: c'est juste moi qui hurle de plaisir tandis que se relâchent mes sphincters et qu'en jaillit toute la pourriture de toutes les maladies, ma névrose d'artaud, ma tuberculose de kafka, ma poliomyélite de l'hôpital pasteur, ma famille honnie, mon amour de judith comme la bagatelle pour un massacre (*B*, 527).

La confusion de la voix de Judith et d'Abé Abebé, au-delà des doutes qu'elle pourrait soulever quant à la véritable homosexualité de Bibi, vient surtout réajuster la représentation du corps masculin dominant en le rééquilibrant au même niveau «utilitaire» et «dominé» que celui des femmes. La mise en place d'une scène homosexuelle remue la symbolique du mâle pénétrant, qui peut dorénavant, lui aussi, faire figure de bête pénétrée⁷. Dans cette

7. On me pardonnera de passer ici outre la question que soulève la symbolique de l'homme blanc qui encule l'homme noir. Dans ce passage, les stéréotypes raciaux et sexuels sont maintenus, voire renforcés.

Regards sur les représentations narratives des genres

scène, la sexualité, rabaissée à une affaire découlant principalement de pulsions primaires, instinctives, voire sauvages, se voit néanmoins rehaussée positivement au-dessus des impératifs traditionnels de genres hétéronormatifs.

D'autre part, les scènes de sexualité métaphorisant l'animal, qui se multiplient tout au long du roman, renforcent le concept de domination, qui jamais n'est accessible autrement que par la pénétration du mâle : « Les jambes pareilles à de grandes ailes de papillon affolé, judith geint » (*B*, 72), « le cochon monte sur le dos de judith et enfonce d'un seul coup tout son sexuel dans la fleur de lotus » (*B*, 207), « le désir fait de moi un puissant taureau lâché lousse dans le champ du sexuel [...] défoncer, entrer profond dans la fleur de lotus, coups de bautoir [...] » (*B*, 309), « ce corps d'abé abebé, on dirait un serpent de mer » (*B*, 511), « ton sexuel, on dirait celui d'un âne, que je dis » (*B*, 512). Les « cris de hyènes, cris de lycarons, cris des diables de tasmanie, cris des autours, cris des vautours » de Bibi, lors de cette scène de sexe culminante avec Abé Abebé, participent de cette volonté de bestialiser, d'animaliser métaphoriquement des personnages. Par ailleurs, dès les premières pages de *Bibi*, c'est une scène de zoophilie entre le cousin du narrateur et une truie qui nous est racontée :

Le soir, le cousin s'assoit dans sa berçante et joue de l'harmonica pour la truie qui vient se mettre entre ses jambes, lui tournant le dos et tirebouchonnant la queue ; sans cesser de jouer de la musique et sans cesser de se bercer, le cousin ouvre sa braguette, fait apparaître son sexe turgescent et l'enfonce dans celui de la truie (*B*, 84).

Des scènes d'inceste s'ajoutent également au lot des représentations de rapports sexuels « sauvages » et « instinctifs » entre les personnages. Tantôt, ce sont Judith et son frère qui s'excitent (*B*, 62) ; tantôt, c'est Bibi qui se fait « gifler le sexuel » par sa sœur avant de la traîner toute nue sur son dos jusqu'à ce que ça devienne « chaud et humide dans son cou » (*B*, 64) ; tantôt, c'est encore Judith qui a mal au sexe « parce que c'est par là qu'entraît l'autorité du père, et c'est dedans que giclait la thurne de sperme pur grâce à laquelle père et fille atteignaient le paradis » (*B*, 169). La mise en scène de ces pratiques sexuelles « déviantes » se veut un affront au conformisme culturel et social. Bien plus qu'une forme d'émancipation personnelle positive pour Bibi, il s'agit d'une véritable libération sexuelle opérée contre l'Histoire, évoluant non pas vers l'avant (ignorant tout des nouvelles connaissances sur la sexualité acquises dans les sciences humaines, en psychologie et en sexologie, et aussi dans les sciences naturelles, en biologie et en neurologie) mais bien plutôt vers un retour aux origines bestiales et irrationnelles de la sexualité humaine.

Beaulieu ose même, comme nous l'avons vu, présenter un personnage androgyne :

Rhino ne sait pas qu'elle est une sourcière, elle ne sait pas que tous les androgynes sont porteurs de ces pôles positif et négatif qui permettent d'intercepter la lumière noire et de faire devenir matière l'antimatière qui se cache dedans (*A*, 265).

Ce passage, qui renferme une référence intertextuelle à *La lumière noire* (1934) de Francis Carco, reflète une volonté de reconnaître l'atypisme sexuel de façon positive tout en témoignant, une fois de plus, du refus de représenter

Regards sur les représentations narratives des genres

positivement un personnage féminin, qui ne sait même pas ici se reconnaître lui-même en tant que puissance androgyne capable de «faire devenir matière l'antimatière». S'ajoute aux autres représentations de figures de genres non conventionnelles ce passage mettant en scène Bibi et son père :

J'ai vu mon père quand il s'apprêtait à imposer les mains, je l'ai vu se mettre nu – ce corps que je voyais de dos, quelque chose de féminin dedans, quelque chose d'aérien dedans, tandis que le mien, qui tient sur des jambes dont les cuisses pourraient être celles de louis cyr, est massif, mais dénaturé (*B*, 474).

Les deux personnages, pourtant masculins, n'ont pas ici l'apparence stéréotypée des hommes telle que traditionnellement représentée : l'un est «féminin», l'autre «dénaturé». Si les études de genre montrent en quoi le masculin et le féminin sont en fait des schémas, des constructions sociales qui font des organes sexuels et reproductifs de simples variantes biologiques comme les autres, «la littérature est un champ à la fois tributaire des différents modèles de conceptualisation du genre et créateur de nouvelles significations», rappellent Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin (2006 : 6). Les multiples «modèles de conceptualisation du genre» qui traversent et construisent ces deux romans de Beaulieu nous obligent à reconnaître une forme d'ouverture à ces «nouvelles significations», sans toutefois mener automatiquement, nous l'avons bien vu, à des représentations positivement équilibrées entre les personnages masculins et féminins.

EN CONCLUSION :

TRADITIONALISME OUVERT OU BORNÉ ?

Bien que Beaulieu, dans *Bibi* et *Antiterre*, transgresse un certain nombre de tabous comme l'inceste, l'androgynie, l'homosexualité, ou encore la zoophilie, ouvrant ainsi une réflexion importante sur le conformisme et l'identité sexuelle, il renforce tout de même les conceptions traditionnelles de genres en présentant exclusivement des figures féminines dépourvues de voix souveraine, et qui n'occupent jamais de fonctions valorisées attribuables à la pensée ou à la réalisation autonome de projet. Judith, Rhino, Calixthe Bélyala, la mère de Bibi, toutes sont reléguées au rôle de victimes, n'ayant comme recours contre l'égoïsme assumé de Bibi que l'hystérie vengeresse ou la passivité. Cette résistance de Beaulieu à intégrer à ses récits des personnages féminins libres cache mal un attachement aux valeurs traditionnelles patriarcales. Nous connaissons, de par ses œuvres souvent tournées vers l'Histoire et ses interventions publiques, Beaulieu l'anti-colonialiste, l'antimilitariste, l'anticapitaliste, l'antiesclavagiste, l'indépendantiste, l'athéiste, l'utopiste, le libertaire, l'humaniste peut-être ? Et quoi d'autre ? Mais l'incontournable question des luttes féministes occupe-t-elle, dans cette œuvre engagée, et qui se veut totalisante, la place qui devrait lui revenir à juste titre ? À la lumière de cette relecture de la finale de *La vraie saga des Beauchemin*, et pour se replacer à nouveau au début de l'œuvre, rappelons-nous qu'à propos du roman *Jos Connaissant*, paru en 1978, Lori Saint-Martin avançait que « l'intelligence, la réflexion, le discours [étaient] interdits aux femmes », et que « la femme représent[ait] la bêtise, la bestialité, la mort ;

Regards sur les représentations narratives des genres

en se libérant d'elle, l'homme se lan[çait] à la conquête d'un monde meilleur» (Saint-Martin, 1997 : 106). Trente ans plus tard, les injustices historiques et structurelles dont les femmes ont été victimes sont enfin nommées, reconnues et même dénoncées par Beaulieu dans certains passages, mais elles ne se traduisent nulle part dans le récit, au présent, par une actualisation de l'égalité entre les hommes et les femmes. Le rapport du personnage principal aux personnages féminins (le rapport de Bibi aux figures maternelles) ne se pacifie finalement qu'à la bonne volonté du premier, et dans le maintien strict d'une dualité historique dont on ne peut que souhaiter qu'elle parvienne un jour à la désuétude.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2010), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BOISCLAIR, Isabelle (2007), « Masculinité et maternage dans *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin », *Voix et images*, vol. 32, n° 2, p. 49-61.
- CLICHE, Anne Élane (2007), « Abel Beauchemin : biographe, pédagogue, profanateur et cannibale », *L'Action nationale*, vol. XCVII, p. 124-145.
- COQUILLAT, Michelle (1982), *La poésie du mâle*, Paris, Éditions Gallimard.
- GUIONNET, Christine, et Érik NEVEU (2009), *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, Paris, Éditions Armand Colin.
- MURAT, Laure (2006), *La loi du genre*, Saint-Amand-Montrond, Éditions Fayard.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- SAINT-MARTIN, Lori, et Isabelle BOISCLAIR (2006), « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27.
- SAINT-MARTIN, Lori, et Isabelle BOISCLAIR (2009), « Masculin/féminin chez les romanciers québécois contemporains : l'idée de différence entre maintien et renouvellement », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, p. 45-54.
- SMART, Patricia (1988), *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec Amérique.

«JUIR, S'ÉJUIR, SE RÉJUIR».
LA CONVERSION POSITIVE DE LA SEXUALITÉ
DANS *LA GRANDE TRIBU* :
C'EST LA FAUTE À PAPINEAU

Myriam Vien
Université McGill

La grande tribu : c'est la faute à Papineau¹, née du désir de Victor-Lévy Beaulieu de créer l'épopée de la nation canadienne-française, alors même qu'il perçoit l'histoire du Québec comme une suite désastreuse de revers et d'échecs, paraît issue d'une aporie. Or, l'écriture de Beaulieu, Jacques Pelletier l'a souligné, peut être vue

comme une quête forcenée de réparation, de récupération d'une intégrité et d'une unité menacées, entreprise possible peut-être par le travail de la mémoire, par la reconstitution d'une histoire familiale reconnue comme typique, sinon exemplaire, d'une histoire collective (Pelletier, 2012 : 330).

1. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *GT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Il s'agit en effet du mandat que poursuit en apparence la version publiée de l'œuvre, qualifiée par son auteur de « grotesquerie », au moyen d'une reconstruction fabulée de l'histoire de la nation canadienne-française qui suggère que le salut du peuple québécois s'accomplira par la reconnaissance de son passé et l'acceptation des origines, si peu glorieuses soient-elles.

L'hérédité, dans les deux volets qui composent *La grande tribu*, est un fardeau qui pèse sur les personnages, appelés à suivre le programme fixé par le sang familial. La section des « Libérateurs² » offre ainsi une série de portraits de politiciens, de militants ou d'écrivains dont l'œuvre porte un caractère national, tableaux dressés par Beaulieu sur le mode de biographies inspirées. L'auteur remonte la chaîne généalogique de chacun des Libérateurs en s'intéressant d'abord à la vie du père et du grand-père, d'une part pour situer et suivre le parcours de ces hommes exceptionnels, et d'autre part dans le but de faire émerger leurs dispositions familiales déterminantes³. Or, dans la partie des « Lésionnaires », qui nous intéressera tout spécialement, le récit des origines ancestrales du narrateur Habaquq Cauchon, présenté comme « modèle » de l'histoire de la nation canadienne-française, fait étalage des tares génétiques qui auraient précipité la chute de sa lignée. Ce récit s'offre de la sorte comme une narration

2. Il s'agit de Louis-Joseph Papineau, Daniel O'Connell, Simon Bolivar, Abraham Lincoln, Charles Chiniquy, Jules Michelet, Walt Whitman, Hong-Sieou-Tsiuan.

3. L'écrivain insiste, par exemple, sur le fait que Louis-Joseph Papineau avait une grand-mère Sauvagesse qui possédait un certain talent pour la harangue et que c'est sans doute d'elle que relève son don pour la rhétorique et l'art du discours.

exemplaire de la dégénérescence de la race «kebekoise», une idée soutenue par l'esthétique grotesque de *La grande tribu*, qui met en place tout un bestiaire de personnages hybrides aux mœurs dissolues. En déroulant le fil de la généalogie d'Habaquq Cauchon, le texte insiste sur l'idée de procréation qui lui est inévitablement attachée et investit de façon directe la sexualité tordue des personnages. Le rappel des valeurs primitives que recouvre la quête personnelle du narrateur se déploie en effet dans la sphère des rapports sexuels, rapports qui, dans *La grande tribu*, impliquent des corps fortement marqués par l'animalité, l'anomalie, la difformité, l'excroissance.

Ce retour aux origines prend en effet sens dans le texte à travers les manifestations du corps grotesque, telles que décrites par Mikhaïl Bakhtine (1970), et la représentation de la sexualité dans l'œuvre. Observant les tensions qui surgissent entre les pratiques sexuelles évoquées dans le récit d'Habaquq et la manière dont ce dernier expérimente lui-même sa sexualité, nous mettrons à l'épreuve l'hypothèse d'une «conversion» positive des rapports intimes, comme véritable opérateur de la révolution appelée de tous ses vœux par le narrateur. Nous tâcherons également de voir dans quelle mesure cette «conversion», entendue au sens d'un renversement décisif⁴ de l'ordre préalable, permet d'échapper au déterminisme de l'histoire familiale.

4. C'est pourquoi le phénomène de «conversion» que nous souhaitons décrire ne correspond pas *stricto sensu* au principe de renversement propre à l'esthétique carnavalesque, même si nous reconnaissons, à l'instar de plusieurs critiques beaulieuviens, la forte carnavalisation à l'œuvre dans les textes de Beaulieu (Peyton, 2003). Le carnaval, pour Bakhtine, symbolise le triomphe provisoire du peuple sur le régime dominant et l'autorité établie, une forme d'abolition *temporaire* de tous

LE RÈGNE DE L'ATAVISME

C'est la mémoire défaillante d'Habaquq Cauchon et l'urgence, confie-t-il, de s'en refaire une pour « grandir en rébellion, insurrection, coup d'éclat et révolution » (*GT*, 83) qui motive le narrateur à entreprendre le récit de ses origines familiales. Si celui-ci prête donc à la mémoire un rôle de premier plan dans la révolte qu'il entend mener pour la prise en charge de son destin, cette quête de savoir apparaît aussi comme une façon de réinvestir et de se réapproprier le capital de sa lignée, qui connaît son lot de rebelles et de dissidents. L'indocilité et l'entêtement figurent comme des traits qui se transmettent de génération en génération depuis le Baleineau rebelle, aïeul d'Habaquq, qui hérite

de ce qu'il avait de mauvais chez l'un et l'autre de ses parents : il était laid, dur d'oreille et paresseux comme le cachalot qui n'a qu'à ouvrir la gueule pour que le plancton s'y précipite, [...] Le Baleineau rebelle était déjà insoumis et les seules armes qu'il entendait fourbir, c'était celles qui font de vous un insurgé (*GT*, 88).

Les attributs qui forment l'apanage de l'héritage familial des Cauchon trahissent les croisements entre espèces qui sont à l'origine de la tribu. Si le Baleineau rebelle est aussi « paresseux » que sa mère cétacé, c'est toutefois, dans l'en-

les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. Carnavalesque et grotesque sont des notions imbriquées dans la théorie bakhtinienne, puisque c'est « [le] principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque » (Bakhtine, 1970 : 58) et que le système d'images propres à la culture comique populaire est qualifié de *réalisme grotesque*.

semble de l'œuvre, la présence du cochon qui marque le plus la physionomie tout comme la personnalité des personnages. Au centre de *La grande tribu* se trouve la suggestion maintes fois répétée que l'accouplement originel des ancêtres d'Habaquq Cauchon avec des porcs serait cause de la dégénérescence de la race, une idée appuyée dans le texte par le relevé récurrent, dans la description des personnages, d'une série de traits de caractères qui renvoient métaphoriquement au porc. Tout comme le narrateur, fier d'avoir «gardé la tête de cochon de [ses] ancêtres bretonneux» (*GT*, 142), le personnage de Tout-Tit-Bebé, mi-porcelet, mi-garçonnet, qui aurait été «enfanté par la matière noire qu'il y a dans l'homme et la truie quand ça fornique ensemble» (*GT*, 134), possède lui aussi une «tête de cochon», entendue au double sens d'un «caractère obstiné» et d'un faciès à l'allure porcine. Il est ainsi affublé «[d']oreilles de Christ qui sont énormes, [d'un] groin qui a poussé ferme et [de] petits yeux bleus que de longs cils blancs paraissent traverser de bord en bord» (*GT*, 133).

Cette relation établie entre le corps hybride, mi humain, mi cochon, et des traits de caractères associés à la fois au porc et à un certain modèle d'homme que le texte désigne comme le «québécois typique», incite à porter une attention particulière à la représentation du corps, qui contribue à façonner l'esthétique mise en valeur dans *La grande tribu*. C'est à travers l'image du corps grotesque et ses propriétés exacerbées, l'atrophie ou l'hypertrophie des membres, la scatologie, l'ingestion et la déjection, et une sexualité déshumanisée, entre autres, que le texte investit la dimension primitive et animale de l'homme.

LE CORPS GROTESQUE

Dans son ouvrage sur l'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge, Bakhtine souligne l'importance de la bouche et du nez qui, parmi tous les traits du visage humain, recouvrent les dimensions les plus importantes de l'image grotesque. Les sens associés à ces organes, sollicités à outrance dans *La grande tribu*, sont aussi de puissants désinhibiteurs des pulsions sexuelles et tendent à ranger les réactions des personnages du côté des comportements animaux.

C'est sur le plan olfactif, d'abord, que se manifeste le désir sexuel chez les personnages de *La grande tribu*. Les odeurs du corps jouent un rôle capital dans l'éveil sexuel et la reconnaissance de partenaires potentiels. D'où l'importance que prend la «pisse» dans *La grande tribu*, qui permet à Tout-Tit-Bebé de traquer les créatures avec lesquelles il désire s'accoupler, ainsi que l'odeur des aisselles féminines, qui suffit à exciter Habaquq : «Juste la senteur de dessous de bras de la grande actrice rousse, ça serait suffisant pour que de mes mains je m'empoigne la queue et la branle avec tant de force que le blanc-mange en giclerait jusqu'au plafond» (*GT*, 464).

Outre l'odorat, la bouche assure aussi une forme de contact primordial avec l'autre. Pour Bakhtine, le visage grotesque se ramène «en fait à une *bouche bée*, et tout le reste ne sert qu'à *encadrer* cette bouche, cet *abîme corporel béant et englutissant*» (Bakhtine, 1970 : 315, l'auteur souligne). Les mouvements buccaux et autres activités de la langue prennent de fait une ampleur particulière dans l'image grotesque, comme le montrent les scènes de dévotion, récurrentes dans l'œuvre de Beaulieu, où la bouche

«*Jouir, s'éjouir, se réjouir*»

mord, déchiquète, bâfre et avale, sans compter le motif de la tétée ou encore celui du «lichage». Comportement répandu dans le règne animal, le léchage (orthographié «lichage» par Beaulieu), outre le rôle de propreté qu'il joue, sert aussi à communiquer et à marquer l'affection parmi les membres d'une même espèce. C'est ce qui confirme, par ailleurs, la connivence qui s'installe entre Habaquq et un petit cochon noir qu'il rencontre sur sa route :

Pour que le petit cochon noir cesse de couiner, je lui chatouille le museau du mien, puis je l'embrasse et le liche. Il comprend vite que nous venons du même monde, au beau mitan de la courbure de l'espace-temps, au beau mitan des supercordes de l'Univers, quand nous avons les mêmes gènes, le même corps et le même esprit. Il me chatouille à son tour le museau du sien, m'embrasse et me liche aussi (*GT*, 674).

C'est la reconnaissance des origines communes qui porte les deux créatures à ce degré d'intimité. Dans cette sexualité régressive, déviante, animalisée, les instincts l'emportent sur l'exercice de la raison et gouvernent les actions des personnages. La perte de contrôle, motivée tant par des pulsions sexuelles à assouvir à tout prix que par des excès de colère, devient un moteur narratif qui entraîne tout au long du roman de nombreuses conséquences textuelles. Lorsque Tout-Tit-Bebé voit le Baleineau rebelle s'en prendre à la truie qu'il vient tout juste de choisir comme compagne, il saute à la gorge de son père adoptif, entraîné par une rage incontrôlable, la même qui avait conduit auparavant le Baleineau rebelle à éliminer une horde de villageois, responsables du meurtre de la grosse

Baleine-Mère. Le Saigneur de Dieppe trouve alors Tout-Tit-Bebé coupable « d'écorchage à vif de la Petite-Grosse-Truie, cannibalisation du Forgeron-Fondeur et débauche de jeunes cochonnes par fornications tempestives, accouplements contre nature, saillies par devant et par derrière [...] » (*GT*, 247) et le condamne à embarquer dans l'un des navires qui partent pour la Nouvelle-France. La notion de « contre-nature », qui stigmatise les actions de Tout-Tit-Bebé, révèle le cadre moral à partir duquel sont jugés (et condamnés) les rapports physiques entre les personnages. Confrontés au modèle normatif déterminé par la société, dont ils sont contraints de suivre les règles, les ancêtres d'Habaquq voient leur sexualité primitive bridée et bafouée. Or, si les personnages de *La grande tribu* se frottent à une société puritaine qui leur impose ses tabous et ses codes, ils se satisfont déjà de schémas relationnels plutôt conventionnels.

AGRESSIVITÉ ET PASSIVITÉ : RECONDUCTION DES RÔLES SEXUELS STÉRÉOTYPÉS

Une fois arrivé en terre coloniale, Tout-Tit-Bebé, tous ses sens en émoi, renifle l'urine d'une Amérindienne, pré-nommée Forêt-de-poils-broussailleux, et le désir qui l'assaille alors est si fort qu'il se jette sur elle. Si les « amers Indiens » qui accompagnent la jeune femme ont tôt fait de couper court aux ardeurs de Tout-Tit-Bebé, ils permettent tout de même à ce dernier de partager la couche de Forêt-de-poils-broussailleux. Or, le texte ne fait pas mention de la réaction de la gaie Lhuronne face à l'assaut de Tout-Tit-Bebé, et n'indique pas plus si elle-même était encline à cette union. Il s'agit là d'une constante dans le récit

«*Jouir, s'éjouir, se réjouir*»

d'Habaquq : la femme subit de façon passive les rapports sexuels, rapports qui, la plupart du temps, relèvent d'une mécanique violente. C'est le cas de la grosse Baleine-Mère, compagne du Forgeron-Fondeur, que celui-ci ramène dans sa caverne sans réellement – le texte ne le confirme pas – lui demander son avis. Si la grosse Baleine-Mère paraît trouver malgré tout son propre plaisir dans les rapports sexuels, ce n'est jamais elle pourtant qui en prend l'initiative. Bien que les deux partenaires s'affichent comme un couple, les pratiques dépeintes par le texte renvoient à une sexualité dénuée d'émotions :

Plusieurs fois, le Baleineau rebelle avait vu le Forgeron-Fondeur laisser tomber son tablier de cuir et ses caleçons de laine, exhibant une queue en tire-bouchon comme en ont les cochons, mais visqueux c'était et comme atteint par une telle danse de Saint-Guy que ce n'était plus prenable en main, ni tenable non plus. Les jambes écartillées, le Forgeron-Fondeur tressautait jusqu'à la grosse Baleine-Mère puis, s'évachant par-dessus elle, il lui tirebouchonnait férocement le grand gousier pendant des heures, des jours et des semaines, sans cesser de grogner, comme un verrat qu'on a mené à sa truie.

Après, le Forgeron-Fondeur se laissait tomber à côté de la grosse Baleine-Mère, fermait son œil même si ce n'était pas le bon, et s'endormait pour des heures, des jours et des semaines, la langue trépassée de sa bouche, pâteuse et sale (*GT*, 90).

À travers des mots tels que «visqueux», «s'évachant», «férocement», «pâteuse» et «sale», le lexique évoque une sexualité désagréable et sauvage, une sexualité unilatérale,

également, centrée principalement sur les gestes et les sensations de l'homme⁵. Le corps de la femme, quant à lui, outre le désir qu'il suscite, reste plutôt associé à l'idée de fécondité. La seule mission d'importance accomplie par la grosse Baleine-Mère est celle d'enfanter un rejeton, le Baleineau rebelle, et le rôle principal de Forêt-de-poils-broussailleux dans l'histoire se résume, pour l'essentiel, à la procréation :

À force de forniquer sur le lit de branches de sapin de la toute petite pyramide recouverte d'écorce de bouleau, dans les mousses ou sous les gros chênes qui abondent en pays lhuronnesque, c'est normal que l'histoire finisse par s'engrosser. Comme de bien entendu, Tout-Tit-Bebé met du temps à s'en rendre compte : on est dans la saison que les glands tombent des chênes et Tout-Tit-Bebé ne pense qu'à manger entre deux coups de boutoir qui lui font éjaculer tant de semence que le lard va finir par lui manquer sur les côtes, et ça serait catastrophique si l'hiver le surprenait ainsi, dégraissé, découenné, l'os proéminent, le sac à marbres enflé mais vidé de toute substance (*GT*, 274).

Les références à la semence (ou « blanc-mange » dans le lexique beaulieusien) sont nombreuses et polarisent les représentations de la sexualité autour de l'éjaculation,

5. Si nous étions tentés de définir ce rapport univoque à la sexualité selon la typologie freudienne, nous pourrions avancer que celui-ci se situe au stade *phallique*. Cette troisième phase du développement de la sexualité infantile, selon Sigmund Freud ([1905] 1987 : 130-131), « présente un objet sexuel et un certain degré de convergence des tendances sexuelles sur cet objet, mais se distingue de l'organisation définitive sur un point précis. Elle ne connaît en effet qu'une seule sorte d'organe génital, l'organe masculin. »

«*Jouir, s'éjouir, se réjouir*»

perçue comme sommet de l'acte sexuel. L'accent est donc résolument mis sur la dimension masculine de la sexualité, qui, peu importe si elle provoque ou non le plaisir féminin, demeure le seul agent dynamique de la relation sexuelle. Dans son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault, relisant les textes des philosophes antiques, suggère ainsi que

[ce] «schéma éjaculatoire», à travers lequel on perçoit toute l'activité sexuelle – et dans les deux sexes – montre évidemment la domination presque exclusive du modèle viril. L'acte féminin n'en est pas exactement le complémentaire ; il en est plutôt le double, mais sous la forme d'une version affaiblie, qui en dépend aussi bien pour la santé que pour le plaisir. En focalisant toute l'attention sur ce moment de l'émission – de l'arrachement écumeux, considéré comme l'essentiel de l'acte –, on place, au cœur de l'activité sexuelle, un processus qui est caractérisé par sa violence, pas une mécanique quasi irrépessible, et une force dont la maîtrise échappe ; mais on pose aussi, comme problème important dans l'usage des plaisirs, une question d'économie et de dépense (Foucault, 1976 : 171).

La notion de «dépense» véhiculée par le texte, qui note l'état déplorable dans lequel se trouve Tout-Tit-Bebé, «dégraissé, découenné, l'os proéminent, le sac à marbres enflé mais vidé de toute substance», alors que l'hiver approche, déporte encore une fois le pouvoir symbolique du côté masculin dans la dialectique sexuelle. Dans cette optique, Tout-Tit-Bebé, trop occupé à manger et à forniquer pour s'apercevoir que sa compagne est enceinte, serait à plaindre, car toute cette activité sexuelle l'amaigrit à l'aube de la saison froide. L'expression «l'histoire finisse par

s'engrosser» annonce, sans pourtant nommer Forêt-depoils-broussailleux, la grossesse de cette dernière.

L'HOMME CIVILISÉ EST-IL UN ÊTRE DÉNATURÉ ?

Ce désengagement émotionnel vis-à-vis de la sexualité, qui demeure foncièrement un acte de chair, touche aussi les rapports filiaux. Le Baleineau rebelle, qui venge le meurtre de sa mère en assassinant une poignée de villageois, est condamné par la populace de Briec « à mourir pendu par les pieds sur un bûcher » (*GT*, 114). La sentence est sur le point d'être exécutée, mais le propriétaire de la charrette des Morts (alias le saigneur des Trépas) intervient in extremis pour sauver le Baleineau rebelle et le fait entrer à son service :

Veux veux pas, le Baleineau rebelle est forcé de se faire entendre raison. Il se retrouve comme après un référendum manqué sur l'indépendance, qui n'en serait pas véritablement une de toute façon, car ça serait juste de la souveraineté associée à un partenariat que personne ne sait ce que ça mange en hiver [...] (*GT*, 123).

S'il cesse d'être un électron libre et se voit imposer un rôle dans la structure sociale, le Baleineau de moins en moins rebelle finit par s'habituer à sa nouvelle vie, mais perd pour autant tout souvenir de l'ancienne :

Il fait ce qu'il fait sans se poser de questions : tantôt c'est une faux qu'il martèle sur l'enclume, et tantôt c'est la charrette des Morts qu'il conduit dans Briec – il a oublié la grosse Baleine-Mère, ne se souvient plus du Forgeron-Fondeur [...] (*GT*, 125).

«*Jouir, s'élouir, se réjouir*»

De même, l'analogie opérée par le texte entre la situation du Baleineau rebelle et «un référendum manqué sur l'indépendance» signale un autre élément d'importance : le cynisme envers le système démocratique, qui consacre l'échec du projet collectif. À l'époque des ancêtres Cauchon, l'enrôlement forcé dans la mécanique sociale et la perte du caractère dissident, foncièrement indomptable, de la lignée sont causes d'une amnésie globale qui dissipe tout effort d'engagement et tout espoir de changement pour le monde québécois.

Une autre manifestation de ce détachement émotif vis-à-vis du lien filial, résultat d'un bras de fer entre l'être de nature et le monde civilisé, qui cherche à l'endiguer, survient lorsque le gouverneur de Kebek enlève à Forêt-depoils-broussailleux son fils, Perce-Oreilles. Celle-ci, nous apprend le texte,

devrait se jeter par terre, hurler à la mort, s'automutiler, car c'est son fils qu'elle n'a même pas eu le temps de sevrer qu'on vient de lui enlever à jamais. Pourtant, elle reste immobile là où elle est, ne bronche de pieds ni de tête parce qu'elle est une sauvagesse, à peine humaine, avec peut-être même pas d'âme encore (*GT*, 295).

L'enfantement ne crée donc pas de sentiment affectif chez les personnages ancestraux de *La grande tribu*, qui finissent par oublier l'existence de leur progéniture lorsqu'ils se heurtent aux lois de la civilisation, qui réprouvent l'union dite «contre-nature» de la sauvageonne et du garçon à moitié cochon. Le gouverneur de Kebek sévit en décrétant que le fils du couple sera pris en charge par les religieuses qui veilleront à faire de lui un avocat, à lui accorder une place et un statut dans l'organisation sociale.

La narration nous éclaire ainsi sur ce qu'il adviendra de celui-ci :

Pour s'asservir au pouvoir anglais, ce Cauchon-là a tout renié, il a laissé tomber la tuque, le capot gris et la ceinture fléchée du patriote. Quand on a fait un seul pays du Bas et du Haut-Canada, il s'est fait élire député conservateur parce qu'il y avait beaucoup d'argent à empocher avec les racistes anglais et écossais. [...] On a donc confié à Cauchon l'organisation des campagnes électorales. S'il ne savait pas parler au peuple, il connaissait tous les trucs pour le voler. [...] Vers la fin de sa vie, on devait l'attacher à une patte du poêle pour qu'il n'aille pas rejoindre les cochons qu'on élevait dans une soue derrière sa maison. Quand il s'y rendait, il se mettait flambant nu, se roulait dans le purin, ce qui le faisait bander et l'excitait à ce point qu'il montait les truies qu'il y avait là, une feuille d'érable et un Union Jack entre les dents (*GT*, 688).

La déchéance de l'avocat véreux, qui s'est corrompu en s'assujettissant au pouvoir anglais et voit son comportement social se dégrader jusqu'à l'abjection, est perçue comme symptomatique de la décadence des normes comportementales au sein d'une civilisation « évoluée », dans laquelle les instincts primordiaux, universellement partagés, de la nutrition ou de l'accouplement, sont souvent portés à l'hypertrophie et à l'excès. L'étiollement du lien familial et la dégénérescence de la race seraient de fait accrues par cette « domestication » des personnages, qui passent d'un état sauvage, en marge de la société, à une intégration forcée au tissu social, qu'ils y soit tenus captifs, en esclavage, pour racheter leurs crimes contre-nature ou qu'ils y consentent de bon gré, espérant en tirer profit.

«*Jouir, s'égouir, se réjouir*»

C'est là la prémisse de la théorie de la dégénérescence de l'éthologue Konrad Lorenz (1973), qui inscrit dans la nature biologique humaine le problème de décadence des civilisations. Cette observation lui vient d'une comparaison entre les caractéristiques de l'homme civilisé et celles des animaux domestiqués. Lorenz remarque notamment chez ces derniers un contrôle déficient de l'appétit qui se traduit par une ingestion exagérée de nourriture, des problèmes de régulation de la sexualité ou une hypersexualisation, ainsi qu'une régression des individus vers l'enfance. La pensée de Lorenz paraît pertinente pour traduire le destin de la race *kebekoise* mis en scène par Beaulieu dans *La grande tribu*, à travers les motifs d'emprisonnement et de répression qui affectent tour à tour les personnages, dépouillés de leur nature bestiale et contraints au travail, à la vie en société. Le Forgeron-Fondeur, «haut de taille comme l'étaient les géants de l'ancien temps» (*GT*, 85) et la grosse Baleine-Mère, cachalot sur les deux tiers de son corps, munie «d'une grosse paire de mamelles et [d'] un ventre rien de moins que ventripotent» (*GT*, 85), les seuls êtres véritablement libres du récit, sont des créatures hors normes, aux proportions fabuleuses. Si leur descendant, le Baleineau rebelle, apparaît encore de taille exceptionnelle, et que Tout-Tit-Bebé demeure «un gros garçon», il ne fait pas de doute que Habaquq Cauchon, cul-de-jatte, est véritablement un être diminué, estropié tant dans son corps que dans son esprit.

CONVERSION ET RÉVOLUTION

Si la dimension primitive attachée à la sexualité ne disparaît pas tout à fait dans la seconde moitié du volet des

«Lésionnaires», au moment où Habaquq quitte le cadre restrictif de l'asile, elle tend toutefois à épouser une orientation beaucoup plus positive, déplaçant le modèle sexuel axé sur la dominance des pulsions vers un comportement qui touche plus à l'ordre du sensuel et de l'émotionnel. Le récit généalogique d'Habaquq prend place surtout durant le temps de sa réclusion ; c'est une échappatoire face aux tortures du docteur Avincenne, la sphère du fantasme par laquelle il s'évade momentanément. Lorsque le narrateur quitte enfin l'hôpital psychiatrique, sa sexualité, refoulée jusqu'alors par la surveillance dont il faisait l'objet, n'est plus entravée par des facteurs extérieurs et peut désormais, sinon s'épanouir, du moins être possible. Sur sa route, Habaquq sauve de la noyade un petit cochon noir, avec lequel il s'adonne à des jeux sexuels. Si cette pratique rappelle inévitablement la tradition familiale de copulation avec les porcs, elle devient néanmoins un pont vers une véritable relation :

Le petit cochon noir aime ça quand nous sommes tête bêche : il me chatouille le sexuel de son gros muflle, et c'est comme si je mangeais par pelletées du bois de velours : mon membrement si mollasson depuis des années reprend forme, grossit et devient raide comme barre de fer et titane. Moi, je farfouille de mon nez le grand gousier rose du petit cochon noir, et les cris qu'il éructe alors sont d'un tel émoi qu'il me faut faire attention si je ne veux pas le prendre pour la petite actrice rousse. Quand une pareille pensée me chatouille dans mon moi-même, je reçois une décharge électrique dans le trou luté que j'ai dans le crâne et mes ébats avec le petit cochon noir finissent d'en par ici et dans par là (*GT*, 727).

«*Jouir, s'éjouir, se réjouir*»

C'est l'acceptation de ses origines porcines, qui transige aussi, semble-t-il, par l'expérimentation sexuelle, qui permet à Habaquq d'envisager une relation intime avec une femme, en l'occurrence avec la petite actrice rousse. Or la répression exercée par le docteur Avincenne se fait toujours sentir, en raison de la puce que ce dernier lui a implantée dans le cerveau et qui déclenche des chocs électriques lorsque Habaquq est excité sexuellement ou qu'il nourrit des pensées de haine envers son médecin. Cet appareil, symbole de la civilisation qui cherche à réfréner les pulsions élémentaires de l'être, qu'elles soient de nature sexuelle ou émotionnelle (telle la colère), donne l'occasion au texte de plaider en faveur du libre exercice des passions. Avant même que la puce ne soit retirée de son cerveau, son pouvoir dissuasif, punitif, est contré par le sentiment amoureux qui s'installe chez le narrateur, et qui prend même le pas sur le plaisir sexuel que ce dernier a pu expérimenter par le passé, que ce soit par la masturbation ou encore par le toucher de sa mère, au moment du bain : «Même quand ma Moman me prenait les amourettes d'une main pour mieux me les lessiver de l'autre, le feu qui m'embrasait alors n'avait aucune équipollence avec celui qui me taraude, m'enflamme et m'embrace» (*GT*, 701).

La nouveauté du sentiment amoureux déstabilise Habaquq, qui, profane en matière de rapports intimes avec autrui, cherche dans les souvenirs de sa petite enfance les références qui lui manquent : «Ça atteint même ma queue estropiée – dit-il – qui se met à tirebouchonner comme quand ma Moman cantatrice me lavait les parties honteuses» (*GT*, 701). Sous l'influence de la mère et de la morale judéo-chrétienne, les organes sexuels sont vus

comme des « parties honteuses »; or ce préjugé est vite démonté avec l'apparition du sentiment amoureux: « On dirait que mes tripes ont pris le chemin des incendies et que ça me brûle jusque dans les parties jadis honteuses. Est-ce que l'amour est aussi chauffant quand on tombe dedans comme dans une grande cuve d'eau bouillante? » (*GT*, 701).

Que ce soit par l'enseignement maternel, lui-même tiré de dogmes religieux, ou par les techniques répressives du docteur Avincenne, la sexualité d'Habaquq, avant sa sortie de l'asile, est vécue dans un rapport négatif à son propre corps, comme un conditionnement destiné à le réprimer, le contrôler. Comme le note Foucault :

Les vieux tabous religieux étaient l'expression d'une forme d'organisation sociale fondée sur le clan. Ils avaient pour fonction de décourager les unions inappropriées et de favoriser une descendance légitime eu égard au clan. Les lois sexuelles issues des interdits bibliques avaient pour but d'éviter un mauvais choix de partenaire : la même famille (l'inceste), le même genre sexuel (l'homosexualité) ou la mauvaise espèce (la bestialité). Quand la médecine et la psychiatrie ont acquis une emprise forte sur la sexualité, leur problème n'était pas tant de définir des mauvais partenaires que de définir des mauvaises formes de désir. Si les tabous relatifs à l'inceste caractérisaient bien une forme d'organisation sexuelle fondée sur le clan, le fait que la masturbation devienne un tabou est plus significatif des nouveaux systèmes fondés sur la qualité de l'expérience érotique (Foucault, 1976 : 140-141).

Ainsi, les tactiques dissuasives qui prévalaient dans le temps des ancêtres d'Habaquq condamnaient une sexua-

lité perçue comme répréhensible et dangereuse pour la survie de l'espèce. Or, la répression subie par le narrateur de *La grande tribu* s'exerce plutôt sur la question de l'auto-érotisme et s'annule lorsque celui-ci rencontre une partenaire potentielle.

Changement notable s'il en est, c'est la tendresse qui a désormais préséance sur la violence de l'assaut dans la relation sexuelle, comme si le besoin d'être près de l'autre était modulé par la peur de le décevoir ou de le brusquer :

Ça me fait tout drôle de vibrer autant, de me sentir aussi solidaire même si je sais bien que je ne suis pas à la hauteur et ne le serai sans doute jamais. Pas une seule fois, je n'ai encore vraiment pris la petite actrice rousse dans mes bras pour la serrer fort, et l'embrasser fort, et la peloter fort, et lui licher fort la petite boule de crème glacée qu'elle a en guise de teton. J'ai peur que ça ne soit jamais le bon moment, j'ai peur que ma tendresse se fasse violence, que mes redoux deviennent du frimassage, que ma bouche chatouilleuse se transforme en une gueule puante et greyée de longues dents comme il en pousse aux vampires quand ils sont en manque de sang (*GT*, 728).

Le texte fait ainsi état d'une progression dans la découverte sexuelle, absente jusqu'alors. Si les ancêtres d'Habaquq Cauchon étaient prompts à abattre les tabous pour atteindre au plus vite la connexion charnelle, la proximité entre Habaquq et sa compagne se bâtit graduellement. C'est la petite actrice rousse qui initie les rapports sexuels au retour d'une pièce de théâtre à laquelle ils assistent ensemble et où Habaquq est bouleversé devant la vision de son ami, l'original épormyable, trompant l'amour de sa vie, la grande actrice rousse. Cette trahison l'affecte à un point

tel qu'il entre dans une grande colère contre son compagnon, que seule l'intervention de la petite actrice rousse, qui le convainc de convertir cette virulence en émotion positive, réussit à calmer : « Embrasse-moi plutôt. Déshabille-moi plutôt. Fais-moi l'amour plutôt. J'en ai besoin, tu en as besoin, il n'y a pas d'autre façon d'échapper à la trahison ni au désir qu'on a de s'en venger » (*GT*, 754-757). Le déchaînement des passions, cette fois, ne mène pas les personnages à commettre des actes de barbarie ou de violence inouïe, mais donne prétexte au rapprochement, à la fusion émotionnelle.

S'ensuit une scène d'amour oral, où l'idée du « lichage » revient, mais évoque cette fois un plaisir partagé par les deux protagonistes. Si la grosse Baleine-Mère et Forêt-de-pois-broussailleux semblaient prendre plaisir, implicitement, passivement, à la relation sexuelle, la petite actrice rousse, quant à elle, oriente le déroulement des rapports intimes en enseignant à Habaquq les rouages de son plaisir :

Le corps de la petite actrice rousse est comme le tronc d'un amélanchier, à l'écorce si fine que la sève coule dessus, meilleure à goûter que ne l'est le miel quand on a longtemps suivi sa pisse et que, sans crier goutte, il vous colle dessus. On ne peut qu'ouvrir la bouche et se mettre à licher, et se mettre à délicher, comme si on avait la langue longue et douce du varan, qui est capable d'entrer loin dans le corps de la petite actrice rousse pour qu'elle jouisse, s'éjouisse et se réjouisse dans la liberté de l'orgasme (*GT*, 794-795).

Comme le remarque avec justesse Sébastien Parent-Durant, la sexualité dans *La grande tribu* « n'en appert que

«*Jouir, s'éjouir, se réjouir*»

davantage liée à la quête des libérations déjà multiples dont il est question chez les *libérateurs* comme chez les *lésionnaires*» (2012 : 58). La libération sexuelle des personnages, ainsi, s'insère dans l'appel général à la révolution lancé par l'œuvre, et s'inscrit de ce fait en parallèle avec la quête de l'indépendance du Québec qui est au cœur de l'œuvre. Gayle Rubin, auteure de *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, souligne le fait que les querelles sur la conduite sexuelle prennent une ampleur toute particulière en période de fortes tensions sociales, en ce qu'elles constituent «un moyen de détourner l'attention du public des autres causes d'anxiété sociale et de les décharger de leur intensité émotionnelle» (Rubin, 2010 : 136). En installant, par le biais du parti des lésions et de ses cellules terroristes dans *La grande tribu*, la possibilité d'un tournant politique majeur pour la société québécoise, Beaulieu décrit un monde qui se situe à un moment charnière de son histoire, que la brèche de la révolution pourrait venir fissurer. À défaut de conclure à la victoire du rêve nationaliste (le dénouement du roman, à cet égard, est nébuleux), cette période trouble, en ébullition, attise un nouvel esprit révolutionnaire qui, plutôt que d'ébranler tout le corps social dans son mouvement terroriste, renverse tout un ordre de conventions régissant la sexualité des personnages. C'est sans doute là que prend tout son sens la «révolution» opérée par le texte.

De fait, la petite actrice rousse, désignée d'emblée comme une «Patriote kebekoise», symbolise à la fois le rêve de l'indépendance et l'Histoire incomplète, inachevée, imparfaite, en raison de son corps amputé, parce que, dit-elle, «[...] je n'ai eu que des moitiés de parents» (*GT*, 683). Le corps grotesque, souligne Bakhtine, est une

composition hybride dans laquelle excroissances et orifices subissent l'effet d'une déformation ou d'une « *exagération positive* », du fait qu'ils incarnent « le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques » (Bakhtine, 1970 : 315 ; l'auteur souligne). Les extravagances anatomiques du corps grotesque, abolissant les distances entre les hommes, sont à même, ainsi, de déterminer de nouveaux rapports intimes. Alors que la toute première référence à la petite actrice rousse insiste en effet sur ce qui lui « manque⁶ », il y a pourtant, à partir du moment où le sentiment amoureux d'Habaquq se développe, une véritable poésie dans la description de son corps – qu'illustre le passage qui suit :

Au petit matin, la petite actrice rousse va vers son lit et se déshabille lentement. À la lueur des bougies, je vois sa moitié de corps superbe devenir flambant nue et blanche comme la voie lactée, sauf pour cette fesse ronde comme une lune rousse à cause du duvet qui la recouvre. Devant tant de beauté, mon corps vacille, ou se tend comme l'une des supercordes de l'Univers. J'aimerais m'allonger simplement auprès de la petite actrice rousse, juste pour m'emplir la tête de ce que sent son corps, comme si on était au milieu d'un champ rempli de petites fraises sauvages ou couchés sous un amas de prunes bleues en train de bletir. Tant que fumeront les bougies, je regarderai cette beauté toute nue qui repose sur le drap vert, blanc et rouge puis, une fois que ça

6. « [...] on ne voit que la partie gauche de son corps, comme si à droite manquait l'œil, l'oreille, l'épaule, le bras, le sein, le ventre, la hanche et la jambe » (*GT*, 677).

«*Jouir, s'éjouir, se réjouir*»

sera tout éteint, je fermerai les yeux pour que le trou que j'ai dans le crâne ne se vide pas de toute son eau. Cogner des clous à tête carrée pour ne pas m'endormir et voir parfois, grâce à un rayon de lune ce corps dont je suis possédé (*GT*, 729-730).

Si la petite actrice rousse apparaît comme le calque d'un autre personnage, la grande actrice rousse, compagne de l'original épormyable, devient, pour Habaquq, la matérialisation d'un fantasme rapatrié dans le réel, le concret, et en diapason avec son être estropié. L'union de ces personnages composant tous deux avec une forme d'infirmité convoque, pour le dénouement de l'œuvre, l'idée d'une plénitude, d'une adéquation désormais possible entre le rêve et la réalité, qui s'exauce avec la grossesse de la petite actrice rousse : « Elle attend pour l'été qui vient une paire de bébés », annonce Habaquq, mais « [nous] n'allons pas stranguler un » (*GT*, 859). Cette précision, qui fait ici explicitement référence à la coutume amérindienne perpétuée par Forêt-de-poils-broussilleux, suggère du même coup l'idée que le futur, en rejouant les schémas antérieurs, pourra en quelque sorte « réparer » les erreurs du passé. L'union de ces deux êtres diminués donnera donc naissance à quelque chose de plus, comme un double pari, pour la suite des choses.

* *
* *

En guise de conclusion, revenons sur ce principe de « redoublement », que nous venons tout juste d'évoquer et qui influence à notre avis toute la structure narrative de *La grande tribu*. Du Baleineau rebelle à Habaquq Cauchon,

l'Histoire se répète et déroule une série d'évènements qui ont toujours cours deux fois. Pour n'en donner que quelques exemples, le narrateur de *La grande tribu* tout comme son ancêtre sauvent de la noyade un petit cochon noir ; Forêt-de-pois-broussailleux de même que la petite actrice rousse donneront naissance à des jumeaux ; les prothèses du narrateur rappellent quelque chose de la « monstrueuse béquille de fer » de l'aïeul forgeron. Dans la maladie et le handicap, dont les personnages héritent génération après génération, la tare congénitale de la lignée des Cauchon, imputable à l'union contre-nature des ancêtres avec les porcs, rappelle l'impossibilité d'échapper au poids du passé et au fardeau héréditaire. C'est en jouant une seconde fois les évènements marquants de la genèse familiale, de façon à rompre la chaîne causale dégénérative en autorisant le retour en arrière, que les personnages peuvent racheter les fautes passées, ou, du moins, annuler le désordre et la dégradation liés à ces perturbations. La répétition de l'évènement réactualise le lien qui unit les personnages de *La grande tribu* à leurs ancêtres tout en initiant la possibilité d'un renversement de l'ordre établi. Il faut voir dans le déclin de la race canadienne-française ici suggéré, accru par les faiblesses physiques et physiologiques des personnages qui se transmettent avec le passage des années, le désir de retrouver les origines d'une lignée de rebelles et d'insoumis, qualités premières que le peuple « kébécois » aurait vraisemblablement abandonnées en cours de route. La révolte qui s'organise à la toute fin du roman saura-t-elle redonner au peuple la dignité et la grandeur ancestrales perdues ?

Or le seul changement qui s'opère et paraît s'installer de manière durable dans l'œuvre concerne le rapport à la

sexualité des personnages. Si la révolution menée au sein du texte officie surtout au plan des relations intimes, c'est dire que la véritable subversion, celle qui affectera l'ensemble de la société, est reportée à un temps ultérieur. L'association étroite des deux domaines, la sexualité et la politique, évoque quelque chose de l'ordre de la gestation : l'avènement d'une nouvelle ère ne pourra se produire que lorsque les *conditions gagnantes* – pour reprendre une expression de Beaulieu – seront réunies, c'est-à-dire quand le peuple québécois aura fait la paix avec son passé et sera prêt à engendrer une nouvelle société. Or, le corps social actuel, tel qu'il se dévoile dans le roman, est assimilé à un organe malade ou mutant : l'écrivain emploie d'ailleurs le terme « maladies » pour désigner l'ensemble des légionnaires. Ceux-ci, regroupés autour du « Parti des Lésions », formation politique dirigée par Bowling Jack, lointain cousin d'Habaquq Cauchon, composent tous avec une forme d'infirmité : « À tous, il manquait au moins un bras, au moins une jambe, au moins une oreille, au moins une mâchoire, au moins un œil, au moins un dentier dans la bouche » (*GT*, 473). Les membres amputés, stigmates d'ablations, ainsi que les prothèses et autres béquilles, entendues comme des extensions du corps, se dénombrent par dizaines dans *La grande tribu*, et le « Parti des lésions » est lui-même comparé à un corps humain, qui fonctionne grâce à la participation et à l'action concertée de toutes ses composantes. Ainsi la petite actrice rousse dira : « Le Parti des lésions est formé comme une société secrète ou comme l'est le corps humain : si les cellules travaillent toutes au bien commun, elles le font chacun dans sa chacune, selon le travail qu'on lui demande d'accomplir » (*GT*, 794). C'est pourquoi le

«Parti des Lésions» a «pour article premier de son programme de coaliser les maladies» (*GT*, 788), et comme solution au malaise national «[que] le Kebek s'assume jusqu'au bout dans ce qu'il est : une tentaculaire maladie» (*GT*, 820), et ce, en faisant de son territoire un «mégahôpital». Au terme du récit généalogique d'Habaquq Cauchon, le texte mène à la conclusion, empreinte d'un cynisme plutôt acide, que la société québécoise n'a d'autre choix que d'accepter collectivement son infirmité profonde pour fonctionner et entrer enfin dans l'ère historique : «Nous formerons véritablement une société distincte quand nous ferons partie du cancer des nations» (*GT*, 821).

La dimension érotico-politique mise en valeur dans *La grande tribu*, qui signe la prise de pouvoir du personnage principal, Habaquq Cauchon, sur son corps et sur son destin, répond à ce désir d'union et entre aussi en résonance avec la poésie de Gauvreau et son caractère érotique, dont Beaulieu reconnaît ici le pouvoir subversif. Or si l'hymne à l'amour charnel des corps libérés et la fièvre radicale des groupuscules politiques participent d'un même effort d'émancipation, leur action, même concertée, saura-t-elle s'effectuer? Nous savons déjà que le texte, qui refuse de dévoiler l'aboutissement de l'attentat au «Parlement de Kebek», se clôt sur une naissance qui laisse pourtant planer une incertitude quant à l'avenir : «[...] s'il fallait que les jumeaux viennent au monde parfaitement normaux, que pourrait bien être la suite du monde sur la courbure de l'espace-temps entre les supercordes de l'Univers?» Car malgré la transformation positive de l'image et du rôle de la femme dans le récit familial d'Habaquq, et malgré le fait que le texte entretient l'espoir qu'une sexualité saine, érigée sur des principes d'amour

«Jouir, s'éjouir, se réjouir»

mutuel et de plaisir réciproque, puisse renverser le processus de détérioration de la race, la crainte «d'un effroyant recommencement» (*GT*, 860) est toujours bien vivante, comme si subsistait une certaine méfiance à l'endroit de l'évolution, qui pourrait bien, encore une fois, réserver de mauvaises surprises.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard. (Coll. «Tel».)
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008 [2011]) *La grande tribu : c'est la faute à Papineau*, Montréal, Boréal. (Coll. «Compact».)
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité*, t. II : *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1905 [1987], *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio essais».)
- LORENZ, Konrad (1973), *Les huit péchés capitaux de notre civilisation*, Paris, Flammarion.
- PARENT-DURAND, Sébastien (2012), «Fiction, folie et traitement de l'histoire dans *La grande tribu* de Victor-Lévy Beaulieu», Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Terre américaine».)
- PEYTON, Martin (2003), «La carnavalisation et sa fonction dans *Race de monde!*», dans Jacques PELLETIER (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota bene, p. 71-126.
- RUBIN, Gayle (2010), *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel.

LES DISCOURS DE SAMM.
TRADUCTION, MÉTISSAGE
ET PRISE DE PAROLE AU FÉMININ¹

Michel Nareau

Figura – Université du Québec à Montréal

Dans *Le Saint-Élias*, Jacques Ferron s'attarde au discours de la fondation formulé par monseigneur Caron lors du baptême du bateau éponyme. Le navire est conçu pour briser ce que l'écrivain nomme « l'écrou du golfe » et il permettrait aux gens de Batiscan d'accéder au « grand océan, vers les Bermudes et les Antilles, au besoin vers les vieux pays » (Ferron, 1993 : 33) pour acquérir leur liberté. Le roman de Ferron fait du fleuve un espace d'ouverture continentale. L'image est aussi reprise par Victor-Lévy Beaulieu dans le cycle des « Voyageries² », autour de

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche financé par le CRSH, réalisé avec Maurice Demers de l'Université de Sherbrooke et intitulé « Mise en récit de l'Amérique latine au Québec : transferts de sens d'une autochtonie continentale, 1940-2010 ».

2. « C'est par l'abbé Ferland que je sais que s'il y a un peuple québécois isolé sur ses terres, l'on en trouve toutefois un autre pour qui l'eau était le grand symbole de la liberté – grâce au Saint-Laurent, il était

l'imaginaire de la baleinerie et du grand large. Herman Melville y est la figure d'autorité, véritable modèle littéraire et héraut d'une épopée québécoise à énoncer. Ce cycle s'éloigne de Montréal et met en scène un personnel romanesque différent de celui de la «Vrai saga des Beuchemin», autour de nouveaux personnages : Blanche, Job J, France, Una et Samm. Surtout, il rend davantage compte, dans l'univers romanesque de Beaulieu, des figures d'altérité, tant par le caractère maritime des interactions que parce que trois des tomes de la série donnent la parole à des femmes, ce qui n'apparaît nulle part ailleurs dans son abondante production.

Bien sûr, mettre en évidence des locutrices féminines chargées de l'énonciation n'avalise pas d'emblée une perspective au féminin ni ne déconstruit les rapports sociaux de genre en instaurant des représentations des deux sexes qui dépasseraient les contingences et les stéréotypes déterminant les attentes socialement imposées à tous en fonction de leur identité sexuelle. Katri Suhonen le rappelait volontiers dans son essai *Prêter la voix*, lorsqu'elle soulignait que, dans les textes canoniques de nombreux auteurs masculins, la prise en charge par une voix féminine de la narration faisait rarement surgir un renversement des

possible d'échapper au quotidien de sa vie» (Beaulieu, 1978, t. I : 203-204). Dorénavant, les références à cet essai seront indiquées par le sigle *MM*, suivi du tome, puis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Le cycle comprend les œuvres suivantes : *Blanche forcée* (1976), *N'évoque plus la ténèbre de ton désenchantement, mon si pauvre Abel* (1976), *Sagamo Job J* (1977), *Monsieur Melville* (1978), *Una* (1980), *Discours de Samm* ([1983] 1997). Dorénavant, les références à ce dernier roman seront indiquées par le sigle *DS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

positions de genres et réaffirmait plutôt les logiques sociales de domination en les naturalisant par la voix même des victimes (Suhonen, 2009 : 27)³. Pourtant, dans le cycle des « Voyageries », une figure ressort du lot, celle de Samm, singularité qui est liée autant à la force du personnage, à la fois intelligente, ouverte, curieuse, attirante, aimable, qu'à son origine métisse, qui en fait une « double altérité », pour reprendre les termes proposés par Lucie Lequin et Mair Verthuy (1996) pour caractériser la dynamique de l'écriture migrante au féminin⁴. Comme femme et comme métisse, Samm apporterait donc au travail d'Abel, l'alter ego attiré de Beaulieu, une perspective rafraîchissante, apte à transformer le discours de fondation usuellement porté par le romancier. D'ailleurs, cette singularité de Samm trouve un écho supplémentaire dans le fait qu'elle est la seule protagoniste des « Voyageries » mise en scène dans l'œuvre ultérieure de Beaulieu⁵, comme si le travail d'ouverture et d'accompagnement vers l'autre qu'elle tenait dans le cycle avait pour fonction de guider Abel dans une définition différente de son pays, de

3. Suhonen évoque Madeleine Kahn (1991), qui voit dans ce « travestissement narratif » un enjeu formel apte à renverser les représentations des genres, même si la plupart des exemples d'œuvres d'hommes font « semblant de la [voix] céder » (Suhonen, 2009 : 27).

4. Il est intéressant de noter, avec les deux critiques, que cette double altérité, et la marginalisation qu'elle implique, a servi à alimenter une prise de parole. L'énonciation ainsi instaurée est appelée à rompre les silences imposés par les forces patriarcales et les mères, qui en sont souvent le truchement. Voir Fortin (2004).

5. Elle est l'une des trois narrateurs dans *Docteur Ferron* ([1991] 2001). Dorénavant, les références à cet essai seront indiquées par le sigle *DF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

sa culture, voire du continent, pour y inférer autant une autochtonie⁶ qu'une perspective genrée.

Cerner la signification de ce personnage dans le cadre beaulieusien, c'est établir ce que la mise en discours de la « double altérité » apporte au projet littéraire de Beaulieu et d'Abel, dans la mesure où Samm est d'emblée une passeuse culturelle, capable de lier des perspectives antagonistes, de lire la différence et de la rendre intelligible. Ce qu'elle peut pour l'écart socioculturel est-il possible pour les rapports de genre ? On peut ainsi se poser une série de questions, qui seront au cœur de l'examen de ce transfert culturel transaméricain qu'apporte la position de savoir attribuée à Samm, comme figure de l'Amérique rouge⁷, sauvage, métissée, féminine : « Il y a la tête de Samm contre mon épaule – comme du résidu rouge, ce qui reste du

6. Samm est métisse, mais c'est la part amérindienne qui intéresse Abel, si bien qu'elle est toujours convoquée comme figure de passeuse culturelle ou comme témoin d'une perspective qui la campe dans le pôle amérindien de son clivage socioculturel. Il y aurait des liens à établir dans la posture amérindienne attribuée à Samm et à La Grande Sauterelle dans *Volkswagen blues* de Jacques Poulin (1984), parce que la triade autochtonie/savoir contestataire/réévaluation des identités continentales procède d'une même double altérité transmuée par la maîtrise corporelle et sexuelle des deux protagonistes.

7. Dans l'œuvre de Beaulieu, cette question de l'Amérique rouge revient fréquemment, mais toujours sur le mode de la facticité, de l'imaginaire « théâtralisé », comme on le verra plus loin. Entre *Ob Miami, Miami, Miami*, publié en 1973 et qui met en scène un personnage de Faux Indien épris d'un mythe métis inspiré de Louis Riel, et *Discours de Samm*, où la protagoniste est impliquée dans un spectacle théâtral qui recycle les identités et les discours autochtones, il y a une constance, qui plaide pour l'ambiguïté de l'usage que Beaulieu fait du point de vue amérindien. Sur la question de la performativité de l'identité amérindienne, voir les travaux de Jonathan Lamy (2012) et d'Isabelle St-Amand (2012).

Les discours de Samm

rêve amérindien en moi, une nostalgie grâce à laquelle je voudrais pouvoir fuir encore pour me rendre amical vis-à-vis de moi-même» (*MM*, 2, 275). Pourquoi la figure féminine la plus positive de l'œuvre de Beaulieu est-elle celle qui incite à la fusion et qui révèle une altérité à la fois irrévocable et gommée? Pourquoi cette figure trouve-t-elle à s'incarner dans des situations de savoir et de transmission littéraire interculturelle? Quelle vision de la marginalité émerge de cette mise en scène?

QUEL EST LE DISCOURS DE SAMM?

Le personnage de Samm occupe une place importante, bien que non centrale, dans le cycle des «Voyageries», surtout dans *Monsieur Melville* et *Discours de Samm*. D'origine amérindienne, cultivée, infirmière, comédienne et traductrice, elle incarne toutes les altérités pour Abel, qui cherche à se construire et à échafauder sa Grande tribu épique, acte de fondation communautaire pour l'écriture et pour le pays. Afin d'y arriver, il doit affronter ses pères littéraires, Melville et Ferron, entre autres, et ce travail d'anthropophagie culturelle (Morency, 1993) se réalise par le truchement de Samm, celle qui possède les langues à défaut d'avoir un pays. Abel entreprend son essai-fiction en congédiant ses personnages tout en n'ouvrant la porte qu'à la présence de Samm, qui acquiert ainsi un statut particulier. La comédienne est annexée, en quelque sorte, à l'écriture épique, dont elle serait une composante nécessaire. L'accompagnement qui est sien, dans la mesure où elle suit l'écrivain dans ses voyages en Amérique du Nord et dans ses projets littéraires, aurait dès lors une portée

créatrice, alors qu'une parole émane du travail qu'elle réalise pour Abel, notamment par ses traductions.

Mais on peut se poser une première question à propos de Samm : parle-t-elle vraiment ? Dit autrement, a-t-elle une véritable voix ? Ces interrogations surgissent parce que, si les trois ouvrages commentés mettent en scène une parole énoncée par Samm, ni le procès d'énonciation, ni les circonstances de la prise de parole, ni le propos tenu n'annoncent une perspective autonome.

Discours de Samm, comme son titre l'indique, est centré sur la prise de parole d'une infirmière dévouée qui aspire à être comédienne. Cette métisse, dont le père innu (Beaulieu utilise le terme montagnais, employé alors) décédé demeure le grand amour problématique de sa vie, est en relation assez platonique avec son compagnon Léonard, jusqu'au moment où elle soigne à l'hôpital un Abel encore en crise (maladie, séparation d'avec Judith, problèmes financiers, tournage difficile, vente du chalet en Mattavinie). Leur rencontre et la présence obsédante de la mort en l'écrivain la bouleversent. Cette crise personnelle est narrée tout au long du texte, à mesure que les rapports entre Abel et elle se développent⁸. Le titre explicite donne

8. Dans les trois œuvres commentées, la rencontre entre Abel et Samm est toujours initiale, comme s'ils ne se connaissaient pas, ce qui permet à Beaulieu de rejouer l'acte de déstabilisation provoqué par leur interaction et d'ainsi construire une certaine figure de la fusion entre les deux, aucune mémoire ni continuité n'intervenant entre eux. Ainsi, leur première rencontre a lieu à Chicoutimi, si on en croit *Docteur Ferron* (DF, 26), à l'hôpital Rivière-des-Prairies selon *Discours de Samm* (DS, 9), et à la Mattavinie dans *Monsieur Melville* (MM, 1, 124). Le temps qui se rejoue constamment, sans tenir compte des événements précédemment racontés, est un trait de l'écriture beaulieusienne. Le cas le plus explicite et important est celui de la mère, morte dans *Jos Connaissant*

autorité au témoignage de Samm, montre l'articulation d'une pensée dans le monde, liée à sa trajectoire personnelle, mais surtout à ses origines. Il n'en demeure pas moins que Samm n'est pas toujours en situation d'énonciation. En effet, en alternance avec son discours, un second surgit, celui d'Abel, qui prolonge, complète, voire remplace, celui de Samm. Si au départ les deux perspectives présentent des visions distinctes de leur rencontre initiale, dès que les deux personnages deviennent amants⁹, la construction du récit fait en sorte que de longs pans des événements ne sont pas narrés par Samm, Abel s'en chargeant, comme si la co-écriture était avalisée par la comédienne se déchargeant en partie de ce qu'elle avait à dire.

Ce phénomène, qui restreint la parole et le témoignage de Samm, est accentué par un artifice de l'écriture, artifice qu'on retrouvera plus tard dans *Bibi* (2009) et *Antiterre* (2011), à savoir l'introduction des sections du texte par la mention « Elle dit : » ou « Il écrit : ». Ce modeste narrateur hétérodiégétique, mais néanmoins insistant, apparaît dès lors comme un truchement qui voile le discours direct de Samm, qui fait que l'organisation de sa perspective sur son univers et celui d'Abel est tronquée par une voix extérieure, voix d'une autorité autre, et fort probablement masculine¹⁰.

(1971), de retour – et centrale – dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2008), dont l'action est postérieure.

9. Ils deviennent amants à la faveur d'un tournage dans le Bas-du-fluve pour le téléroman qu'écrit Abel et dans lequel Samm a le rôle symptomatique de figurante, de celle qui est là, sans voix.

10. Cette particularité formelle établit une dichotomie qui associe Samm à l'oralité et Abel à l'écriture, instaurant un clivage dans la reconnaissance attribuée aux deux formes énonciatives.

Un deuxième exemple permet de cerner la place de la parole féminine. Dans *Docteur Ferron*, Samm est l'une des trois voix, avec celles d'Abel et de Béliat, qui signalent les mérites et les singularités de Jacques Ferron, écrivain majeur, père littéraire, médecin et homme politique, celui au Québec qui aurait approché du plus près l'épopée. Les trois comparses se rassemblent au carré Saint-Louis à Montréal pour entreprendre un pèlerinage sur les lieux ferroniens en parcourant le Québec et l'Acadie en « Cadillac blanche avec de grands ailerons lumineux » (DF, 9). L'essai appartient certes au grand courant des lectures littéraires (Biron, 2009) de Beaulieu, genre dans lequel il excelle et où il a produit ses deux grands chefs-d'œuvre, *Monsieur Melville* et son *Joyce*, mais il a d'abord été conçu pour la radio, en sorte que sa composition répond à un besoin d'équilibre dans les interventions des trois commentateurs. Pourtant, c'est Abel, en tant qu'écrivain, ami de Ferron et éditeur, et surtout par son projet littéraire, qui est absorbé par la présence ferronienne, si bien que l'ensemble du parcours de (re)connaissance de l'œuvre de l'auteur du *Ciel de Québec* est avalisé par la vision centrale d'Abel, axée sur la jonction entre littérature et nation.

Samm et Béliat deviennent des accompagnateurs, surtout aptes à citer les textes et à proposer des addendas particuliers sur des perspectives un peu étrangères à Abel, mais sollicitées par lui : la dimension d'en bas, furieuse, fantastique, voire démoniaque pour Béliat ; le côté métis et amérindien pour Samm : « Mon regret comme Amérindienne est de ne pas avoir de livres sacrés grâce auxquels j'aurais pu me définir comme c'est possible pour Abel de le faire » (DF, 210). L'énonciation assoit une antériorité de la réflexion, qui tient exclusivement dans une origine qui

détermine Samm. Dans une telle dynamique, aucune centralité dans la lecture politique d'Abel n'est pensée pour ces deux protagonistes. Ils n'ont pas l'agentivité d'Abel, qui détermine les lieux du pèlerinage, les endroits ferroviens à parcourir, la durée des séjours, les sujets à aborder. Béliat est surtout un conducteur, un facilitateur dans un tel parcours ; Samm, elle, est bien souvent une ressource pour Abel, qu'elle sort du découragement grâce à son corps, à sa tendresse et à sa parole.

De plus, Samm affirme à maintes reprises qu'elle ne comprend pas ce qu'avance Abel ou qu'elle n'est pas en mesure de saisir ses raisonnements ou ceux de Ferron : « quand j'ai lu *Cotnoir*, je n'y ai pas compris grand-chose » (DF, 113) ; « Moi qui suis Montagnaise, je ne vois pas le rapport entre François Ménard, Frank-Anacharsis Scott et Mithridate¹¹ » (DF, 135) ; « ce que je n'ai pas compris en lisant *Le ciel de Québec* : pourquoi Saint-Denys Garneau plutôt que Félix-Antoine Savard qui, en 1937, a fait paraître *Menaud, maître-draveur*? » (DF, 242) Ces répétitions, et on pourrait les multiplier, stipulent qu'elle est secondarisée dans cette prise de parole. Elles finissent par inscrire une relative inutilité de Samm dans le parcours herméneutique : « Pourtant j'aime Abel du fond même de l'Amérindienne que je suis. Et malgré ça, je me rends compte que, depuis le début, je ne suis d'aucun secours et surtout pas dans cette lecture de Jacques Ferron que nous avons

11. Dans cette citation, le rapport de causalité entre l'incompréhension de Samm et son origine semble difficilement vraisemblable dans la bouche d'une Amérindienne. Le travail discursif de Beaulieu pour ramener constamment Samm à son origine produit maints contre-sens comme celui-ci, mais il sert à développer une réflexion sur l'atavisme et les moyens d'en sortir. Nous y reviendrons.

entreprise ensemble» (*DF*, 341). Le fait qu'elle cite davantage d'extraits de Ferron que les autres locuteurs, comme si son accompagnement la plaçait entre la lectrice et la caisse de résonance, et qu'elle sert souvent de régisseuse des déplacements d'Abel au lieu d'analyser l'œuvre, montre que sa voix est couvée par les deux auteurs mâles. Ce sont surtout les mots des autres qu'elle affirme, sans que sa vision ni de Ferron, ni du Québec, ni de ses liens sensuels avec Abel ne percent l'essai. Jacques Pelletier a donc raison de dire :

S'il y a ouverture, si la femme commence à parler [...] au moment de l'écriture des «Voyageries» [...], il n'est pas sûr pour autant qu'une réelle perspective féminine – et encore moins féministe – fournisse le principe d'intégration des univers imaginaires évoqués par ces voix féminines qui demeurent surdéterminées par un regard phallogratique ou paternaliste (Pelletier, 2013 : 92).

TRANSLATION ET VOIES D'ÉVITEMENT

Les questions de la voix et de l'effacement progressif de l'autorité discursive de la métisse se conjuguent à un mandat spécifique qui lui est accordé par Abel pour répondre à ses propres besoins littéraires. Dans les trois œuvres commentées, Samm a un rôle d'accompagnement à jouer. Elle est présentée comme un truchement¹² menant

12. J'entends le terme «truchement» à la fois comme celui de médiation dans la théorie des transferts culturels développée par l'école philologique franco-allemande et selon le syntagme employé en Amérique du Nord durant la pénétration continentale et la traite des fourrures pour parler des Sang-Mêlés qui guident les voyageurs, traduisent les langues amérindiennes et façonnent la diplomatie sur le terrain nord-américain. Voir Bouchard (2014 : 25).

Les discours de Samm

au savoir livresque, un moyen d'accéder à une connaissance qui autrement demeurerait opaque. Si elle maîtrise un savoir, c'est moins par acquisition de connaissances que par ses origines. En effet, par son métissage elle surgit comme interlocutrice, avec les limitations que cela suppose, dans la mesure où la lecture que ferait Samm est déjà engagée par Abel, avec ses présupposés et ses raccourcis, la Métisse ayant pour fonction primordiale d'endosser le point de vue d'Abel en interprétant une part des œuvres commentées inaccessible au romancier. C'est d'ailleurs ce qu'Abel fantasme et imagine dans *Discours de Samm* :

Si je n'étais pas aidé par quelque malentendu profond, je sais bien que je ne pourrais pas inventer quoi que ce soit, surtout pas Moby Dick jaillissant des eaux de la Mattavinie pour me détenir de la fièvre de la création. Alors je pense à l'infirmière qui a failli m'accompagner dans ma mort, et je la revois tout de suite, elle qui s'appelle Samm – le noir de ses longs cheveux et le noir de ses yeux, et je me dis que c'est d'elle dont j'ai besoin pour que le nœud en moi se dénoue et pour que *Monsieur Melville* puisse apparaître. Comme d'habitude, je vais d'abord inventer la fin parce que c'est plus facile quand on commence. J'imagine donc que Samm est Montagnaise et qu'elle vient de la Pointe-Bleue (*DS*, 59).

Dans *Monsieur Melville*, c'est comme traductrice que Samm est conviée. Si Samm est déjà présente dans le cycle des « Voyageries », c'est dans l'essai-fiction qu'elle prend sa place, celle d'un soutien pour Abel, à la manière d'Augusta, la sœur confidente de Melville. Dans son essai sur le romancier états-unien, Beaulieu n'a de cesse d'insister

sur l'attraction entre le frère et la sœur, et il multiple les scènes pastorales qui réitèrent l'intimité des Melville. Une telle insistance dévoile aux yeux d'Abel le versant intimiste de Melville, tout en montrant les conflits familiaux qui affligent l'auteur de *Moby Dick*. Derrière l'affinité quasi incestueuse entre Augusta et Herman se joue aussi la question de la place de la sœur dans le travail littéraire du romancier, puisqu'Augusta est l'interlocutrice privilégiée – pour une courte période, Nathaniel Hawthorne remplit ce rôle – et la copiste de Melville. Les scènes pastorales entre Melville et Augusta de lectures faites sous le pommier à Arrowhead, si vivaces dans l'imaginaire d'Abel, sont dupliquées par Samm et lui, avec bien sûr l'ascendant placé sur le second, narrateur de la situation :

Je prends la main de Samm et je dis : « Viens, Augusta. Du cabinet de travail de Melville, l'on voit le mont Greylock. Tu le regarderas tandis que je lirai ce qui est survenu après *Moby Dick*. J'aurai besoin de toi, de ta présence amicale pour ne pas être dévoré par l'hostilité que je pressens déjà » (*MM*, 2, 280).

Il y a certes un mandat pour Samm, mais il est tributaire du travail littéraire d'Abel. La prise en charge du sens échappe à Samm, qui se contente d'une empathie toute corporelle. Abel impose ses fins à une Samm qui ne peut qu'acquiescer à un projet créatif qui n'est pas le sien. Le mandat est si clair que l'Innue l'a parfaitement intégré, ce qui en fait l'adjuvante idéale du romancier : « Ne prends pas panique si tu trouves que Samm ressemble à Augusta. C'est tout simplement qu'elle t'aime et voulait mieux passer inaperçue pendant ton séjour ici » (*MM*, 2, 227).

Les discours de Samm

Dans *Monsieur Melville*, Abel s'impose une traversée de son œuvre pour saisir comment s'écrit une épopée américaine et pour déterminer les moyens littéraires, sociaux, identitaires permettant d'accéder à une connaissance plus vaste, nécessaire pour la rédaction de la Grande tribu, œuvre épique annoncée et la conséquence logique du travail anthropophagique entrepris autour de Melville. Dans ce contexte, quel est l'accompagnement procuré par Samm? Au-delà de la fusion sensuelle qui redonne ses pleins pouvoirs à l'écrivain, sous la forme d'un ressourcement et d'une sortie de soi, c'est comme lectrice de l'œuvre poétique de Melville, non traduite en français, que Samm est convoquée. Alors même qu'Abel inaugure son essai en congédiant ses personnages afin d'être disponible pour se consacrer totalement à Melville, Samm est sollicitée pour une tâche qui dépasse les capacités d'Abel. Même si elle est déjà fortement présente dans l'essai, accompagnant Abel dans l'écriture de la section centrale du texte, celle sur *Moby Dick*, Samm ne découvre son rôle formel qu'au début du troisième tome, alors qu'Abel signale :

il faut que je confesse que je ne sais pas bien lire l'anglais. Jusqu'à maintenant, cela ne posait pas de problème : ce que je ne comprenais pas dans la langue de Melville, je pouvais quand même en avoir une bonne idée en potassant les traductions. Mais désormais, tout est différent : certains contes de Melville n'ont pas été traduits et sa poésie n'est toujours qu'américaine. D'où l'importance de Samm à mes côtés : étant d'origine amérindienne, donc doublement plus aliénée que moi qui ne suis que québécois et unilingue, elle connaît tous les langages. C'est pourquoi, tout le temps de mon livre, je

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

veux la garder muette, ne lui confiant que le pire des travaux : me traduire ce que je ne comprends pas des contes de Melville pour que je puisse me vérifier dans mes intuitions (*MM*, 3, 49-50).

D'une part, la comédienne est celle qui incarne la « souveraine poésie » de Melville, non seulement par son travail de traduction – un passage culturel entre deux langues, deux cultures qui performe un imaginaire commun –, mais par son incarnation de la voix melvilienne. Les nombreuses références au théâtre, au corps de la représentation, à l'incarnation de la parole, qui accompagnent la perspective de Samm, disent bien la vie qu'elle éveille par le savoir, par la compréhension de l'autre. Ce n'est pas pour rien que ce mandat s'inscrit dans son autochtonie fantasmée, dans la mesure où la performance de la différence qu'elle incarne ainsi est un dévoilement et une métamorphose¹³. Mais, d'autre part, cet apport n'advient que par un processus de « muettement », de « réduction au silence » (Fortin, 2004), qui coupe l'autonomie de Samm¹⁴, d'autant plus que la comédienne ne peut fournir son interprétation, la

13. Dans son essai *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Jean Morency (1994) a montré qu'une des fonctions attribuées aux Amérindiens était d'agir comme truchement dans la prise de conscience du continent, en exposant de nouvelles manières d'occuper le territoire, de vivre la différence et de percevoir la mémoire américaine. L'Amérindien facilite la métamorphose des protagonistes, mais en étant renvoyé à une certaine immuabilité, qui rend justement possible le scénario transformationnel des héros.

14. Il faut saisir la cohérence de la vision proposée, en la comparant à ce passage dans *Discours de Samm*, où Abel invente pour la première fois le rôle qu'il entend faire jouer à Samm : « Pour le reste, ce sera assez simple : Samm ne dira pas un mot et restera toujours debout derrière moi, lisant par-dessus mon épaule tout ce que j'écrirai » (*DS*, 57).

vision d'Abel balisant la lecture/traduction. Le travail de traduction n'a pas à être créatif; il n'est là que comme confirmation d'une pré-lecture qui est à valider, à sanctionner par la traduction. Cette voix est minorisée par le principe même de l'accompagnement, dans la mesure où rien de l'apport de Samm n'est noté ni retenu dans la description de la période tardive de l'œuvre melvillienne. Quand est enfin citée pour la première fois la poésie melvillienne, une courte note indique que ce que Samm a traduit est en fait l'œuvre du poète Michel Garneau, autre manière d'indiquer que la place de la parole féminine, bien qu'explicitée, est contrainte par un discours masculin. Il faut aussi souligner l'insistance d'Abel, dans ce passage, à renvoyer les compétences langagières de Samm à une ontologie amérindienne, avec ses manques viscéraux, qui fait fi de ses capacités propres.

Ce travail de lectrice accompagnatrice est aussi présent dans *Docteur Ferron*, où la déférence d'Abel envers le conteur se manifeste par les dons de lectrice de Samm, comédienne et métisse, comme si ces deux attributs identitaires étaient synonymes. En exprimant les mots de Ferron, Samm, qui appartient à une culture orale, fait se côtoyer les héritages canadien-français et amérindien et réactive l'oralité particulière de l'écrivain, au profit de la lecture très nationale entreprise par Abel. Ce mandat gomme dans ce texte toute la perspective féministe¹⁵, dans la mesure où

15. À un seul moment de l'essai, Samm insiste sur le fait qu'elle est une femme. Elle affirme alors un désir, celui de prendre la parole pour traiter d'une œuvre ferronienne : « Comme *L'amélanancier* est raconté par une petite fille, j'aimerais bien, en ma qualité de femme, malgré le fait que je sois amérindienne, en donner les raisons » (*DF*, 292). Néanmoins, le passage réitère une opposition entre les pôles amérindien et

Samm ne conduit pas le pèlerinage, ne fait que suivre Abel et qu'incarner les mots de Ferron. Quand Abel daigne pour la première fois parler des deux sœurs artistes de Ferron (Madeleine et Marcelle), sans les nommer et pour ne montrer que leur embourgeoisement, Samm n'a rien à dire, parce qu'elle ne porte pas sa parole, mais bien la beauté, tant par la voix que le corps¹⁶, de l'œuvre feronienne.

Comme *Discours de Samm* n'est pas un essai consacré à un écrivain masculin¹⁷ et que la trajectoire de Samm s'articule un peu à l'écart d'Abel, même si celui-ci, par la crise qu'il provoque chez l'infirmière, surplombe la parole de Samm, celle-ci acquiert une certaine autonomie. Cette individualité tient à sa relation avec Léonard, à son passé incestueux avec son père, dont elle a reçu le nom (de Sam à Samm¹⁸), à son métier de la scène et à ses déplacements (réels et symboliques) dans les Amériques¹⁹. D'ailleurs,

féminin, tout en les réinscrivant comme les seuls possibles pour catégoriser Samm.

16. « Mais ce n'est pas d'abord pour me parler de cela que Samm m'a interrompu. Elle voulait simplement m'assurer que je savais qu'elle était toujours à mon côté, dans son attente de moi » (*MM*, 2, 255).

17. Virginia Woolf est la figure littéraire tutélaire du roman, notamment dans la scène de suicide par noyade (dans la Rivière-des-Prairies et dans le Saguenay), qui s'apparente à la mort de l'écrivaine (*DS*, 42, 124).

18. Cette ambiguïté sexuelle fait dire à Pierre Laurendeau (2012 : 72) que Samm serait « un être quelque peu androgyne peut-être ».

19. Samm habite sur la rue Christophe-Colomb, voyage en Haïti, compulse des textes sur les femmes autochtones des Amériques, s'identifie à la figure de Tshakapesh (allusion intertextuelle au roman *Beautiful Losers* de Leonard Cohen ([1966] 1991), celui-ci étant transfiguré dans le personnage de l'amoureux de Samm), alors qu'Abel revendique ses liens avec le Brésil et l'Amérique du Sud, parlant même d'un essai à écrire sur l'imaginaire latino-américain (*DS*, 50).

Les discours de Samm

l'appareil paratextuel insiste sur l'agentivité de Samm : « D'origine montagnaise, tout à la fois infirmière et comédienne, c'est elle, cette fois, qui mène le jeu par l'envoûtement qu'elle exerce sur le narrateur » (*DS*, quatrième de couverture). Samm est néanmoins placée encore une fois dans une position d'accompagnement, cette fois auprès d'une autre femme, la Grande actrice rousse. Celle-ci dirige le conservatoire, monte sur les planches, enseigne et se retrouve en crise après une expérience homosexuelle avec Samm. Elle va demander à l'infirmière, de biais, sans insister, de sorte que l'offre paraisse venir de la comédienne (*DS*, 101), de l'aider dans ses cours, en montant un atelier sur l'imaginaire « rouge », sur la vie des Autochtones, principalement ce que vivent les femmes amérindiennes. En vertu encore une fois de son origine, Samm se voit octroyer un rôle, celui de la lecture, de la modulation du savoir par la voix. Elle se plonge dans les essais sur l'histoire et le quotidien des Amérindiens²⁰, entrant « là-dedans comme elle dit en religion » (*DS*, 101), en couplant cette connaissance nouvellement acquise avec sa vie familiale clivée entre un père désiré et innu et une mère honnie et canadienne-française. Le travail d'accompagnement a pour fonction de précipiter sa métamorphose :

Et je vais d'un livre à l'autre, me conduisant pareil à quelqu'un qui serait égaré, dans un affolement qui m'éloigne du centre de ma recherche et ne fait que revenir à la mort de mon père. Je ne sais pas pourquoi

20. Cette image était déjà présente dans *Monsieur Melville* : « Samm sans doute occupée à compiler de vieux documents sur la race montagnaise » (*MM*, 2, 177).

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

tous ces ouvrages sur le passé amérindien me ramènent à lui (*DS*, 121).

Il y a là une nouveauté qui déroge aux autres essais qui renvoient Samm à l'involution de son origine²¹ et à son mandat de sérénité. D'ailleurs, Samm impose à ce moment-là la lecture à autrui, à Leonard, devenu un truchement permettant la reconnaissance du savoir amérindien et sa transformation :

Il fallait vraiment que Leonard me lise ce texte pour que j'y trouve, non pas la vie rouge dans son autrefois, aussi bien dire quelque chose qui ne peut inmanquablement que rester à l'extérieur, mais ma vie même dans ce qui, pour n'être jamais venu d'elle, n'en persiste pas moins à se manifester (*DS*, 126).

Toutefois, le roman se termine sur un geste d'appropriation de Samm par Abel, alors que ce dernier en fait sa « seule lectrice possible » (*DS*, 208) en fusionnant avec elle.

ORIGINES ET FUSION

Dans les trois exemples présentés où elle accompagne une figure littéraire ou culturelle, Samm est investie positivement d'un savoir. Il y a donc reconnaissance de ses connaissances. Toutefois, une telle autorité n'est possible qu'à partir d'une soumission de l'actrice à des visées culturelles et identitaires qui ne sont ni les siennes ni déterminées par elle. Samm se retrouve alors dépouillée du

21. C'est cette insistance sur l'origine qui fait en sorte que la lecture faite par Samm ne débouche ni sur une solidarité autochtone ni sur une démarche de connaissance qui s'apparente à l'auto-histoire élaborée par Georges E. Sioui (1990).

contrôle (finalités, usages, motivations) sur les effets produits par ses découvertes, sauf dans le mandat octroyé par une femme. C'est que le travail de mise en scène de Samm comme truchement culturel la renvoie davantage à son altérité identitaire que genrée. Quand cette dernière dimension est prise en compte, c'est pour insister sur le côté « la femme exemplaire derrière le grand homme », comme le veut le dicton. Ainsi, dans ce travail d'accompagnement, c'est toute la vitalité langoureuse mais asexuée de Samm qui est exploitée, dans des passages singuliers dans l'œuvre d'un romancier qui s'était donné comme visée de dépasser la mythique porte de la chambre à coucher du *Libraire* de Gérard Bessette. Dans une œuvre où la sexualité est explicite, violente, souvent scatologique, Samm est placée davantage du côté de la vierge que de celui de la putain, pour reprendre des stéréotypes souvent utilisés par Beaulieu. Même si la tension sensuelle, voire sexuelle, est soutenue dans les trois œuvres, les passages à l'acte sont peu nombreux, tout en étant marqués d'ellipses, dans une œuvre pourtant fondée sur les débordements qui laissent peu de place à l'implicite, à la suggestion.

Samm est surtout perçue comme un corps qui tient au chaud, capable d'accompagner le créateur. Sa présence énonciative est tributaire d'une sensualité à partager et est directement liée à un apprentissage de la création des grandes œuvres, où la déférence est aussi marquée que la nécessité de l'appropriation, avec les ambiguïtés que cela suppose. De fait, l'image sensuelle la plus réitérée est celle d'une sollicitude, d'une tendresse muette : « Samm avait appuyé de nouveau sa tête contre mon épaule et c'était sa chaleur qui me faisait revivre. Par elle, il me devenait possible de sortir de *Moby Dick* » (*MM*, 2, 278). L'image revient

à une dizaine de reprises dans les trois œuvres, avec toujours un effet positif sur Abel, sur sa créativité, sur son projet. C'est ainsi que le cœur de l'essai sur Ferron, la lecture du *Ciel de Québec*, jugée œuvre la plus importante de la littérature québécoise, celle qui s'est arrêtée au seuil de l'épique, s'élabore dans cette posture fusionnelle. Abel et Samm sont nus au lit, avec *Le ciel de Québec* entre eux, et ils scandent en accord et en simultané un extrait du roman. Le moment est solennel : ils communient dans une même ferveur, partagent dans l'égalité et la réciprocité, lient leur corps à un savoir partagé. Bélial, qui incarne la part noire de l'œuvre, « ne peut que détourner les yeux » (DF, 246) devant cette beauté fusionnelle. De telles images d'une fusion entre Samm et Abel clôturent aussi *Monsieur Melville* et *Discours de Samm*, laissant percevoir dans ces trois œuvres un optimisme peu présent dans cette « exploration de l'enfer québécois » (Pelletier, 2012).

C'est donc dire que Samm, par son origine, son mandat d'accompagnement, son ouverture aux altérités est ramenée à une fusion physique et lectoriale, qui l'engage dans les traces d'Abel. Si elle évoque la sensualité et l'autochtonie, ces éléments font en sorte que les transferts culturels propres à l'ouverture continentale vers le monde amérindien et états-unien avalisent une anthropophagie qui ramène au même, un même construit autour de Samm et d'Abel, mais sous l'autorité de ce dernier. Ce qui est joué autour de l'origine réitérée de Samm, et qui passe aussi par son genre, c'est la naturalisation d'une donnée pourtant historicisée et socialisée. Si Beaulieu fait ce détour, c'est pour inscrire les récits dans une logique qui est celle de l'atavisme, d'un recommencement forcené, pour montrer avec quelle peine il est difficile de sortir des

Les discours de Samm

contingences qui nous situent et constituent. Ramenée constamment à son autochtonie, Samm n'a pas de marge de manœuvre, alors même que cette appropriation est vue par Abel comme un moyen pour s'élaborer un imaginaire rouge, ouvert et continental. Une telle lecture amérindienne est problématique parce qu'elle est fondée sur un processus d'attribution qui se réalise de l'extérieur, sans agentivité ni performativité qui viendraient d'une politique de la parole ou d'un temps historique amérindiens. Néanmoins, l'altérité ainsi désirée est gommée et surinvestie dans ce travail fusionnel. C'est peut-être là, dans le désir, le corps, la présence de l'autre féminin, que la logique appropriative (Morency, 2005 ; Nareau, 2003), si fréquente chez Beaulieu, achoppe, alors que le consentement à l'hybridation, à l'échange et au transfert est subordonné à un projet trop totalisant. La politique de la dévoration développée par l'écrivain laisse donc peu de place pour qu'émerge un véritable discours au féminin, capable de sortir des archétypes trop souvent associés au féminin, dans la mesure où tout est ramené au centre de l'écriture, le projet de la Grande Œuvre à écrire, et que celui-ci s'inscrit dans une agnation (Miguel de Cervantès, Victor Hugo, Herman Melville, James Joyce, Jack Kerouac, Jacques Ferron).

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1971), *Jos Connaisseur*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1973), *Ob Miami, Miami, Miami*, Montréal, Éditions du Jour.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *Blanche forcée*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1976), *N'évoque plus la ténèbre de ton désenchantement, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1977), *Sagamo Job J*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1978), *Monsieur Melville*, t. 1. *Dans les avelles de Moby Dick* ; t. II. *Lorsque souffle Moby Dick* ; t. III. *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1980), *Una*, Montréal, VLB éditeur.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1983] 1997), *Discours de Samm*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1991] 2001), *Docteur Ferron*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2008), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BIRON, Michel (2009), «VLB au pays des géants», *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 25-40.

Les discours de Samm

- BOUCHARD, Serge (2014), *Ils ont couru l'Amérique*, Montréal, Lux. («Mémoire des Amériques».)
- COHEN, Leonard ([1966] 1991), *Beautiful Losers*, Toronto, New Canadian Library.
- FERRON, Jacques ([1972] 1991), *Saint-Élias*, Montréal, Typo.
- FORTIN, Cynthia (2004), «Au-delà du silence : la voix réinventée des écrivaines migrantes au Québec». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- KAHN, Madeleine (1991), *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca, Cornell University Press. (Coll. «Reading Women Writing».)
- LAMY, Jonathan (2012), «Du stéréotype à la performance. Les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.
- LAURENDEAU, Pierre (2012), *Victor-Lévy Beaulieu en six temps*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- LEQUIN, Lucie, et Maïr VERTHUY (dir.) (1996), *Multi-culture, multi-écriture la voix migrante au féminin en France et au Canada*, Montréal/Paris, L'Harmattan.
- MORENCY, Jean (1993), «Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville*», *Tangence*, n° 41, p. 54-68.
- MORENCY, Jean (1994), *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. «Terre américaine».)
- MORENCY, Jean (2005), «Le golem de la biographie : écriture biographique et écriture de fiction chez Victor-Lévy Beaulieu», *Voix et Images*, n° 89, p. 21-33.
- NAREAU, Michel (2003), «L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations», dans Jacques PELLETIER (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu. Un*

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

continent à explorer, Québec, Éditions Nota bene, p. 299-344.

PELLETIER, Jacques (2012), *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme écriture*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Terre américaine».)

POULIN, Jacques (1984), *Volkswagen blues*, Montréal, Québec Amérique.

SIQUI, Georges E. (1990), *Pour une autobiographie amérindienne*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

ST-AMAND, Isabelle (2012), «La crise d'Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.

SUHONEN, Katri (2009), *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Essais critiques».)

STEVEN LE HÉRAULT.
DÉROUTE DU PATRIARCAT,
MAINTIEN DE LA DOMINATION MASCULINE

Isabelle Boisclair
Université de Sherbrooke

Disons-le d'emblée, de nombreuses femmes, et surtout les féministes, ont un rapport difficile à l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. Sans doute les inconforts ressentis devant l'inaltérable peinture d'un féminin mythifié des premiers romans les auront-elles tenues éloignées de l'œuvre. On se souviendra à cet égard des propos de Lori Saint-Martin dans son article « Mise à mort de la femme et "libération de l'homme" » (1997 : 106), où, se penchant parmi d'autres romans sur *Jos Connaissant* (1978), elle écrit : « la femme n'est plus qu'un corps, qu'une bête, qu'un instrument qui permet à l'homme d'élite de s'affirmer par la transgression de l'ordre établi ».

Mais qu'en est-il des romans de mi-parcours, ceux qui surviennent *après* la révolution féministe qui a dessiné, dans la littérature québécoise, un nouvel horizon d'écriture? Je me propose ici d'examiner les modèles de genre figurés par les personnages masculins et féminins d'une

œuvre située sur une toile de fond dite post-révolution féministe. Mes préoccupations pour l’imaginaire des sexes telle que projeté par les écrivains masculins¹, puis celle pour les figures de frère et de sœur² m’ont conduite à me pencher sur *Steven le hérault* (1985)³, sixième tome de la saga des Beauchemin, pour le soumettre à une « lecture du genre » (Boisclair, 2002). C’est en tant qu’*outsider* que je propose cette lecture, ayant justement délaissé l’œuvre beaulieusienne pour les raisons évoquées plus haut, cependant ouverte à ce que j’y trouverai.

Je mènerai cette lecture du genre en me concentrant sur les figures spécifiques de frère et de sœur, précisément parce qu’il s’agit d’identités liées à la famille et qu’ici, la famille a une portée déterminante. La proposition heuristique que je formule repose sur le fait que chacune de ces figures, de par sa constitution dyadique, condense, sur le plan symbolique, les conceptions de ce qui est considéré comme masculin et féminin. Selon Bernard Lahire, la « coprésence des modèles » masculins et féminins est un des garants de la « réussite » de la socialisation différenciée.

Contrairement aux cultures de groupes ou de classes [...], les façons de faire, de penser, de sentir et de voir associées le plus souvent à chaque sexe sont très fréquemment coexistantes. Filles et garçons, femmes et

1. Voir notamment Boisclair (2011, 2010, 2008) ; Boisclair et Saint-Martin (2009).

2. Cette étude s’inscrit dans le cadre d’une recherche intitulée « Frères et sœurs dans la littérature contemporaine : figure du genre (France/Québec 1980-2010) », que je mène avec Lori Saint-Martin (CRSH 2010-2013).

3. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *SH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Steven le bérault. Déroute du patriarcat

hommes se mêlent et mêlent leurs différences dans de multiples lieux de l'espace social (2001 : 14),

notamment au sein de la famille, matrice qui constitue un des relais privilégiés de « l'ordre sexuel, clé de voûte supposée de notre humanité » (Prokhoris, 2000 : 134). Sur le plan du réel représenté, ces figures de frère et de sœur sont pertinentes pour étudier la dynamique de sexe/genre dans une œuvre littéraire, notamment du fait qu'elles sont précisément déterminées par leur appartenance à une famille, lieu de transmission des normes du genre. Cette conception de la famille selon laquelle celle-ci est une matrice à modéliser les individus est d'ailleurs relayée dans *Steven le bérault* : « La famille, songea Steven. Tout ce qu'elle distribue à chacun pour le marquer définitivement, pour que l'esprit d'elle reste à jamais, bien que dispersé » (*SH*, 15).

Le roman s'ouvre sur le retour à Montréal de Steven et de Gabriella, le frère et la sœur de l'écrivain Abel Beauchemin, après un exil de quinze ans en Europe, où ils ont vécu, particulièrement à Paris. Là-bas, hors de portée du père et de sa loi, les frère et sœur ont formé un couple amoureux et fusionnel. Cette idylle était déjà en germe dans *Race de monde* (1969), alors que Steven et Abel fantasmaient tous deux sur Gabriella. De retour au pays, Steven et Gabriella retrouvent au foyer familial un père devenu fou, une mère qui les accueille avec affection et qui protège leur amour incestueux. Le roman se clôt sur la mise en scène, par Abel, de son assassinat par Steven. Aussi bien dire que Steven revient au Québec pour qu'Abel puisse être tué par lui (ou, d'un autre point de vue, pour qu'Abel soit suicidé par son frère). Dans ce

contexte, si l'on pose Steven et Abel comme figures modèles du masculin, il apparaît intéressant de voir quelle masculinité est condamnée, laquelle triomphe... À cet égard, notons que, si jusque-là Abel est maître de la narration du cycle des Beauchemin, c'est ici Steven qui détermine la perspective, signe, peut-être, que le règne d'Abel est révolu. Que nous donne à voir ce passage de pouvoirs? Qu'est-ce qui est sacrifié à travers le sacrifice d'Abel? Le masculin y est-il rénové, redessiné sous l'influence du discours féministe qui commence à dicter de nouvelles valeurs? André Vanasse considère Abel comme le seul personnage sympathique du roman, jugeant les autres de peu d'intérêt⁴. À l'opposé, Georges Desmeules et Christiane Lahaie qualifient Steven du « personnage le plus positif et le plus généreux des Beauchemin » (2003 : 45). Qu'en est-il de ces perceptions au prisme du système de sexe/genre?

Étonnamment, ce roman post-référendaire a été peu lu en lien avec ce référent historique⁵. D'ailleurs, relative-

4. « Bizarrement, le moi d'Abel n'est jamais haïssable alors que celui des autres personnages semblent l'être! Chose certaine, le début du roman, les chapitres qui concernent Steven et Gabriella de même que ceux qui racontent le triste état de l'oncle Phil me paraissent de peu d'intérêt si on les compare à ceux où Abel se met à nu devant nous » (Vanasse, 1985 : 21).

5. Hormis, peut-être, par Gabrielle Poulin : « Au Québec, l'année 1985 fut une année assez sombre en ce qui a trait à la création romanesque. La désillusion collective, politique autant que sociale, semble avoir conduit la plupart des romanciers au défaitisme et au repliement sur eux-mêmes. [...] au moins quatre romans [dont *Steven le hérault*] laissent se profiler, derrière des personnages voués à l'échec apparent et condamnés à une mort ambiguë, l'ombre du pays suicidaire. Même si ces morts se présentent sous des aspects différents, elles portent

ment peu de lectures ont été faites de l'œuvre, et presque exclusivement des lectures immédiates. La plupart s'attachent à situer le roman dans la production de l'auteur. Ma méconnaissance de l'œuvre est en l'occurrence un atout puisque je me propose de faire abstraction des motifs canoniques de l'univers beaulieusien aussi bien que des échos intratextuels afin de me concentrer strictement sur cette question du sexe et du genre, c'est-à-dire aux valeurs (masculines et féminines) corrélées à chacun des personnages selon leur sexe ainsi qu'aux rapports qui en découlent, pour révéler, peut-être, autre chose, en tous cas chercher autre chose. Plutôt que de m'attarder à ce que l'œuvre dit sur le pays, je cherche ce qu'elle dit sur le masculin et le féminin, la distribution du pouvoir entre l'un et l'autre. Est-on devant un modèle traditionnel/patriarcal, où le féminin est subordonné au masculin? Un modèle moderne/féministe, où le féminin est posé à égalité, voire est parfois plus fort que le masculin? Un modèle post-moderne, placé sous le signe de la diversité et de l'équité, où masculin et féminin sont non seulement égaux, mais interchangeables, et, entre eux, de nombreuses expressions identitaires se déploient : *queer*, transgenre, intersexuel×lexs, hommes féminins, femmes masculines, etc.⁶? Convenons-en : il serait étonnant qu'un texte de 1985 aille si loin. Mais il est quand même possible de penser qu'il formule une critique à l'endroit du patriarcat, sur un

toutes un masque funèbre qui les identifie au rêve politique avorté » (1986 : 13). Or, et c'est en partie ce que je soutiens ici, on pourrait associer cette agonie non seulement à l'idée du pays, mais également au patriarcat (voir Scott, 1988).

6. Sur les rapports entre conceptions de l'identité sexuelle/de genre et les formes littéraires, voir Boisclair et Saint-Martin (2006 et 2014).

horizon post-révolution féministe. Je propose donc une « lecture du genre » de *Steven le hérault* pour tenter de voir ce que l'œuvre dit sur le sexe, sur le genre, sur le monde. En regard du système de sexe/genre, la relation frère-sœur mise en scène dans *Steven le hérault* est-elle conforme au modèle traditionnel, où l'homme est la figure subjective, la femme son complément d'objet? Met-elle plutôt en scène des figures d'hommes et de femmes plus en phase avec l'horizon de la décennie 1980, réformé par le féminisme, où deux sujets égaux sont en relation? Voire : est-on prêt à penser l'égalité, la distribution équitable des rôles et la réciprocité? Pour bien saisir les valeurs convoquées autour de ce couple frère-sœur, je verrai à les situer dans l'économie de la constellation des personnages – en l'occurrence la famille qui leur donne sens. La mise en représentation du père fou, figurant l'agonie du patriarcat, suffit-elle à renover les rapports entre les sexes, à déplacer les catégories du masculin dominant et du féminin subordonné?

LA FAMILLE BEAUCHEMIN, LE MASCULIN ET LE FÉMININ

Relativement peu de personnages peuplent ce roman de Beaulieu. Le père, la mère, l'oncle Phil, Abel, Steven et Gabriella en sont les principaux. On rencontre quelques satellites ici et là : outre les frères Jos et Jean-Maurice (Machine Gun) ainsi que la putain de ce dernier, les maîtresses d'Abel : Olga, « la grosse fille grasseuse » (*SH*, 253), puis Beauté Féroce, la maîtresse (fantasmatique) de Phil, son ami Grande Bouche. Le clan est clairement départagé en deux, les personnages du père et de la mère ordonnant deux univers radicalement différents : d'un

Steven le bérault. Déroute du patriarcat

côté, Pa, Abel, l'Oncle Phil et Jean-Maurice ; de l'autre, Mam, Gabriella, Steven et Jos. Deux sphères, l'une pétrie de valeurs masculines et patriarcales, l'autre, sous le signe de la mère, empreinte de tendresse, de sensualité et de douceur. Je verrai d'abord à établir ce départage, pour ensuite discuter des effets produits par le clivage.

LA SPHÈRE PATERNELLE : LE MASCULIN

La sphère paternelle rassemble principalement, par association au personnage du père, outre ce dernier, Abel et l'Oncle Phil. La domine le père, en qui Abel reconnaissait jadis « La plus haute autorité » (*SH*, 281 ; Vanasse, 1985 : 21), mais qui ressemble aujourd'hui « à un hallucinant faux prophète à qui il reste seulement que les os » (*SH*, 60). « Faux prophète », en effet, car il a totalement perdu la carte, passant son temps à décorer un « palmier de Noël » et à empailler des oiseaux noirs : plus personne n'est enclin à le suivre. Le texte suggère que la raison de la folie du père réside dans le fait qu'il n'ait pas pardonné à Abel d'avoir tué le personnage de la mère dans son téléroman... mais, pourquoi pas, on peut aussi supposer qu'il l'est devenu lorsqu'il a réalisé que celle-ci n'était pas morte *pour vrai*, tel le Quichotte confondant le monde du livre avec le monde, dans un jeu de réverbération infinie ? Quoi qu'il en soit, ayant perdu la carte, il se réfugie dans un monde à part ; il se trouve ainsi quasi disqualifié de l'action romanesque.

Abel est lui aussi en perdition. Il a

[l]'air d'être suprêmement malade avec ses joues déformées, ses lèvres rouges, ses grands cernes sous les yeux et ses cheveux ébouriffés. Ça sent la mort, mais une

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

mort advenue depuis longtemps et si *fausse* qu'elle te laisse froid, comme une photographie truquée (*SH*, 136 ; je souligne).

Du côté de la mort, donc : « Au fond, la vie m'a jamais vraiment intéressé » (*SH*, 139). Au moment d'entreprendre le Grand Livre, il « déclar[e] forfait » (Vanasse, 1985 : 20), il « abdique », il a de toutes façons « échoué ».

À l'instar de Steven, Abel est lui aussi incestueux. C'est sur la mère qu'il fantasme : elle se substitue dans son imaginaire à « la grosse femme graisseuse », avec laquelle il couche (*SH*, 274). Par ailleurs, dans un des rares passages où on a accès aux pensées de Gabriella en focalisation interne (*SH*, 158-159), celle-ci nous parle de la cruauté de son frère : « C'était un enfant cruel qui pensait seulement à nous faire mal » (*SH*, 158). Car Abel a déjà commis des attouchements sur Gabriella (*SH*, 159-160). Il faut dire que cette sexualité incestueuse et violente est la sexualité qu'Abel a lui-même apprise, ayant été abusé par son frère Jos dans son enfance :

Quand mon frère Jos venait s'étendre à côté de moi une fois que la nuit, enfin sombrée toute noire, il devenait possible au désir de s'y avaler tout à fait. Il me faisait mettre à quatre pattes dans le lit, il me mouillait le cul de sa salive, et je n'étais rien de plus qu'une bête *femelle*, que ce trou lubrifié dans lequel il passait tout entier, par grand coups de reins (*SH*, 187-188 ; je souligne).

Sans emploi, campant sur son divan défoncé et fantasmant sur Beauté Fatale ou errant dans la ville, l'oncle Phil ne vit pour sa part que pour déboucher sa prochaine bière. Machine Gun, enfin, vit quant à lui le rêve mascu-

Steven le bérault. Déroute du patriarcat

liniste par excellence, occupant une position de pouvoir dans le réseau du crime organisé, ayant à sa disposition autant de femmes, d'alcool et de drogue qu'il le désire.

Quant aux femmes de cette sphère, elles ne sont là que par leur corps : la maîtresse de l'oncle Phil, puis les deux maîtresses d'Abel. Celles-ci n'ont aucune autre fonction dans le récit que d'être les partenaires sexuelles de ceux-là. C'est donc dire que les rapports sexuels instrumentalisent doublement les femmes, tant sur le plan narratif que diégétique.

On le voit, dans cet univers placé sous le signe du père, tout va à la dérive, tout figure la faillite, la défaite, l'impuissance : le père est fou, l'oncle Phil totalement paumé, Abel totalement désorganisé. Il semble bien que plus rien ne fonctionne. En outre, tous les membres de ce clan, qui illustre la déroute du patriarcat, sont de près ou de loin associés à la mort – le père à travers les oiseaux empaillés, Abel par sa propre mort qu'il met en scène, Oncle Phil par « les lunettes de broche de sa sœur morte » – syntagme répété à l'envi – qu'il porte. Est clairement métaphorisé, ici, le déclin du patriarcat, qui apparaît en perdition.

Voyons maintenant du côté de la sphère maternelle : le monde y est-il plus égalitaire ? Le féminin y est-il plus valorisé ? Les femmes y sont-elles dotées de plus de vitalité, de plus de pouvoir, de liberté d'action, en un mot : d'agentivité ?

DU CÔTÉ DU MATERNEL : LE FÉMININ

Le clan maternel rassemble principalement Mam, Gabriella et Steven. Conformément aux schémas canoniques,

l'univers maternel est placé sous le signe de l'affect ; il y règne tendresse, affection et douceur.

Mam est toute dévouée à sa famille. Elle mène peu d'actions dans le roman. Hormis le déplacement qu'elle effectue pour aller chercher Gabriella et Steven à Mirabel lors de leur arrivée à Montréal – et en cela elle ne fait peut-être que suppléer à l'impuissance de son mari –, elle reste attachée à la maison. Sur le plan symbolique, elle est le lieu d'ancrage du rapport au corps ; par exemple est évoqué ici le « ventre maternel parsemé de rivières et de lacs bleutés » (*SH*, 21).

Gabriella, quant à elle, est dépeinte comme une personne vulnérable : elle est peureuse, elle éprouve le vertige et elle est apparemment trop prude pour être confrontée à l'univers d'Abel⁷ : « L'obscénité l'avait toujours épouvantée » (*SH*, 164-165), nous dit le texte, lorsque Gabriella a de la difficulté à « se défaire de l'image d'Olga toute nue » (*SH*, 164). Petite chose délicate, elle a donc « besoin » de la protection de Steven : il la compare à « un petit animal tout frissonnant » (*SH*, 225). Elle n'est pas que son petit animal, elle est également sa création : « C'est toi, mon livre », lui lance Steven (*SH*, 166).

Réductible à une essence, elle est la synecdoque de toutes les femmes : elle a, selon Steven, « ce quelque chose de fragile qui se laisse tout de suite reconnaître dans toute femme dès que la nudité la découvre » (*SH*, 231). Cela lui confère un savoir infus : « Toutes les femmes savent caresser, pas besoin d'apprentissage pour ça. Inscription de

7. À deux reprises, Steven se rend chez Abel ; la première fois, Gabriella s'éclipse rapidement, la seconde, elle invoque un prétexte pour éviter de pénétrer à nouveau dans son univers glauque.

cette tendresse dans leur chair⁸» (*SH*, 268). La locution «toutes les femmes» est d'ailleurs répétée à deux reprises dans ce paragraphe, réduisant la moitié de l'humanité à ces propriétés communes. Qui plus est, ce «toutes les femmes» se trouve appuyé par une autre phrase débutant par «Toujours elles», conférant ainsi l'éternité à cette universalité. Ainsi, incarner l'essence du féminin, lui assurer une présence à côté de Steven semble être la seule fonction de Gabriella, qui est très tôt évacuée de l'intrigue.

Enfin, Steven. Selon Jacques Michon (1986 : 565), Steven «représente l'envers positif de son frère» Abel. «Autant Abel incarne la cruauté, le mensonge et la violence, autant Steven, qui vit en symbiose avec sa sœur Gabriella, exprime la douceur, l'innocence et la sincérité» (1986 : 565). Si symbiose il y a, elle recèle tout de même un déséquilibre, comme l'avait remarqué Nancy Huston dans son *Journal de la création* à propos des couples d'écrivains. S'attachant au «*mind-body problem*» (1991 : 12), la romancière-essayiste montre que toujours la pensée est accaparée par l'homme du couple, la femme étant réduite à son corps : à lui la création, à elle la reproduction – et même en l'absence de reproduction, ce trait reste ce qui la définit. Il est notable à cet égard que, contrairement à ses frères Abel et Steven, Gabriella n'ait pas accès à l'art. Elle reste muse : Gabriella «cumul[e] les rôles de la mère, de l'amie et de l'amante» (Lessard, 1985 : 5).

Soulignons-le : alors que les représentants du clan patriarcal sont tous des hommes, Steven est le seul

8. Double essentialisation : celle de la femme, puis celle de la sexualité. Pour une critique de la conception «naturelle» de la sexualité, voir Gagnon (2008).

personnage du roman à ne pas être associé à « son » genre. Si Abel est le fils du père, Steven est indubitablement le fils de sa mère :

C'était Mam qui lui avait appris à ne jamais dire du mal des autres, surtout pas en leur absence. Elle disait que c'était là que commençait le respect. Et c'est vrai que Mam n'a jamais calomnié personne. Bien trop compatissante et généreuse. Bien trop proche de la terre qui, peu importe la façon qu'on la travaille, rend toujours plus qu'elle ne devrait (*SH*, 21).

Cette association de Steven au féminin maternel est surdéterminée dans le texte par le discours qu'il tient et par lequel il se détache explicitement du monde du père :

Je suis étranger à son monde [il est question d'Abel] de violence et de terreur. Même enfant, j'agissais pas autrement. Je savais qu'Abel lèverait jamais la main sur moi. Il avait peur de ma douceur entêtée, de ce qui se cachait dedans. Il comprenait pas qu'elle me venait de Gabriella, de la patience de ses gestes et de sa beauté toute simple⁹ (*SH*, 166).

Ce n'est pas seulement sémiotiquement, par son association aux valeurs du féminin, que Steven appartient à la sphère maternelle ; cette association joue également sur le plan diégétique : Steven entretient des liens incestueux et amoureux non seulement avec sa sœur, mais aussi avec la mère. Alors qu'ils sont assis, silencieux, dans la voiture qui

9. Ce passage donne à voir une autre fonction dévolue au personnage féminin. Gabriella semble là pour pacifier Steven, le « bonifier », le « féminiser », bref le rendre plus vertueux, à l'instar de La Belle, qui doit humaniser la Bête...

Steven le bérault. Déroute du patriarcat

les ramène de l'aéroport à la maison, Steven communique avec sa mère en pensée (ce qui suggère une communion d'esprit) : « C'est par nos corps que nous parlons, que nous retrouvons tout du passé » (*SH*, 33-34). Avant même de la retrouver, il anticipait avec plaisir cet instant : « Comment vais-je retrouver Mam? J'ai sur mes lèvres la hâte des siennes » (*SH*, 21). Puis, lorsqu'il se retrouvent :

Ils étaient dans les bras l'un de l'autre, et c'était comme s'il n'y avait pas eu quinze ans d'absence derrière eux, car ils se reconnurent tout de suite dans leurs odeurs et surent qu'ils s'aimaient toujours autant, comme ça, sans raison, parce qu'entre eux cela avait toujours été ainsi, inscrit depuis les origines dans la chair de l'un et de l'autre (*SH*, 27).

La mère est autant attachée que lui à cet amour : « Ces choses secrètes entre Steven et elle, c'était ce à quoi elle tenait par-dessus tout » (*SH*, 41). Plus encore, chacun des deux occupe pour l'autre une place unique. Et, même si cet amour est platonique, il se situe à la frontière des contacts charnels. Steven se remémore :

Quand Mam me préparait mon bain. La petite bouteille d'huile odorante dont elle versait quelques gouttes dans l'eau. Elle n'a jamais fait ça pour personne d'autre, pas même pour les filles de la maison, pas même pour Jos. Elle restait avec moi tout le temps de la baignade, assise sur le rebord de la baignoire, me regardant, et de sa main potelée, me caressant. C'était tendre et apaisant. Elle tenait à m'essuyer elle-même. J'avais quinze ans la dernière fois. J'étais si excité que mon sexe me faisait honte, dressé et vindicatif. Pourtant, Mam m'essuyait pareil. Quand le gant de toilette a touché mon sexe, elle

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

a souri et ce clin d'œil, il y avait tant de complicité dedans! (*SH*, 42)

À la veille de son départ pour Paris, Steven «l'avait embrassée [...] sur la bouche, ce qu'il était le seul à faire dans la famille, promenant même le bout de sa langue sur les lèvres de Mam» (*SH*, 235). Un lien privilégié, qui les distingue des autres tout en les singularisant l'un pour l'autre, les unit donc dans une étroite et profonde complicité.

Dans cette économie de l'inceste, Gabriella semble n'être que la représentante de la mère : «Mais que te dire, Mam? Qu'avec Gabriella, c'est comme si tu étais là?» (*SH*, 42) Et ce, même en présence de cette dernière : «Mam entra dans la chambre des garçons et referma la porte. [...] Elle regardait la rondeur des petites fesses de Gabriella et ce qui, dans un rythme très lent, lui était montré du sexe de Steven» (*SH*, 233). Ici, c'est la mère qui semble vivre par procuration le rapprochement avec son fils. Au final, elle et Gabriella semblent interchangeable, mais toutes deux tournées vers Steven, qui incarne le Phallus.

Quoi qu'il en soit, dans cette sphère maternelle, les personnages baignent dans un affect dont les abords avec la sexualité sont des plus flous. À Mam, Gabriella et Steven s'ajoute Jos, inclus lui aussi dans cette sphère amoureuse, lorsqu'il enlace Gabriella et «l'embrass[e] sur la bouche généreusement» (*SH*, 169).

DEUX UNIVERS

Une division nette des personnages structure *Steven le bérault*, et cette division fait voir deux sphères, l'une figurant les valeurs patriarcales, l'autre lui opposant les valeurs

Steven le hérault. Déroute du patriarcat

dites féminines. Loin de glorifier le premier, Beaulieu montre un univers patriarcal qui se meurt. Cependant, si les personnages de la mère, de Steven et de Gabriella forment une bulle qui échappe au patriarcat, ils n'échappent pas à son pouvoir. En effet, même en déperdition, le père domine encore, il conserve l'autorité, aussi bien sur la mère, qui pourtant « dirige » le foyer, que sur Steven, que la fiction installe comme dominant :

Pa donna un coup de poing sur la table [...]. Pa écrasa le mégot de sa cigarette dans le cendrier et quand Mam voulut intervenir encore, il la fit taire rien qu'en lui jetant un regard si mauvais qu'elle mit les mains dans son visage, ferma les yeux et se mit à hocher la tête. Steven serra les poings. Une sourde colère contre Pa le reprenait encore. Me lever, aller vers lui et le frapper jusqu'à ce qu'il tombe (SH, 68).

Aussi agonisant soit-il, le patriarcat parvient encore à faire régner son ordre.

Les attributs du monde féminin sont nettement plus valorisés dans l'économie du récit. Les hommes s'y trouvent renouvelés, plus « tendres », plus sensibles, plus « féminins ». Par ailleurs, le clivage n'est pas si simple : Abel lui-même se voit parfois associé au féminin ; d'abord par le viol de Jos à son endroit, puis, par le travestissement. Mais alors ce n'est jamais un féminin positif :

[...] pas tout à fait content de l'image que lui renvoya le miroir, Abel ouvrit le tube de Mascara et en mit généreusement sous ses paupières. Il avait l'air de sortir tout droit de ce club de la rue Saint-Laurent où il avait fait la connaissance d'Olga Kniper. Il sourit de satisfaction : il

était aussi affreux qu'il désirait l'être, à mi-chemin entre le travesti new wave et la guidoune décrissée (*SH*, 110).

À moins d'adopter un cadre qui prendrait clairement le parti de positiver ce féminin grotesque, force est d'admettre que le féminin mimé par Abel est dévalué, à l'instar du féminin qui a cours dans l'univers patriarcal en perdition. Par ailleurs, si le déguisement est une « manie » chez lui, c'est la plupart du temps dans des figures masculines, en phase avec son sexe, qu'il se déguise : « Dracula, Hitler, Confucius ou le Christ-Jésus » (*SH*, 116). Ce sont toutes des figures de pouvoir suprême pourrait-on dire, même si elles sont éminemment différentes : un vampire, un dictateur, un philosophe, un dieu.

Ainsi, le roman met en scène l'agonie du patriarcat et le dépeint de façon négative. Est-ce à dire que *Steven le héraut* est un roman féministe ? Ce serait probablement le cas si la sphère maternelle ne reconduisait pas, en son sein, la dissymétrie entre le masculin et le féminin. Bien que les valeurs y soient radicalement différentes de celles régnant dans la sphère paternelle, elles demeurent ordonnées de la même façon, conférant la suprématie au masculin. Car en effet le plus agentif de la triade Gabriella-Mam-Steven est tout de même Steven. D'abord, c'est lui qui donne titre au roman, c'est lui le « héraut »/le héros ; puis, il demeure que, même si les actions du roman ne sont pas toutes déterminées par lui, c'est le cas de plusieurs d'entre elles, dont l'action cardinale, lorsqu'il « décide » que sa sœur et lui rentrent au pays. À cet égard, le résumé du récit que font Desmeules et Lahaie dans leur *Dictionnaire des personnages québécois*, relaie bien l'économie narrative qui pose le personnage de Gabriella en subalterne :

Steven le hérault. Déroute du patriarcat

[...] un prix pour son essai sur Victor Hugo [...] mène [Steven] à Paris. Il y reste quinze ans [...]. Sa sœur Gabriella, avec qui il entretient une relation incestueuse, le rejoint et ils partagent des années de bonheur au cours desquelles Steven écrit d'innombrables lettres destinées à Abel.

Après avoir visité Londres et Dublin [...], *Steven décide* de revenir à Montréal avec sa sœur, bien qu'*il craigne* les réactions de ses parents à l'égard de leurs amours (Desmeules et Lahaie, 2003 : 45, je souligne).

Enfin, bien qu'étant soumis au père, Steven domine aussi bien sa mère que sa sœur : au cœur de cette triade, il apparaît comme le Grand Dispensateur de Plaisirs pour ces dames, et toutes deux lui sont inféodées.

En effet Gabriella, qui appartient à la même génération que lui, est loin d'être son égale. Pourtant, le motif littéraire de l'inceste, illustrant une fusion – ici adelphique¹⁰ –, recèle une potentialité certaine pour la symbolisation de l'équité. Or, ce n'est pas ce qui se passe. Gabriella est plutôt subordonnée à son frère, hétéronome en tous points, définie par lui jusque dans son activité économique : « Elle tap[e] [s]es manuscrits » (*SH*, 17).

Même si le patriarcat est montré sous un jour mortifère et, bien que certains aspects du féminin soient nettement valorisés, la dynamique domination masculine/subordination féminine reste toujours opérante, et deux fois plutôt qu'une : le père domine les membres des deux clans, et c'est Steven, le seul homme de la sphère maternelle, qui domine ce clan. Qu'est-ce donc qui fait achopper le projet

10. Du grec « adelphos-adelphi » signifiant « frère-sœur ».

égalitaire? Mais y a-t-il seulement projet égalitaire? Si non, qu'est-ce qui est signifié dans cette dévaluation du masculin/valorisation du féminin? Et pourquoi, alors, l'égalité n'est-elle pas vue comme projet? Signe de la résistance des hommes au changement? C'est ce qu'illustre, du moins en partie, le roman, qui traîne la vieille association du féminin aussi bien à l'affect, association positive, qu'au mièvre, au faible, à l'insuffisant, associations négatives.

Aussi le caractère féminin revêtu par le personnage masculin apparait-il comme un «féminin alibi», qui semble déployé pour distinguer le personnage masculin du patriarcat, que l'entreprise féministe progressiste a largement déclassé dans les années 1970. Mais ce «féminin alibi» n'exprime pas une posture féministe, égalitaire, qui rechercherait l'équité, loin de là. La distribution du savoir/pouvoir est encore largement inéquitable, le féminin y est subordonné au masculin. Voire, le féminin est en adoration devant ce masculin doté de certains attributs du féminin mais qui conserve sa position dominante. Si le masculin s'en trouve renouvelé, il n'en est pas de même du féminin. Gabriella est une petite chose qu'il faut protéger, sans initiative, peureuse, suiveuse, obéissante, effacée – même narrativement. La mère est inféodée au désir de son fils, admirative. Même dans cet univers féminin, la femme est deuxième.

Il y a donc bel et bien passage à un autre ordre, qui intègre des valeurs associées au féminin, mais cela n'affecte pas, de toute évidence, le partage des pouvoirs. Bien piètre rénovation, donc : ici, les figures du frère et de la sœur réinscrivent nettement la relation dissymétrique du masculin et du féminin au cœur du récit. Tandis que les

Steven le hérault. Déroute du patriarcat

hommes mènent l'action, les femmes les secondent, les suivent, toujours évaluées en fonction de leur potentiel érotique.

On pourrait voir, dans cette économie des valeurs, une métaphore de la persistance de la domination masculine dans une société post-révolution féministe. Car on est indubitablement devant une « politique du mâle » (Millett, 1971) qui ne donne pas voix au chapitre aux personnages féminins, qui ne leur reconnaît aucune autonomie : leur existence, leur raison d'être, leur utilité est soumise aux personnages masculins – père, frère, amants –, en dehors desquels leur identité n'a aucun sens. Cette persistance des schèmes de domination témoigne que le plus difficile, peut-être, c'est d'accepter l'idée d'un partage des valeurs plus équitable, ce qui implique d'accepter la perte de quelques privilèges, de quelques pouvoirs.

Steven renouvelle certes la masculinité, mais, au bout du compte, aucun des modèles ne remet en cause la primauté du masculin, ni même l'assujettissement du féminin, encore figé dans les rôles de mère, de putain... et, à certains égards, on pourrait même avancer que Gabriella a quelque chose de la figure de la vierge.

*
* *

Dans cette optique, il apparaît que les représentants d'une masculinité tournée vers le passé sont clairement condamnés – en tous cas celle-ci est montrée dans sa dérive, dans ses échecs – et la représentation d'une masculinité rénovée en ressort nettement valorisée. L'écrivain se livre donc bel et bien à une critique du patriarcat,

notamment à travers les figures du père et d'Abel, qui subordonnent les femmes et se posent en maîtres. Cependant, comme une tache aveugle, le sujet masculin posé comme figure d'opposition, Steven, ne parvient pas, de toute évidence, à désamorcer la dynamique des rapports de sexe. Il ne fait que la rénover, proposant une figure masculine moins «bête», plus policée et plus douce, plus imprégnée d'affect; mais pas moins dominante: le rapport de subordination, même s'il est moins violent, est toujours présent et articule les relations que Steven noue avec les femmes de son entourage. Posé en figure centrale, adorée et sublime, Steven incarne un sujet masculin aveugle au nœud du problème. Agonie du patriarcat, certes... mais le modèle de remplacement proposé maintient les représentations les plus traditionnelles, ne touche pas à la distribution des valeurs genrées selon le sexe, au système de sexe/genre, fondement du patriarcat.

En effet, selon plusieurs théoriciennes féministes, le système de genre tel qu'il s'exprime à travers une nette bicatégorisation trouverait son fondement du côté de ce qu'on pourrait appeler la gestion de la sexualité – donc une véritable biopolitique – laquelle, instaurée pour endiguer l'éros¹¹, consacre finalement la sexualité reproduc-

11. «On pourrait lire aussi dans la canonisation [du désir] une sorte d'ersatz de l'instinct sexuel des animaux qui n'existe pas chez les humains. Non pas que les humains manqueraient de désir/envie/plaisir. Le problème pour la société est, au contraire, que cette force est immense, qu'elle tend à tout moment à défaire l'ordre et les limites et qu'elle appelle par là à être endigué, canalisé, en bref: cultivé. La solution [aurait pu consister] en une acculturation du désir érotico-sexuel» (Pechriggl, 2001: 200). Plutôt, ont été posés «les schèmes pour dichotomiser et pour canoniser le désir et l'envie/plaisir [...] En cela la philosophie a toujours été réticente à penser le désir pour soi [...]». Une

Steven le bérault. Déroute du patriarcat

tive, laquelle ordonne l'ordre sexuel hétéronormatif que l'on connaît – via la pensée du genre (Delphy, 1991 : 94) – et institue la conjugalité. Mais voilà que l'ordre survit à son ordonnance, dont l'origine est perdue tandis que l'ordre est sans cesse actualisé à travers la performance continue du genre (Butler, 2005). Ainsi, il semble bien que la déroute du patriarcat ne suffit pas à faire tomber l'édifice du genre et la distribution des pouvoirs et privilèges qu'elle octroie au masculin et aux hommes. Du moins, les figures de frère et de sœur, à travers la dyade Steven-Gabriella, relaient clairement l'idée selon laquelle le féminin est encore et toujours subordonné au masculin. Force est d'admettre qu'une volonté politique est nécessaire pour réellement atteindre l'égalité. Et que, de toute évidence, les personnages de Beaulieu, aussi bien masculins que féminins, ne sont pas porteurs de cette volonté.

telle approche aurait eu comme conséquence que la philosophie permette de penser des désirs sexuels différents, et non seulement le désir en vue et en fonction de la procréation et dans le but d'une organisation systémique, voire homogène de la société» (Pechriggl, 2001 : 201) à travers l'ordre du genre.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1985), *Steven le bérault*, Montréal, Stanké.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BOISCLAIR, Isabelle (2002), «Incidence herméneutique de l'identité sexuelle, *mélecture* et émergence de la lecture au féminin», dans Josée VINCENT et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires*, Québec, Éditions Nota bene, p. 77-100.
- BOISCLAIR, Isabelle (2004), *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene.
- BOISCLAIR, Isabelle (2010), «Renouveau de l'imaginaire des sexes : contributions de la jeune littérature québécoise», dans Yvan LAMONDE et Jonathan LIVERNOIS (dir.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 357-371. (Coll. «Cultures québécoises».)
- BOISCLAIR, Isabelle (2011), «Affect among Men in Three Novels of the Vortex Violet Series by Christian Mistrál», traduction d'Adleen Crapo, dans Edith B. VANDERVOORT (dir.), *Masculinities in Twentieth- and Twenty-first Century French and Francophone Literature*, Boston, Cambridge Scholars Publishing, p. 252-266.
- BOISCLAIR, Isabelle, et Lori SAINT-MARTIN (2006), «Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires», *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27.
- BOISCLAIR, Isabelle, et Lori SAINT-MARTIN (2009), «Masculin/féminin chez les romanciers québécois contemporains : l'idée de Différence entre maintien et renouvellement», *Sites*.

Steven le bérault. Déroute du patriarcat

Contemporary French & Francophone Studies, vol. 13, n° 1, p. 45-54.

- BOISCLAIR, Isabelle, et Lori SAINT-MARTIN (2014), «La conception du genre, les textes littéraires et la production des identités sexuées», dans Lori SAINT-MARTIN et Enrique ACEBO IBANEZ (dir.), *Género y feminismo contemporáneos*, Buenos Aires, Milena Caserola.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre*, traduction de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- DELPHY, Christine (1991), «Penser le genre, quels problèmes?» dans Marie-Claude HURTIG, Michèle KAIL et Hélène ROUCH (dir.), *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, p. 89-101.
- DESMEULES, Georges, et Christiane LAHAIE (2003), *Dictionnaire des personnages du roman québécois. 200 personnages des origines à 2000*, Québec, L'instant même.
- DORION, Gilles (1985), «Les aléas d'une saga», *Québec français*, n° 60, p. 20-21.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité*, t. I. *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard. (Coll. «tel».)
- GAGNON, John (2008), *Les scripts de la sexualité. Essai sur les origines culturelles du désir*, Paris, Payot.
- HUSTON, Nancy (1990), *Journal de la création*, Paris, Seuil. (Coll. «Libre à elles».)
- LACROIX, Yves (1986), «Compte rendu», *Urgences*, n° 14, p. 77-79.
- LAHIRE, Bernard (2001), «Héritages sexués: incorporation des habitudes et des croyances», dans Thierry Blöss (dir.), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, Presses universitaires de France, p. 9-25. (Coll. «Sociologies d'aujourd'hui».)

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

- LESSARD, Alain (1986), « Steven le hérault », *Nuit blanche*, n° 21, 1985, p. 5.
- MICHON, Jacques (1986), « Professeurs et autodidactes », *Voix et Images*, n° 33, p. 564-569.
- MILLETT, Kate (1971), *La politique du mâle*, Paris, Stock.
- PECHRIGGL, Alice (2001), *Corps Transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, t. II. *Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Ouverture philosophique ».)
- POULIN, Gabrielle (1985), « Steven le hérault, de Victor-Lévy Beaulieu. Trop c'est trop », *Le Droit*, n° 183, p. 28.
- POULIN, Gabrielle (1986), « Trop tôt... Trop tard! », *Lettres québécoises*, n° 41, p. 3-4.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- SCOTT, Gail (1988), « Une féministe au carnaval », dans *La théorie, un dimanche*, Montréal, Remue-ménage, p. 37-66.
- VANASSE, André (1985), « Steven? Connais pas! Steven le Hérault de Victor-Lévy Beaulieu », *Lettres québécoises*, n° 40, p. 20-21.

LA LIBÉRATION PAR LE SEXE.
L'HOMOSEXUALITÉ DANS *RACE DE MONDE*
ET *OH MIAMI MIAMI MIAMI*

Bruno Laprade
Université du Québec à Montréal

En matière d'homosexualité, le Québec aime se voir comme un précurseur. Cependant, il y a ambiguïté quant à la place réelle laissée à la diversité sexuelle dans le portrait politique des années 1970. Pour certains, comme Diane Lamoureux (2001 : 14), les gais et lesbiennes auraient été dès le départ pris en compte dans le projet souverainiste, alors que pour d'autres, comme Robert Schwartzwald (1997), une frange des intellectuels québécois était plutôt frileuse, sinon hostile, face à ceux-ci. Quoi qu'il en soit, il est clair que la décennie 1970 a été une période d'intense répression policière, du moins à Montréal, où le maire Drapeau a tenté de nettoyer le centre-ville des prostituées et des bars gais, juste avant les jeux Olympiques. Les forces de l'ordre ont ainsi fiché des milliers d'homosexuels. Sur le plan des représentations culturelles, on remarque que la majorité des personnages gais (à l'exception peut-être de ceux de Michel Tremblay) seront

confinés jusque dans les années 1990 à des rôles dramatiques, finissant le plus souvent par la mort d'un des protagonistes (*Cahiers de théâtre Jeu*, 1990).

C'est pourquoi, avec *Oh Miami Miami Miami*, publié en 1973, Victor-Lévy Beaulieu fait figure de précurseur. Ce roman fantasmatique à la narration polyphonique met en scène une sexualité entre personnes de même sexe et leur donne même un dénouement heureux. La représentation élaborée est cependant loin de n'être qu'une illustration de la vie d'un couple gai ou qu'une défense des droits des minorités sexuelles. L'utilisation de l'homosexualité dans les romans de l'auteur est éminemment politique, au sens où elle lie la sexualité à un questionnement sur le territoire. Cet article s'intéresse donc à l'évolution de l'écriture de la sexualité, et plus particulièrement de l'homosexualité, comme trope narratif lié à la politique dans les romans *Race de monde* et *Oh Miami Miami Miami*. D'une certaine façon, on pourrait parler dans ce dernier cas d'un homonationalisme précoce puisque l'homosexualité vient soutenir le propos du récit, soit la libération des personnages des structures traditionnelles que représente l'hétérosexualité obligatoire. Cette utilisation narrative de l'homosexualité diffère fortement de celle que l'on retrouvait dans *Race de monde*, publié quatre ans auparavant, où les relations gaies servaient de repoussoir à toutes formes de culture, orientée non pas vers les anglophones en terre québécoise mais vers les Français.

LA CONSTRUCTION DE LA SEXUALITÉ NATIONALE
ET L'HOMONATIONALISME

L'homonationalisme est un concept fortement utilisé par la théorie *queer* des dernières années afin de penser l'utilisation de l'homosexualité à des fins nationalistes, c'est-à-dire pour prôner une ligne d'action politique qui, bien souvent, vient justifier des actions colonialistes et racistes. Parmi les exemples les plus souvent cités, on retrouve le *pink washing* (Schulman, 2012) d'Israël, faisant la promotion de Tel-Aviv en la présentant comme une oasis de bonheur pour les gais afin de faire oublier les manquements aux droits humains de l'armée en Palestine, et le retrait de la politique *Don't Ask Don't Tell* (Conrad, 2011) des États-Unis, où l'on permet maintenant aux personnes LGBT d'aller faire la guerre et de tuer des gens. Pour reprendre la définition de Jasbir Puar et Maya Mikdashi, l'homonationalisme est « le fait de juger d'une société à son degré d'acceptation de la diversité sexuelle » (2012 ; ma traduction). C'est que le concept a pu prendre son essor avec la reconnaissance sociale de plus en plus grande de l'homosexualité dans les sociétés occidentales, qui permet aux gais d'être considérés comme de véritables citoyens de l'État. Pour un pays, défendre les droits des gais et lesbiennes est une excellente façon de se montrer moderne et progressif.

L'utilisation de la sexualité dans la construction nationale ne date pas d'hier. On peut penser au rôle qu'elle a jouée sous le régime nazi et aux films de Leni Riefenstahl, qui glorifient la masculinité allemande. Pendant la Guerre froide et le maccarthysme, les États-Unis (et le Canada) ont fait la chasse aux communistes, mais également aux

homosexuels dans la fonction publique, car ils étaient jugés plus faibles et plus prompts à céder au chantage (Higgins, 2011 : 82). C'est peut-être parce que les actes sexuels sont associés à des valeurs morales et normatives variant selon chaque culture qu'ils peuvent servir de terrain fertile à la différenciation des bons et des mauvais citoyens de l'État. Dans les discours stéréotypés, l'étranger a souvent une odeur différente et une sexualité débridée¹. Ce qui change avec l'homonationalisme, c'est ce renversement de la position des gais : longtemps considérés comme malades, pervers ou criminels, en bref représentant un danger pour l'ordre public, ils deviennent sous ce paradigme des citoyens persécutés qu'il faut protéger. Les deux romans étudiés montrent justement cette transformation du rapport de l'auteur à l'homosexualité.

L'HOMOSEXUALITÉ DANS *RACE DE MONDE*

L'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu fait grand usage de la sexualité comme moteur narratif et symbolique, la faisant participer largement au sens de ses textes. Cependant, ce rapport varie d'un roman à l'autre. Dans *Race de monde*², où l'on fait connaissance avec la famille Beauchemin, l'homosexualité fait figure de repoussoir. Abel, le personnage principal, est fortement défini par sa relation avec son frère Steven, empreinte de rivalité et d'attirance. Une riva-

1. « De même il est étonnant de constater que les racismes ont aussi étayé la haine de l'autre sur la mauvaise odeur qu'il est censé dégager » (Le Breton, 2008 : 120). Sur le rapport entre racisme et sexualité, voir Puar (2012).

2. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *RM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

La libération par le sexe

lité littéraire d'abord, mais également sexuelle. L'œuvre se structure à travers une opposition entre poésie et roman que vient soutenir l'opposition homosexualité/hétérosexualité. Ainsi, Steven rêve de devenir romancier, mais il ne peut être que poète. Quant à lui, Abel est prédestiné à devenir un grand romancier (d'où la jalousie de son frère), mais il considère que seul Steven pourra sortir leur famille de la déchéance :

Steven est le seul Beauchemin qui a des chances de résister à tout ce que nous traînons malgré nous, à notre passé de minables, à notre vulgaire présent, à notre absence d'avenir. S'il est profondément marqué par le milieu, Steven a ce talent de transfigurer la charogne en beauté (*RM*, 75).

Le Cardinal, premier maître à penser qu'Abel fréquente à Montréal, n'est pas de cet avis. Reprenant la même opposition entre le poème et le roman, il croit qu'Abel deviendra « gros, pansu, joufflu, fessu, trois-mentonnu », car il écrira des « vrais romans », tandis que Steven « est maladif à cause de sa phale étroite qui va le forcer à jamais manger bien gros » et qui lui fera attraper « une bonne chaude-pisse de poète qu'il va cultiver pour mieux en crever » (*RM*, 58). On voit se tisser un réseau d'opposition entre auteurs : Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Émile Nelligan, Gaston Miron d'une part, Honoré de Balzac et Gustave Flaubert de l'autre (*RM*, 58), ou encore entre Jean-Paul Pinsonneault et Rina Lasnier contre Gérald Godin et Jacques Renaud (*RM*, 73). Le roman a à voir avec la brutalité de la vie, sa dureté et sa déchéance, tandis que la poésie est le lieu de la beauté, de l'élévation. Le roman est objectif, social, fertile ; la poésie est idéalisée, individualiste, stérile :

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

Qu'il aille au diable ce vaisseau fantôme qui nous raconte des romances en caressant le rein beau de son ami Verlaine! Qu'il aille au diable le batêche de non-poème québécois! Un jour, il faudra sortir de cette contemplation nombrilliennement stérile

dira le Cardinal (*RM*, 58).

On voit déjà dans cet extrait se tisser des liens entre écriture, sexualité et nationalisme³. L'allusion à la relation entre Rimbaud et Verlaine utilise leur homosexualité pour appuyer la caractérisation de stérilité d'une frange de la poésie québécoise comme celle de Nelligan et de Miron⁴. Ce n'est donc pas un hasard si les auteurs modèles de Steven sont tous notablement homosexuels, «Peyrefitte, Genet, Gide ou congrainerie», et sont pointés du doigt comme tels :

Pourtant son Dieu en littérature est justement Tidré Gide dans les romans duquel il doit se délecter à la lecture de belles insanités. Car si l'homme, c'est le style, celui de Tidré Gide sent le sperme à plein nez. Ses mots sont collants comme une bordée de blanc-mange entre les deux fesses d'un pauvre petit nègre d'Arabie (*RM*, 74).

Doit-on en comprendre que Steven a des tendances homosexuelles? Un homoérotisme plane toujours en sous-texte de la relation d'admiration/rivalité des frères, mais on

3. Bien qu'il s'agisse ici, pour le personnage, de faire la critique de ce nationalisme.

4. Comme la psychologue interrogée par la revue *Jeu* le pointera, la psychiatrie considère l'homosexuel comme incapable de dépasser le stade du miroir et de s'identifier à un «Autre». L'homosexuel resterait donc, dans cette théorie, tourné vers le «même», lui-même, dans un souci narcissique.

prend bien soin de nous rappeler leur caractère hétérosexuel. Dans le premier chapitre, on nous informe de la relation incestueuse entre Gabriella et Steven⁵, tandis qu'Abel, malgré son idolâtrie pour son frère⁶, ne cesse d'entretenir des fantasmes sur Gisabella, décrite par le narrateur essentiellement par ses attributs physiques et génitaux. L'inceste fraternel existe bien chez les Beauchemin, mais il est confiné à des souvenirs d'enfance, au temps où Charles U s'étendait «flambant nu» sur eux (*RM*, 20). L'homosexualité adulte sert de repoussoir au point où les frères s'accusent parfois l'un l'autre de frayer avec les gais. Et quand des personnages masculins essaient d'avoir des contacts corporels avec Abel, celui-ci répond en les attaquant. C'est le sort de l'éditeur qui tente de l'embrasser après lui avoir recommandé de lire André Gide, Jean Genet, Antoine de Saint-Exupéry et Alain Peyrefitte. En réaction, le narrateur le frappe au visage (*RM*, 137 à 140). C'est également le sort du client d'un bar gai où notre romancier va boire sa peine après la disparition de sa maîtresse. En répondant par les poings aux avances qui lui sont faites, Abel provoque une bataille générale dans le bar.

Ces homosexuels qui peuplent le récit de *Race de monde* sont appelés les «hopémodés». Peut-être doit-on

5. Steven se défendra plus tard en niant la nature sexuelle de sa relation avec Gabriella : «Tu ne connais pas Gabriella, poursuit-il. Je regrette qu'elle soit ma sœur, donc obligée de vivre à la maison. Tu as vu ses yeux ? Ses mains ? Tu as entendu sa voix ? Elle est belle, elle est douce, elle est bonne, je l'aime beaucoup, mais tu as tort de penser que nous faisons le mal ensemble» (*RM*, 173).

6. «J'aime Steven. Plus que moi-même. Je voudrais dire pourquoi. M'arrêter longuement sur lui. Décrire sa tête de poète. Ses belles mains. Son long corps» (*RM*, 75).

lire dans ce calembour des homo-pédés à la mode. Dans tous les cas, ceux-ci sont fortement liés au milieu de la culture. Qui est désigné ainsi? Les journalistes de Radio-Canada, mais également le « directeur littéraire de cette importante maison d'édition québécoise et religieuse » et le musicien Jean-Claude Brousseau, qui aimerait bien partir un groupe avec Abel (*RM*, 139). Le Cardinal, cette « comète qui monte dans le firmament des intellectuels québécois » et le professeur Fernandel⁷, qui est aussi poète, deux mentors qui encouragent le narrateur dans l'écriture, se voient également appeler à certains moments des hopémodés (*RM*, 157). Car les homosexuels du roman ne sont pas seulement définis en fonction de leurs comportements sexuels (avec qui ils couchent). La bisexualité n'y existe pas comme identité pouvant nuancer l'insulte. L'hopémodé de *Race de monde* est presque un type puisque même les hommes couchant avec des femmes, comme le Cardinal, peuvent en être. Un passage en particulier met de l'avant comment l'hopémodé en vient à pouvoir illustrer différents comportements sexuels :

Je déteste également le chasseur de fumelles, ce frustré incorrigible qui, deux fois par mois, monte en graine et poursuit les Gisabella jusque dans le vif de leur sujet avec l'air de mendier une décharge. Ce frustré-là se perd en compliments ridicules, bande deux semaines à l'avance en s'inondant l'arrière-train morpionné d'eau de Cologne, dépense des fortunes pour souler une fille.

7. «[...] je me méfiais un peu de lui maintenant, car je me disais qu'une telle sollicitude de sa part était malsain [...]» (*RM*, 132) Fernandel est aussi décrit comme un poète, ce qui renforce l'association avec l'homosexualité.

La libération par le sexe

Ce bandé-là, Steven, ce n'est qu'un hopémodé hors catégorie (*RM*, 74).

Abel propose de différencier ceux qui se prostituent pour obtenir un travail des véritables homosexuels. Radio-Canada y devient un nid d'hopémodés :

Quitte à me fermer pour toujours les portes de Radio-Canada, je t'avouerai que je déteste les homosexuels et les pédéastes de métier qui ont pour slogan (nous l'avons vu à la télévision) : « mieux vaut se masturber à un, à deux, à trois, [...] plutôt que de coucher zavec une femme. » Ce n'est pas de cette race-là de monde dont je te parle, Steven, mais des homosexuels et des pédéastes qui le sont par nécessité, pour une journée, ou pour toute autre raison péniscifique. Ces gens-là, je les comprends et je ne les blâme pas (*RM*, 73-74).

Pourtant, de manière prédicative, Abel croit que Steven finira à Radio-Canada s'il accepte de jouer le jeu et de se laisser « poigner le cul par les tristes scripteurs travaillant à la télévision » (*RM*, 73). Vers la fin du roman, il se distancie de son frère après une conversation où ce dernier lui fait part de son intention de retourner au collège, aidé par son professeur, dont le « mari travaille au ministère de l'Éducation », qui lui trouvera une bourse (*RM*, 194). Abel fuit toute éducation, toute influence qui pourrait le sortir de sa situation. D'autant que cela vient au prix d'une certaine forme d'échange sexuel, comme c'est le cas avec le directeur littéraire. C'est la capacité d'écrire authentiquement, de représenter le monde tel qu'il est, qui est en jeu dans la prostitution. C'est pourquoi le narrateur met autant d'effort à départager la femme idéalisée ou démonisée mise

en scène dans la poésie de Steven des femmes réelles, qu'il prend dans les ruelles.

Dans un article de 1977, André Vanasse considérait que l'homosexualité chez Victor-Lévy Beaulieu était une clef d'interprétation parce qu'il s'agissait d'un « fantasme violemment refoulé », un « rêve interdit » (1977 : 242). Ici, ce n'est pas l'homosexualité qu'il faut voir comme refoulée, mais bien la poésie elle-même. Car si Steven veut devenir romancier, Abel, à travers son projet d'écriture, cherche dans le projet littéraire la grandeur, qui donnerait à son existence un sens. Mais une telle grandeur lui semble impossible : « C'est que nous sommes des Beauchemin et que la poésie nous est refusée. Nous n'y avons pas droit pour trop vivre au cœur d'une paraphrase, affreusement québécoise et affreusement mélodramatique » (*RM*, 71). Pour Jacques Michon, la « Vraie saga des Beauchemin » « met en scène l'échec de cette entreprise où le récit familial n'arrive jamais à prendre la dimension mythique ou épique souhaitée par son narrateur » (Michon, 1983 : 19), reprenant ainsi les thèmes des écrivains québécois de l'époque se sentant aliénés entre la culture classique et la culture populaire. Abel cherche son authenticité à travers ses mots et ses désirs. En liant l'homosexualité à la culture d'élite, il veut faire ressortir le côté factice de cette dernière, détachée de la vie, nombriliste et stérile. C'est aussi un moyen pour lui de la mettre à l'écart tout en la désirant secrètement :

Certains jours, je ne suis que jeux de mots triviaux et les lendemains me sont pénibles parce qu'il est des circonstances devant lesquelles on ne peut pas user de calembours grossiers. Or je n'ai rien pour combler ce vide

La libération par le sexe

qu'ils laisseraient en moi si je n'en faisais plus. La poésie des autres n'est jamais la poésie de soi-même. Je voudrais trouver mes mots, mes images, mes violences (RM, 80).

Étonnamment pour l'époque, c'est vers la culture francophone que s'oriente la critique du roman. L'aliénation coloniale britannique est bien mise en scène par les conflits du père Beauchemin avec le propriétaire du logement, une « tête carrée », mais cet aspect ne prend pas autant de place que la sexualité dans le récit. L'hopémodé de *Race de monde* n'est pas un « fédéraste » tel que le décrit Schwartzwald (1997). Selon cet auteur, ce terme est utilisé par plusieurs intellectuels de l'époque pour désigner les Canadiens français se vendant à l'ennemi anglais ; la référence au pédéraste se veut une attaque à la virilité et sert à dénigrer le partenaire passif dans la pénétration anale, se couchant devant l'envahisseur et y prenant du plaisir. L'écriture de l'(homo)sexualité chez Beaulieu s'intègre plutôt dans un projet réflexif sur la nécessité de produire sa propre histoire. Cette thématique sera présente également dans *Oh Miami Miami Miami*, même si elle prendra une forme différente.

LES TRANSFORMATION SOCIALES ENTRE 1968 ET 1973

Entre 1968 et 1973, que s'est-il passé ? Pour les mouvements gais et lesbiens, 1969 est une année charnière. Au Canada, Pierre Elliot Trudeau décriminalise l'homosexualité dans son bill Omnibus. Aux États-Unis, les émeutes provoquées par une descente policière au bar *Stonewall Inn* de New York font de cet événement une date mythique : dès l'année suivante, différentes marches sont

organisées dans le monde pour le commémorer, donnant ainsi naissance à ce qui allait devenir les défilés de la fierté. On assiste, selon Georges Chauncey (2002), à une transformation de l'éthos homosexuel. Fini le temps des doubles vies, le mot d'ordre devient la visibilité et l'affirmation de son identité au grand jour, faisant du *coming-out* (et plus tard du *outing*) la stratégie à adopter. Les groupes militants de cette époque sont inspirés par le mouvement pour les droits civiques des noirs et le mouvement féministe. À tendance marxiste, le *Front homosexuel d'action révolutionnaire* apparaît en France et le *Gay Liberation Front* aux États-Unis. Ce dernier publie un manifeste qui jouira d'une certaine diffusion même au Québec puisqu'il est traduit dans le deuxième numéro de la revue *Mainmise*, publiée en 1970 (*Mainmise*, 1970 : 86). Dans son troisième numéro, *Mainmise* publie un appel à former un *Front de libération homosexuel à Montréal* (*Mainmise*, 1971 : 186). Il voit bien le jour en 1971, faisant sa première sortie lors d'une manifestation pour les travailleurs. Le groupe n'aura toutefois qu'une durée d'un an, fermant boutique après qu'une descente policière lors d'un party de financement ait fait fuir ses membres. D'autres groupes verront néanmoins le jour par la suite. Cela s'inscrit bien sûr dans un contexte global où le rapport à la sexualité se transforme au Québec (contraception, avortement, sexualité hors mariage, etc.). Cependant, le discours des mouvements gais de cette période a ceci de particulier qu'il fait de l'homosexualité un acte révolutionnaire, déstabilisant la structure dominante (on peut penser à la formule « les lesbiennes ne sont pas des femmes » de Monique Wittig). Cette vision change avec l'arrivée du sida dans les années 1980, forçant ces groupes à adopter une position plus

assimilationniste et à s'intégrer à la société. L'immense visibilité des préoccupations gaies et lesbiennes au début de la décennie 1970 a sûrement inspiré Beaulieu dans son utilisation de l'homosexualité.

L'HOMONATIONALISME PRÉCOCE
DE *OH MIAMI MIAMI MIAMI*

Il peut paraître anachronique de parler d'homonationalisme dans *Oh Miami Miami Miami*⁸. On est encore loin d'une stratégie étatique faisant la promotion des droits des gais, du moins avec l'ampleur que cela prendra dans les années 2000. Pourtant, le terme nous permet d'attirer l'attention sur l'utilisation de l'homosexualité au service du récit et de l'écriture. L'auteur lie ces thèmes à celui du territoire en proposant une réflexion sur l'Amérique francophone métissée. S'il est encore question d'authenticité et de rejet des forces sociales qui viennent contraindre cette écriture de soi, les relations sexuelles entre personnes de même sexe n'y sont plus considérées comme problématiques. Au contraire, ce sont elles qui symbolisent l'affranchissement des personnages. En cela, il s'agit d'une représentation précoce de rapports homosexuels harmonieux dans une perspective politique.

C'est ainsi que la montée dramatique de ce roman trouve son dénouement dans la découverte par le personnage principal Berthold Mâchefer (dit également Momo) de son attirance et de son désir pour Faux Indien. Ce *coming-out*, pour reprendre les termes du mouvement gai,

8. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *OM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

est vécu comme une libération, comme une vérité enfouie qui transforme le personnage :

Quand la langue de Faux Indien mouilla ses lèvres, avant de s'enfoncer entre les dents, Momo tressaillit violemment : quelque étrange sentiment s'éveillait en lui, qui dépassait en profondeur tout ce qu'il avait connu avec Ida, et tout ce qu'il avait imaginé dans la solitude de son corps (*OM*, 272).

Cette découverte se trouve mêlée à une réflexion sur le territoire. Dès la fin du baiser, Momo, perturbé, se met à pleurer :

Les larmes coulaient de ses yeux, roulaient sur ses joues, mouillaient ses lèvres : de quelle infraction épique venait-il de se rendre coupable ? Et jusqu'où fallait-il donc aller lorsqu'on quittait son pays ou du moins l'image que tout le monde vous donnait de votre pays ? Se pouvait-il aussi que cela n'existât pas ? (Québec.) (*OM*, 272-273)

Ce simple baiser transforme son quotidien au point de faire douter le personnage principal de sa conception de la réalité et de lui faire remettre en question les structures à partir desquelles il appréhendait le monde.

La forme narrative du livre accentue le trope de la libération et de l'émancipation du personnage principal. Même si *Ob Miami Miami Miami* est un roman fantasmagorique qui nous ramène toujours au caractère fictionnel de l'œuvre, l'énonciation polyphonique de sa narration vient créer des effets de réel qui amènent progressivement Momo vers son indépendance. Ainsi, après une première section où l'on nous fait part de la vie pitoyable de

Berthold Mâchefer et de son désir d'aller à Miami, la deuxième section s'ouvre sur la confession d'Abel Beauchemin. Ce dernier nous avoue que Mâchefer n'est qu'une invention de son imaginaire destinée à son prochain roman. Il cherche ainsi à se venger d'un riche employeur qui l'a congédié. Cela explique certains passages « pornographiques » et délirants de la première partie, comme celui où Berthold rêve que son patron Phil Flanagan l'agresse. (OM, 38-40) Abel donne à son personnage plusieurs traits de caractère ridicules et souvent sexuels : Berthold porte un kimono de soie et parle au fantôme de sa mère qui vient le chatouiller le soir⁹. Plusieurs passages laissent donc déjà entrevoir une homosexualité latente ou, du moins, une sexualité « perverse » et stéréotypée : dans son rapport (incestueux) à sa mère, dans l'imaginaire utilisé pour décrire son patron, dans la façon de se masturber sur des images de femmes nues, dans ses fantasmes de toilettes publiques¹⁰, dans son intérêt pour les cinémas

9. « J'enlève mon kimono que je laisse tomber en tas à côté de moi, je me cache le sexe entre les cuisses pour que maman ne le voit pas et pour lui éviter de rougir de honte. Il ne faut pas qu'elle se fâche contre moi, qu'elle ne vienne plus dans le kimono comme elle le fait tous les soirs pour me bercer, me caresser et m'aimer dans la beauté de la soie... » (OM, 26). Peut-être doit-on voir là une référence à Aznavour qui, dès 1972, fait paraître la chanson *Comme ils disent*, racontant l'histoire d'un homosexuel vivant seul avec sa mère.

10. « Peut-être que Miami pullule de maniaques comme lui. Faudra éviter les toilettes, mon vieux Berthold!... Fuis les fermetures éclair qui s'ouvrent brusquement sur les sexes-concombres!... Pourtant, j'ai cru bien des fois qu'un autre homme montait avec moi à mon appartement de la Quatrième Rue... Mais c'était toujours un ami pour qui je cédaï volontiers le kimono de maman et la grande chaise rouge. [...] On parlait toute la nuit. Jamais nous ne nous touchions... J'en avais envie bien souvent, à cause que mon ami était beau et que ses grands yeux noirs brillaient d'amour pour moi... comme dans les romans » (OM, 78-79).

pornographiques (*OM*, 174), etc. L'état émotionnel du narrateur, qui a décidé d'écrire par vengeance, affecte l'écriture de l'histoire :

Tout est plus clair maintenant, vous savez pourquoi j'ai commencé ce livre, pourquoi j'ai appelé mon héros Berthold Mâchefer, pourquoi je lui ai donné comme attributs d'importance ce kimono rouge et cette grande chaise en bois, pourquoi je l'ai voulu petit, dérisoire, minable... C'était le nom seul qui importait... Berthold Mâchefer!... Jamais je n'ai commencé à écrire un roman avec autant de hargne... (*OM*, 110-111)

Rapidement, les espaces de fiction ouverts par le récit se croisent. Lors d'un voyage en avion, Abel et Berthold se rencontrent. Le premier décide d'introduire le second à un groupe de personnes avec lesquelles il passera la fin de son séjour à Miami. Les chapitres qui suivent alternent entre différents narrateurs, parfois Abel, parfois Momo, parfois Faux Indien. Parfois même, un narrateur anonyme (il serait peut-être, à en juger par certains sous-entendus, le frère de Judith¹¹) prend le relais, parce qu'Abel «file un mauvais coton» (*OM*, 173). Il devient de moins en moins clair quel est le pouvoir réel d'Abel sur le récit qui se poursuit, alors qu'il cherche à dénouer la situation avec sa femme. Le personnage de Mâchefer tente de se défaire du pseudonyme imposé par Abel en rappelant à ses amis que

11. «Arrivé en ce point de sa relation, il importe que le narrateur que je suis confesse toute la vérité romanesque de son personnage. Berthold saura-t-il jamais ce que l'un des grands frères veules de Judith, pour lui faire une mauvaise blague, avait, mis dans son verre quand il s'était levé pour aller porter secours au vieux Phil qui venait de glisser au bas de sa chaise?» (*OM*, 191).

La libération par le sexe

ce n'est pas son nom. Momo devient son appellation principale. Après leur baiser, Faux Indien le rebaptisera Geronimo, le libérant complètement de l'emprise d'Abel. Peu à peu, il perd ses caractéristiques d'homme minable, décrites au début du roman. Il n'aura plus besoin de la figure de sa mère. La fin du pouvoir qu'entretient le personnage-narrateur sur Momo est marquée par le départ d'Abel pour le Québec et sa tentative d'obtenir des informations auprès d'Ida et de Faux Indien sur ce qu'il est advenu de lui. Ils lui envoient une fausse lettre, dans laquelle ils cherchent à bernier le romancier sur ce qui est arrivé à Geronimo. Il y a émancipation du personnage qui finit par jouer des tours à son créateur. Si on peut émettre l'hypothèse qu'un doute demeure toujours sur la personne qui tire les ficelles du récit, c'est bien parce que Victor-Lévy Beaulieu entretient à merveille la confusion entre l'auteur réel et la mise en scène des auteurs fictifs intradiégétiques. Abel n'est après tout qu'un personnage.

La révélation causée par ce baiser entre hommes permet la réinterprétation des passages précédents où les désirs sexuels de Momo s'inscrivaient en filigrane. Cette découverte de soi par le personnage sert également le propos politique du roman. Ce que le baiser met en évidence chez Momo, c'est le poids des structures qui le maintenaient dans sa condition. Adrienne Rich utilise l'expression « hétérosexualité obligatoire » pour décrire la prescription ordonnée aux femmes de se conformer à une sexualité reproductive où les genres masculin et féminin sont vus comme complémentaires et naturels. D'une certaine façon, c'est bien de cela qu'il s'agit pour Momo également : une pression à l'(hétéro)sexualité lorsqu'il se masturbe chez lui en regardant des photos de pin-up nues, lorsqu'il

essaie de ramener des femmes chez lui, lorsqu'il doit coucher avec Ida, son amante de Miami. Chaque fois, la vie et le plaisir ne semblent pas être complètement au rendez-vous. Le personnage est en dissonance. Tandis qu'avec Faux Indien, il connaît la jouissance et l'amour fou : ils se baladent « en se tenant par la main comme deux enfants tout heureux de se retrouver dans leur innocence ». (*OM*, 310) Momo expulse tout son refoulé et trouve finalement son bonheur dans sa nouvelle idylle. L'hétérosexualité devient un symbole d'oppression et la bestialité d'Ida une façon de renforcer ce caractère. Plusieurs critiques ont noté comment l'œuvre beaulieusienne traite de manière problématique les relations hétérosexuelles. Plusieurs femmes meurent dans ses romans, et la plupart des rapports amoureux homme-femme sont voués à l'échec. Dans son mémoire *Hétérosexualité et homosexualité dans l'œuvre romanesque de Victor-Lévy Beaulieu*, Hélène Camiré (1986 : 107) a appliqué une approche psychocritique à six romans de l'auteur. Au terme de ses analyses, elle en arrive à la conclusion que, pour l'inconscient du personnage masculin de Beaulieu, « chaque fois qu'il aime une femme, il n'aime en elle que l'image de sa propre mère et risque à tout moment la castration ». Pour elle, les héros beaulieusiens n'ont pas dépassé un certain stade psychosexuel. Jonathan M. Weiss va dans la même direction quand il écrit que

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 sexualité hétérosexuelle satisfaisante et un désir

La libération par le sexe

de vivre sa sexualité à un niveau adolescent » (Weiss, 1983 : 45).

Que l'on approuve ou non les termes psychanalytiques, il s'agit ici de mettre en évidence comment le personnage cherche un espace avant la Loi, hors des contraintes qui cherchent à le façonner.

Dans *Ob Miami Miami Miami*, la relation homosexuelle permet de délivrer les personnages des structures traditionnelles qui les enfermaient et les empêchaient de communiquer avec leurs origines métissées. Elle les libère d'Abel, le narrateur, qui se contentait « d'inventer une grille », de « s'y confiner » et d'« y confiner ses personnages » (*OM*, 342) :

Et toi, mon cher Abel, ne voulais-tu pas que Géronimo devienne une image, et moins qu'une image : un portrait-robot d'un certain Québécois rêvant au vieux rêve bien de chez nous et kérouacien, celui de Miami, de l'océan, du soleil, des palmiers, des clubs de nuits et des aventures amoureuses ? (*OM*, 340)

Si l'écriture d'Abel est pleine de clichés, de stéréotypes, les héros, eux, s'en détachent :

Dans ton livre (du moins dans ce que tu m'en as donné à lire), tu en [de Géronimo] fais un être au physique plutôt ridicule, légèrement ventru, avec les cheveux coupés en brosse, des lunettes et un désagréable tic au visage. Je conteste que Géronimo fût jamais ainsi (*OM*, 339).

Selon Weiss,

le lien homosexuel de Berthold avec Faux Indien devient alors, à l'instar du lien Queequeg-Ishmael (lien

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

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 (Weiss, 1983 : 51).

Cette littérature génère un avenir grand ouvert, car, de par sa structure fantasmatique, le roman nous laisse savoir que « rien ne peut plus être différencié de rien et la vérité n'existe que pour les abrutis » (*OM*, 285). Ainsi, même si la fin du roman peut être lue comme un changement d'humeur d'Abel qui a réalisé que « donner la guerlité haute à un personnage n'est pas plus coupable que de lui couper une jambe » (*OM*, 285), les transformations successives de Momo amènent à remettre en question les idées reçues sur les discours concernant l'homosexualité et à voir comment le lecteur s'est laissé berné par les traces scripturales l'induisant dans cette direction. *Ob Miami Miami Miami* est un récit d'exploration qui met en relief l'impact du langage sur la représentation de soi et du monde.

*
* * *

Cette analyse s'est attardée à seulement une partie des représentations de l'homosexualité dans *Ob Miami Miami Miami*, celle de l'homosexualité masculine. Le roman évoque également un couple de lesbiennes en arrière-fond du groupe qui se forme à l'hôtel de Miami. Un traitement différencié selon le genre mériterait d'être appliqué, considérant le rapport à la sexualité féminine énoncé plus haut. Il ne s'agit pas du seul texte de l'auteur traitant de lesbianisme. Il est probable que l'étude de romans tels que *Satan Belhumeur* ou *Discours de Samm* nous montreraient

La libération par le sexe

également d'autres facettes de ce rapport entre l'écriture, la sexualité et le nationalisme. Force est cependant de constater que, dès ses premiers romans, Beaulieu met en scène une multitude de représentations de l'homosexualité et une diversité de personnages homosexuels (même si, dans *Race de monde*, ils demeurent relativement caricaturaux). C'est que la sexualité est omniprésente chez lui. Loin de n'être qu'un tape-à-l'œil pour provoquer ou choquer le lecteur, elle vient jouer un rôle primordial dans le récit. Comme l'écrit Abel dans *Ob Miami Miami Miami* : « Vois-tu, on ne voit que le sexe dans ce que j'écris, mais toute queue a une tête, et personne n'y songe » (OM, 286). Les théoriciens queers ont fortement mis de l'avant le rôle de premier plan joué par la frontière entre homosexualité et hétérosexualité dans la littérature. Dans le classique *Épistémologie du placard*, Eve Segwick Kosofsky (2008) s'applique à relire le canon littéraire de la fin du XIX^e siècle à partir de l'homoérotisme qui s'y décèle. Elle s'attaque ainsi à Oscar Wilde, Marcel Proust et surtout Herman Melville. Pour Leslie Fiedler, c'est toute la littérature américaine qui est empreinte de ce sous-texte homosexuel. Il n'est donc pas étonnant que les livres de Beaulieu, grand lecteur d'œuvres américaines, s'en trouvent marqués. Weiss exprime bien les rapports politiques qui se tissent autour de la sexualité dans son œuvre, tant dans la façon dont celle-ci exprime une pression sur les personnages (l'hétérosexualité obligatoire) que dans son rapport à l'identité québécoise :

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

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

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 *Nuite 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 le 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 (Weiss, 1983 : 46).

Si la sexualité devient le lieu où se nouent différentes considérations sur l'écriture et le politique, cette relation ne prend jamais la même forme d'un texte à l'autre. De *Race de monde* à *Oh Miami Miami Miami*, le traitement de l'homosexualité évolue, sans doute influencé par le contexte social de l'époque, alors que les mouvements gais et lesbiens prennent de l'ampleur, tant aux États-Unis qu'au Canada. On est ainsi en droit d'opérer un rapprochement entre les thèmes de la recherche de soi et de l'authenticité de l'écriture, déjà présents dans *Race de monde*, et les mouvements de libération sexuelle. L'auteur y trouve une bonne occasion pour explorer les différentes facettes de l'identité, notamment nationale. Contrairement aux homonationalismes actuels, cette quête ne semble pas a priori mener à un renforcement des frontières ou servir un objectif politique caché. Dans *Oh Miami Miami Miami*, le personnage central ouvre plutôt le territoire à de multiples significations. Il cherche une abolition des normes pour explorer sa liberté. Même aujourd'hui, il s'agit d'une façon originale d'utiliser l'homosexualité. Durant les années 1980, le théâtre québécois sera peuplé de personnages gais. Les critiques associeront l'engouement du

La libération par le sexe

public pour ces pièces souvent victimaires à leur fonction métaphorique, voyant dans ces homosexuels dépressifs et suicidaires une allusion au rêve souverainiste opprimé. (Jeu, 1990) Mais ce n'est pas de cela dont il s'agit dans *Ob Miami Miami Miami*. L'homosexualité, loin d'y être une souffrance, y est une libération. Cette représentation correspond sans doute à un moment particulier, voire unique dans l'œuvre beaulieusienne. Sa réécriture de *Mémoires d'outre-tonneau* en *Satan Belbumeur*, paru en 1981, se rapproche davantage de la tendance des années 1980 : le personnage principal, un juif hassidique, se languit de désir pour le frère d'Abel et voit son désir lui être toujours refusé. Le roman se termine sur une scène relevant d'un délire hallucinatoire dans lequel le personnage finit par se castrer. Là, l'inversion sexuelle semble renforcer le rapport racial et constituer le personnage en un être marginal, caricatural et pervers. C'est bien un signe que la sexualité chez Victor-Lévy Beaulieu est un signifiant complexe et malléable dont le romancier sait tirer partie pour alimenter son œuvre, au gré des tensions sociales des époques qu'elle traverse.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy ([1969] 2000), *Race de monde*, Montréal, TYPO.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1973), *Ob Miami Miami Miami*, Montréal, Éditions du Jour.
- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1990, «Théâtre et homosexualité», n° 54.
- CAMIRÉ, Hélène (1986), «Hétérosexualité et homosexualité dans l'œuvre romanesque de Victor-Lévy Beaulieu». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal.
- CHAUNCEY, George (2002), «Après Stonewall, le déplacement de la frontière entre le “soi” public et le “soi” privé», *Histoire et sociétés*, n° 3, p. 45-59.
- CONRAD, Ryan (dir.) (2011), *Don't Ask to Fight their Wars*, Lewiston, Against Equality Press.
- HIGGINS, Ross (2011), «La régulation sociale de l'homosexualité : de la répression policière à la normalisation», dans Patrice CORRIVEAU et Valérie DAOUST (dir.), *La régulation sociale des minorités sexuelles. L'inquiétude de la différence*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, p. 67-102.
- LAMOUREUX Diane (2001), *L'amère patrie. Féminisme et nationalisme dans le Québec contemporain*, Montréal, Les éditions du Remue-ménage.
- LE BRETON David (2008), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Les Presses universitaires de France.
- MAINMISE (1970), n° 2.
- MAINMISE (1971), n° 3.
- MICHON, Jacques (1983), «Projet littéraire et romanesque d'Abel Beauchemin», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p 17-26.

La libération par le sexe

- PUAR, Jasbir (2012), *Homonationalisme. Politiques queers après le 11 septembre*, Paris, Éditions Amsterdam.
- PUAR, Jasbir, et Maya MIKDASHI (2012), «Pinkwashing and pinkwashing: Interpenetration and its discontents». Jadaliyya, the Jerusalem fund for education and community development, [En ligne : <http://www.thejerusalemfund.org/ht/display/ContentDetails/i/35448/pid/v>], (1^{er} février 2014).
- SCHULMAN, Sarah (2012), *Israël/Palestine and the queer international*, Durham, Duke University Press.
- SCHWARTZWALD, Robert (1997), «La fédérostrophie, ou les lectures agités d'une révolution tranquille», *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 1, p. 129-143.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (2008), *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam.
- VANASSE, André (1977), «Analyse de textes – Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu: les mots et les choses», *Voix et Images*, vol. 3, n° 2, p. 230-243.
- WEISS, Jonathan M. (1983), «Victor-Lévy Beaulieu: écrivain américain», *Études françaises*, vol. 19, n° 1, p. 41-57.

RECENSIONS

LE GRAND HOMME DE PROVINCE

Louis Hamelin

À la parution de son *Joyce* en 2006, Victor-Lévy Beaulieu est comme Napoléon entrant à Moscou. Il a vaincu. Il est devenu, écrit François Ouellet, « le grand écrivain qu'on attendait, que les livres précédents nous faisaient espérer, que Ferron avait entrevu [...]. Jamais le génie littéraire de Beaulieu, acquis par un travail acharné, n'a été aussi convaincant¹ » (Ouellet, 2014 : 247). Derrière lui s'étendent les vastes territoires déjà franchis de son œuvre, comme les milliers de kilomètres de steppe derrière l'empereur des Français. Napoléon règne désormais de l'Atlantique aux confins de l'Asie. Beaulieu, lui, trône tout au sommet de la littérature québécoise. Et pourtant...

À l'ancien petit caporal installé au Kremlin, il arrive alors une chose étrange. Bien sûr, tous les Moscovites qui en avaient la possibilité ont fui la ville. Le tsar, son gouvernement, le commandement de l'armée, tous se sont retirés

1. Désormais, les références à cet essai seront indiquées par le sigle *GM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

à l'intérieur des terres, expression qui, en Russie, donne à elle seule le vertige. Et Moscou, bâtie en bois, se met bientôt à flamber. Napoléon a un problème. Il a gagné une bataille, il occupe la capitale de l'ennemi, mais il ne domine rien, le pays, qui est une dimension de l'esprit autant qu'un espace physique, lui échappe de tous bords tous côtés. Et l'hiver approche. La plus célèbre retraite de l'histoire militaire va bientôt commencer...

Assis sur l'extraordinaire accomplissement littéraire qu'est son *Joyce*, Beaulieu fait, je pense (et si j'en crois François Ouellet), une expérience comparable. Il a enfin écrit le Livre, celui de «la plus haute autorité» (*GM*, 28) qu'appelait sa conception d'une littérature nationale et du grand écrivain qui doit la porter comme aussi la filiation symbolique le rattachant à Jacques Ferron. Sauf que, comme Napoléon, Beaulieu triomphe et trône au milieu d'un pays qui se refuse, aussi bien dire un désert. «Il n'y a pas de pays», note brutalement Ouellet, avant d'ajouter: «Sans pays, pas de grand écrivain» (*GM*, 288). Le constat semble sans appel.

Ensuite vient le chapitre consacré à *La grande tribu*, à ce véritable mythe des lettres québécoises, ce roman épique et rédempteur (et d'autant plus grand que sa confortable *inédit*ion, ce statut d'œuvre éternellement à paraître, donnait à tout un chacun la liberté de l'imaginer *dans ses grosseurs*, ô puissance du néant et de l'irréalisé, comme l'avait compris Emil Cioran), *La grande tribu*, donc, parue deux ans après le *Joyce* et qualifiée par Ouellet d'«espèce de ratage à peu près complet» (*GM*, 292). L'essayiste nous permet de saisir ce rare moment de la vie d'un homme, fût-il politique ou de lettres, où la réussite la plus éclatante

Le grand homme de province

et la plus cinglante défaite se côtoient de si près qu'elles donnent l'impression de s'engendrer mutuellement.

Ce ratage, déjà annoncé dans *Le carnet de l'écrivain Faust* (1995), comme nous l'explique Ouellet – et en accord avec sa théorie d'une triade Écriture-Père-Pays placée au cœur de l'œuvre –, était en quelque sorte programmé. 1980 : premier référendum, rejet du projet de pays. 1985 : Jacques Ferron meurt, sans jamais avoir cessé de se considérer comme un écrivain mineur. Privée de ses deux piliers – la nation comme dépositaire du génie collectif, source de toute entreprise littéraire individuelle, et une figure de père garante de la sorte de passation de flambeau sans laquelle aucune culture ne peut avoir lieu –, l'écriture de Beaulieu, semble nous dire François Ouellet, était vouée moins à la sécheresse qu'à une dissolution dans les humeurs matricielles, cet ultime triomphe de la figure de la Mère qui se donne à lire dans les deux derniers romans parus, *Bibi* (2009) et *Antiterre* (2011), et qui, dans le schéma triangulaire adopté par Ouellet, a une odeur de défaite.

Cette interprétation soulève de nombreuses questions devant lesquelles le critique peut au moins affirmer deux choses : 1) bien malin qui irait s'aventurer à prédire que le monstrueux cachalot de papier qui croise au large des Trois-Pistoles approche de son dernier souffle ; pour autant qu'on le sache, il pourrait rester d'épaisses tranches de lard à consumer dans le fanal de Beaulieu ; 2) les études beaulieusiennes ont encore de beaux jours devant elles – dans la mesure, du moins, où l'idée même de littérature, et les notions de critique et d'*autorité*, ont un avenir.

Voici quelques-unes des questions en question : est-ce que vraiment, sans pays (au sens onusien du terme), pas

de grand écrivain? Est-ce que vraiment un ouvrage comme le *Joyce*, « en tant que livre de la plus haute autorité, se trouve néanmoins disqualifié par la non-indépendance du Québec » (*GM*, 297)? Et est-ce bien vrai, comme l'affirme François Ouellet, qu'un « déficit de père symbolique » (*GM*, 298) se traduira forcément par un défaut de grandeur littéraire? Le Canada forme un pays en bonne et due forme, pourtant aucune figure de « grand écrivain national canadien » ne vient spontanément à l'esprit. Morley Callaghan? Alice Monroe? Peut-être...

L'Acadie, elle, comme le Québec, forme une nation plutôt qu'un pays officiellement reconnu, ce qui n'empêche pas Antonine Maillet de correspondre très exactement à l'idée qu'on peut se faire d'un écrivain national. Par ses livres elle a, littéralement, mis son pays au monde, et ça n'a rien à voir avec l'éventuelle élection d'un parlement indépendant ou le désir de payer tous ses impôts à Moncton. J'ai écrit *écrivain national* à propos de madame Maillet, ce qui m'amène à l'autre équation qui découle de la triade beaulieusienne selon Ouellet : pas de pays (et donc pas de littérature) sans ordre patriarcal. Pour l'essayiste, on l'a vu, l'échec de *La grande tribu* n'est pas seulement causé par le refus d'advenir du pays, il résulte aussi de la disparition du Père. L'histoire de ce roman est une longue gestation couronnée par un avortement : ce qui tue *La grande tribu*, c'est de s'écrire « à l'ombre de la mère... » (*GM*, 299) Autrement dit : aux pères la construction du pays et d'une Histoire, à la Mère, souveraine et reptilienne, éternelle, le refuge dans le messianisme et l'utopie.

Je ne nie pas que, dans l'optique particulière du corpus examiné, l'équation fonctionne. La lecture brillante et foisonnante de François Ouellet le montre bien. Mais il

Le grand homme de province

n'est pas inintéressant, je trouve, de placer côte à côte l'ambition totalisante de Beaulieu telle qu'elle s'est exprimée, entre autres et magnifiquement, dans la fameuse scène de *parricidie* du *Joyce*, et un autre grand cycle romanesque québécois, d'une fécondité un peu moins délirante peut-être, mais d'une cohérence tout aussi organique : l'univers essentiellement matriarcal de Michel Tremblay, qui est l'exact envers du monde phallogocentrique selon Beaulieu, et comme son pôle opposé et son complément. Si Victor-Lévy Beaulieu est le grand écrivain national d'un non-pays, Michel Tremblay pourrait bien être l'écrivain national du pays réel, celui de la simple survivance, bâti par des héros oubliés, habité par un petit peuple patoisant dont les femmes, à défaut d'avoir du pouvoir, sont au moins capables de lire.

Pour que le Grand Écrivain National soit, nous dit François Ouellet, deux fées doivent se pencher sur son berceau : une progéniture symbolique capable de le reconnaître (ce que fut Victor-Lévy Beaulieu pour Jacques Ferron) et l'Histoire. Or, cette dernière a fait faux bond au Québec. Il n'est rien de pire qu'une célébrité locale, disait Mordecai Richler. Et il est probable que l'absence de cadre national bien défini, sans exclure complètement l'émergence d'un grand écrivain québécois contemporain, constitue un handicap majeur sur le plan de la reconnaissance internationale, là où se joue désormais le sort de la nouvelle littérature globalisée. Et le moins qu'on puisse dire, c'est que, depuis la sortie du livre de François Ouellet l'hiver dernier, de ce bord-là des choses, ça ne s'est guère arrangé. N'évoque plus que le désenchantement de ton scrutin printanier, mon si pauvre Kekeb... Jamais l'incertain pays n'a paru plus lointain.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy (1985), *Le carnet de l'écrivain Faust*, Montréal, Stanké.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2009), *Bibi*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (2011), *Antiterre*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- OUELLET, François (2014), *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Éditions Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)

DÉSObÉISSEZ !,
UNE INCITATION À LA NON-VIOLENCE

Guillaume Bouchard Labonté
Université du Québec à Montréal

Publié en 2013, l'essai *Désobéissez !* de Victor-Lévy Beaulieu¹ s'inscrit dans la foulée des nombreux ouvrages parus à la suite de la grève étudiante de 2012 et du vaste mouvement populaire qui l'a accompagnée. Beaulieu y défend une vision très pacifiste de l'action politique, inspirée de Gandhi et de sa non-violence, mais aussi hostile à une démocratie qui a selon lui cessé de servir la population et à un État dont il se méfie profondément. Par de très longues citations d'auteurs suivies de commentaires, de précisions et de retours sur sa propre expérience, l'écrivain va au-delà du simple regard critique et propose réellement un projet politique, expliqué lors de la présentation de son programme électoral de 2008.

Les personnalités auxquelles Victor-Lévy Beaulieu fait référence sont pourtant de tous les horizons. Entre

1. Désormais, les références à cet essai seront indiquées par le sigle *D*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

l'anarchiste Kropotkine (1842-1921) et l'écologiste Broswimmer (qui a publié *Ecocide* dans les années 2000), il y a en effet une certaine distance, tant temporelle qu'idéologique. Le lien entre ces divers intervenants n'est pourtant pas clairement explicité : ils partageraient, selon Beaulieu, une certaine pratique de la désobéissance et une posture critique rejoignant en grande partie celle de l'auteur.

THOREAU, KROPOTKINE ET BROSWIMMER : LA RÉVOLTE PURE

Après avoir expliqué au lecteur ou à la lectrice, dans deux chapitres introductifs, son rapport complexe et problématique avec toute forme d'autorité, Beaulieu présente les positions de philosophes importants. Le premier auteur examiné dans *Désobéissez !* est Piotr Kropotkine. De ce penseur anarchiste l'écrivain retient surtout la critique économique virulente du capitalisme, en profitant non seulement pour amocher l'élite entrepreneuriale, mais aussi les syndicats « embourgeoisés ». Il fait en outre une analogie entre la situation économique des Québécois du XIX^e siècle et celle des paysans ou serfs russes de la même époque. Pour ce faire, il utilise des passages de *La conquête du pain* qui résument bien la pensée de Kropotkine, même si son idéal politique n'y est qu'effleuré. Quant à Broswimmer (que Beaulieu orthographe « Broswinner »), il sert à peu près la même fonction : ses écrits sont utilisés davantage dans une perspective de dénonciation que dans celle d'une proposition. Dans sa lecture d'*Une brève histoire de l'extinction en masse des espèces*, Beaulieu s'intéresse surtout à l'effet de la destruction de l'environnement sur les populations humaines, ce qui par ailleurs résume assez bien les thèses de Broswimmer.

Désobéissez !, une incitation à la non-violence

Relativement enthousiaste à l'égard de Kropotkine, Beaulieu se montre encore plus élogieux envers Henry David Thoreau (1817-1862), duquel il admire le mode de vie décrit dans *Walden ou la vie dans les bois*. L'indépendance du philosophe américain enchante Beaulieu, qui en profite pour faire une allusion à la vie quotidienne des habitants du Québec rural traditionnel, pour qui « le gouvernement n'existait pas à toutes fins pratiques » (*D*, 49). Ici, on a affaire à une tout autre forme de révolte que l'anarchie communiste de Kropotkine : il s'agit de trouver une autonomie personnelle et totale par la simplicité rustique. Thoreau intéresse beaucoup Beaulieu parce qu'il parle de la « race canadienne-française » (*D*, 70) à travers le personnage d'Alexandre Thérien. Mais si Beaulieu s'attarde encore au thème national, c'est surtout pour déplorer les conséquences de certains changements socio-économiques d'après-guerre. L'éclatement de la famille traditionnelle et ce qu'il perçoit comme une augmentation de la délinquance juvénile seraient par exemple à mettre en relation avec l'absence de réponse adaptée du gouvernement quant à l'arrivée des femmes sur le marché du travail (*D*, 58). Selon lui, l'exemple de l'autonomie révoltée de Thoreau vise non pas à *chercher* à atteindre une certaine « pauvreté volontaire », mais à *retrouver* celle qui a été perdue aux détours de la croissance économique.

GANDHI : UNE INSPIRATION NON VIOLENTE

Dans la section du texte consacrée à Gandhi, Victor-Lévy Beaulieu met temporairement de côté l'art de la citation extensive pour se consacrer à une courte biographie politique du Mahatma. Il remarque d'abord (et avec désapprobation) son long engagement du côté des Britanniques,

lequel se poursuivra jusqu'à l'établissement des camps de concentration pour Boers et au massacre des Zoulous, au tout début du xx^e siècle. Il met à profit le rôle personnel joué par le célèbre militant pour traiter de ces événements historiques sanglants qui marquent l'histoire de l'Empire britannique, dénonçant sévèrement les abus coloniaux de la puissance mondiale et la cooptation des élites locales, dont Gandhi est membre. S'il met par ailleurs autant d'énergie à décrire cette fidélité à la métropole, c'est avant tout pour parler de la brusque prise de conscience du Mahatma : peu importe les démonstrations de loyauté, il est impossible d'être bien traité par les Britanniques, ni de négocier des droits en toute bonne foi. Cette prise de conscience s'accompagne d'une prise de moyens, et ceux-ci sont également revendiqués par Beaulieu.

Ce dernier explique, au chapitre dix, avoir ressenti l'influence de Gandhi tant sur son régime alimentaire que sur son approche militante. Quand il revient sur ses actions politiques des années 1960, il insiste sur le pacifisme et se distancie de l'action du FLQ, mais, paraphrasant le héros indien de l'indépendance, dit comprendre les raisons qui motivent la violence politique.

LE RAPPORT À L'ÉTAT ET LES MOYENS D'EN VENIR À BOUT

Le dialogue qu'il instaure avec ces militants permet à Beaulieu de tracer le bilan de son action politique électorale récente. Candidat indépendant dans Rivière-du-Loup en 2008, il rencontre la population et fait face à la misère personnelle des habitants de sa circonscription. Sa campagne ne se déroule pas de manière idéale : il déplore entre

Désobéissez !, une incitation à la non-violence

autres l'analphabétisme des citoyens et citoyennes, puis le manque d'intérêt de son électorat cible.

Beaulieu entretient lui-même une certaine désillusion, non pas par rapport à la politique, mais bien au gouvernement. Malgré son programme très interventionniste en 2008 (notamment en culture, où la langue française et la diffusion de la création québécoise prennent un caractère obligatoire), il conserve un sentiment de profond mépris envers le gouvernement et lui attribue une nature « amoral » (*D*, 111). Ce mépris semble s'approfondir au chapitre quinze, alors qu'il dénonce à nouveau le Pouvoir, c'est-à-dire tout parti politique élu, comme étant voué à ne servir que lui-même. Cette critique peut paraître assez radicale. Cependant, la désobéissance civile proposée par Victor-Lévy Beaulieu (au chapitre 16, essentiellement) reste relativement passive et modérée : elle va de l'engorgement volontaire de services publics au refus de payer ses frais de scolarité.

LE RETOUR À LA NATION

Tout en étant une louange du progrès social, des intellectuels rebelles et de leur liberté de parole et d'actes, *Désobéissez !* garde une saveur profondément nationaliste : on ne s'éloigne de l'État que pour se rapprocher de la Nation. Cette volonté est surtout visible dans le programme électoral que Beaulieu présente au chapitre 11, où il revient sur le fameux « vote ethnique » et fait la promotion d'une laïcité radicale, d'une histoire nationale obligatoire et d'une politique hostile à l'anglais. Son parti pris pour les Boers (une population de colons blancs essentiellement néerlandais installés en Afrique du Sud) nous paraît par ailleurs étonnant : s'il ne manque pas de

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

dénoncer les actes terribles des Britanniques sur les Blancs d'Afrique du Sud comme sur les Zoulous au début du siècle, il oublie cependant de souligner que les Boers, opposés à l'abolition de l'esclavage, avaient toujours entretenu un lien colonial très cruel avec les populations noires indigènes.

Le rapport nostalgique de Beaulieu au passé est au centre de *Désobéissez !* et, en cela, il ne faut pas se laisser bernier par l'icône populaire, et indéniablement contemporaine, utilisée au début de chaque chapitre (le masque de Guy Fawkes, diffusé surtout depuis le mouvement Occupy). Sans voir les temps anciens comme un Éden perdu, Beaulieu n'a que des bons mots, ou presque, envers les sociétés qui ne connaissaient pas encore les *travers* de la mode, de l'industrialisation ou même de la propriété privée, son exemple favori étant bien entendu le Québec rural pré-Révolution tranquille. Bref, dans ce court essai, il y a autant de *progressisme* que de *conservatisme* : révolté par les inégalités et par la corruption, souhaitant réformer l'État pour donner à la population des leviers plus puissants de pouvoir, l'auteur se retrouve cependant surtout dans un idéal traditionnel, familial et national.

Désobéissez !, une incitation à la non-violence

BIBLIOGRAPHIE

BEAULIEU, Victor-Lévy (2013), *Désobéissez !*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

ISABELLE BOISCLAIR est professeure titulaire en études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke. Ses recherches portent principalement sur les représentations de l'identité de sexe/genre et de la sexualité dans les textes littéraires. En collaboration avec Catherine Dussault Frenette, elle a publié *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations* (remue-ménage 2013). Elle est membre du VersUS (Groupe de recherche en études littéraires et culturelles comparées du Canada et du Québec de l'Université de Sherbrooke), du RÉQEF (Réseau québécois en études féministes) et du comité international de la revue *Nouvelles Questions Féministes*.

GUILLAUME BOUCHARD LABONTÉ est étudiant au doctorat en histoire à l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent essentiellement sur les thèmes de la violence et du colonialisme en Nubie et en Égypte.

Romancier, essayiste, chroniqueur au *Devoir*, LOUIS HAMELIN a publié 12 livres, dont *La rage*, *La constellation du Lynx* et *Sauvages*. Son essai *Fabrications*, paru en 2014, a remporté le Prix de la revue *Études françaises*.

Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu

BRUNO LAPRADE est étudiant au doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Militant et organisateur communautaire auprès des jeunes LGBTQ, il s'intéresse depuis plusieurs années aux théories queers et aux aspects politiques de la sexualité. Sa thèse porte sur la socio-narratologie du témoignage et des représentations de l'homosexualité.

MICHEL NAREAU est professeur associé à Figura-UQAM et chargé de cours au Collège militaire royal du Canada à Kingston. Ses recherches actuelles portent sur la « Mise en récit de l'Amérique latine au Québec : transferts de sens d'une autochtonie continentale, 1940-2010 », projet subventionné par le CRSH et réalisé avec Maurice Demers de l'Université de Sherbrooke. Il a fait paraître en 2012 au Quartanier l'essai *Double jeu. Baseball et littératures américaines* pour lequel il a reçu le Prix du Canada en sciences humaines. Il vient de diriger avec Daniel Laforest un numéro de la revue *Voix et Images* sur l'œuvre de Michael Delisle. Il est aussi critique littéraire depuis 2006 pour *Nuit blanche* et directeur des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*.

SÉBASTIEN PARENT-DURAND détient une maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, qui lui a valu le prix Adrien-Thério-Lettres québécoises en 2013. Son mémoire, intitulé : « Fiction, folie et traitement de l'histoire dans *La grande tribu* de Victor-Lévy Beaulieu » explore le travail narratif de l'auteur québécois en regard des nombreuses problématiques (le rapport au temps, l'usage de la folie, la totalité littéraire, l'apport de la science et de la littérature dans la culture humaine, le traitement de

Notices biobibliographiques

l'histoire, la relation aux modèles) que renferme ce roman. Il siège comme secrétaire à la Société d'études beaulieu-siennes depuis 2008.

JACQUES PELLETIER est professeur associé au Département d'études littéraires de l'UQAM. Essayiste, auteur de plusieurs ouvrages sur les littératures québécoise et internationale ainsi que de livres polémiques sur des enjeux culturels et idéologiques qui interpellent nos sociétés, il fait partie des comités de rédaction des revues *À Bâbord!* et *Nouveaux cahiers du socialisme*. Il dirige les collections « Essais critiques » et « Interventions » aux Éditions Nota bene.

KARINE ROSSO est doctorante et chargée de cours à l'Université de Sherbrooke. Elle écrit pour plusieurs revues universitaires dont les *Cahiers littéraires Contre-jour* et *Les Cahiers Anne Hébert*. Karine Rosso est également l'auteure d'un recueil de nouvelles, intitulé *Histoires sans dieu*, publié en 2011 aux éditions de La Grenouillère et la co-réalisatrice du film *Anarchroniques* (2012), qui s'intéresse à la mouvance libertaire au Québec.

MYRIAM VIEN poursuit des études doctorales au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Elle a complété un mémoire de maîtrise intitulé *Formes et figures du grotesque dans La Grande Tribu de Victor-Lévy Beaulieu*, s'intéressant aux enjeux formels de la mise en scène du grotesque et ses effets sur la temporalité dans le récit. Ses recherches actuelles portent sur la représentation du temps et la répétition dans le roman québécois du xx^e siècle.

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
4067, boul. Saint-Laurent, bureau 202
Montréal (Qc), H2W 1Y7
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.grouperotabene.com>

Société d'études beaulieusiennes :
<http://www.crilcq.org/societevlb.asp>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN NOVEMBRE 2014
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2014
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Présentation

Michel Nareau

DOSSIER

*Introduction. Victor-Lévy Beaulieu,
le sexe et le genre*

Isabelle Boisclair
et Jacques Pelletier

*La « femme noire » dans l'œuvre
de Victor-Lévy Beaulieu.*

Entre exotisme et gémellité
Karine Rosso

*Regards sur les représentations
narratives des genres et des sexualités*

« déviantes » dans Bibi et Antiterre
Sébastien Parent-Durand

*« Jouir, s'éjouir, se réjouir ».
La conversion positive de la
sexualité dans La grande tribu :
c'est la faute à Papineau*
Myriam Vien

*Les discours de Samm.
Traduction, métissage et prise
de parole au féminin*
Michel Nareau

*Steven le hérault. Déroute du
patriarcat, maintien de la
domination masculine*
Isabelle Boisclair

*La libération par le sexe.
L'homosexualité dans Race de
monde et Oh Miami Miami Miami*
Bruno Laprade

RECENSIONS

Le grand homme de province
Louis Hamelin

*Désobéissez !, une incitation
à la non-violence*
Guillaume Bouchard Labonté

