

Espace national et espace littéraire dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

JEAN MORENCY

DANS UN LIVRE RÉCENT consacré à l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Pelletier observe que « ce romancier, souvent perçu comme étroitement nationaliste, voire comme un partisan sectaire d'un tribalisme primaire, est aussi — et ce n'est pas contradictoire, sauf pour des esprits simplistes — celui qui se réfère le plus volontiers, et sans complexes, à la grande littérature universelle, la faisant sienne, y revendiquant une place, estimant participer, à sa manière et dans ses limites, à son développement [...] » (Pelletier 1996 : 13). Cette particularité de l'écrivain québécois, dont l'esprit est nourri autant des contes populaires et des monographies de paroisses que des chefs-d'œuvre de la littérature universelle, rejaillit jusque dans la configuration de son univers imaginaire en définissant du même coup une conception singulière de l'espace romanesque. Ce dernier se trouve en effet partagé entre deux pôles : le pôle national, axé sur un espace souvent confiné qui exclut presque toute référence à l'espace canadien, et le pôle littéraire, sorte d'espace parallèle infiniment ouvert et pourtant cristallisé autour de certains lieux privilégiés, comme la Nouvelle-Angleterre de Herman Melville ou l'Irlande de James Joyce. Vient se greffer à ces deux pôles, surtout dans les œuvres récentes de Beaulieu qui sont consacrées à ses écrivains de prédilection (Melville, Ferron, Tolstoi), une abondante iconographie qui redouble l'espace romanesque proprement dit et semble inscrire ce dernier dans une perspective postmoderne où le mot et l'image, la fiction et la réalité ne s'opposent plus mais se répondent dans un tourbillon créateur.

L'espace national et *La vraie saga des Beuchemin*

Dès 1965, dans son « Manifeste pour un nouveau roman », Beaulieu reproche sa gratuité et son inutilité à la littérature québécoise, qui lui apparaît comme coupée de son milieu physique, comme absente à la société et dans une certaine mesure à elle-même : « C'est bien là, je crois, la caractéristique fondamentale de notre littérature : jamais écriture n'aura été si dé-

sincarnée que la nôtre; jamais elle n'aura fait montre de moins d'enracinement, de moins de personnalisation, de moins d'identité » (Beaulieu, 1984 : 83). Cette réflexion définit l'essence même de l'espace romanesque chez Beaulieu : un espace enraciné dans la réalité québécoise, en marge de tout pittoresque et de tout exotisme, dans lequel les lieux (« Morial Mort », Saint-Jean-de-Dieu) s'imposent comme d'eux-mêmes, puisque pour le romancier la réalité n'existe pas en dehors de l'ici et du maintenant. C'est d'ailleurs pourquoi l'espace national canadien ne semble y occuper aucune place, et n'est au mieux symbolisé que comme un grand vide par ailleurs presque totalement évacué du discours. Dans les premiers romans de VLB, à toutes fins pratiques, l'ailleurs n'existe pas, du moins sur un plan physique.

Certes, les opinions politiques de Beaulieu y sont pour quelque chose : indépendantiste convaincu, le romancier récuse l'espace canadien et ne retient, de l'odyssée continentale des Canadiens français, que l'imagerie de leur déroute, figurée par la pendaison de Louis Riel. Pour Beaulieu, l'aventure métisse correspond à la fondation d'un nouveau pacte entre les Blancs et les Indiens, véritable arche d'alliance des temps nouveaux en terre d'Amérique. Dans le roman *Oh Miami Miami Miami*, qui appartient au premier cycle romanesque de Beaulieu, *La vraie saga des Beauchemin*, on voit rejaillir tout à coup, de façon assez inusitée il faut l'avouer, le grand rêve de l'Amérique française, sous le visage de Faux Indien, un personnage influencé par la contre-culture des années 1970; on sait que cette dernière accordait une place importante, dans son panthéon imaginaire, à la figure de l'Indien. Comme son nom l'indique, Faux Indien est un Blanc, mais dont l'âme est métissée. Il est originaire de la Pointe-aux-Trembles, dans l'est de l'île de Montréal : il est né à « quelques pas du fleuve » (Beaulieu, 1973 : 313), qui fut longtemps la voie de pénétration du continent américain; à cet égard, Montréal a longtemps occupé la position d'une ville frontière, située qu'elle était aux confins de ce qui était considéré comme le monde sauvage. Or, le père de Faux Indien était fasciné par la figure de Louis Riel et par la mythologie amérindienne :

Je me souviens qu'il me lisait parfois les poésies religieuses de Louis Riel ou bien encore des contes amérindiens. Il aimait beaucoup Riel et je crois aujourd'hui que c'est parce que le Métis, s'il avait pris le pouvoir, aurait créé une nouvelle religion dans laquelle le rêve de l'Amérique française se serait reconnu et accompli. Les contes amérindiens creusaient une autre réalité, celle de notre profondeur. Nous sommes presque tous des Sangs-Mêlés [...] mais nous n'avons pas le

courage d'aller au-delà du symbole, de sorte que nous restons inachèves, menacés et incertains. (Beaulieu, 1973 : 314)

C'est pourquoi l'espace continental sera toujours figuré, chez Beaulieu, comme un ballon de baudruche, comme le lieu d'un rétrécissement, d'un aplatissement, d'un évanouissement. D'une part, la pendaison de Louis Riel, en ce qu'elle symbolise le refus du métissage et la faillite du français au pays, marque la défaite première qui ferme définitivement l'espace canadien à l'imaginaire québécois; en effet, Riel est perçu comme le « seul homme de toute l'Amérique française à vouloir et pouvoir créer un nouveau langage et une mythologie à la mesure de son espace et de son temps » (Beaulieu, 1973 : 325), et son exécution marque la fin de l'odyssée française dans le continent américain : « Quel grand rêve que celui de cette Amérique française ! De cette Amérique métisse ! Et comme tout s'est rapetissé ! » (Beaulieu, 1973 : 325). D'autre part, à cause du parti pris ultramontain de l'élite canadienne-française contre le métissage de la population, parti pris qui s'est manifesté, selon Faux-Indien, dans la toponymie même du pays, dans ce refus de respecter et de composer avec les noms de lieux amérindiens :

Y a-t-il des mots plus beaux que Mistassini, Mississipi, Hochelaga, Ohio, Chibougamau, Rimouski et Saskatchewan ? Et vois aussi comme les premiers mots du blanc parlaient bien: Louisiane, Lac-des-Esclaves, Trois-Pistoles, Gros-Morne, les Méchins, Les Boules. Le catholicisme a brisé le charme et détruit les possibilités de la Nouvelle Arche de l'Alliance : que pouvait-il arriver de bon à un pays qui fait du lac Piécouagami (ce qui signifie lieu d'eau peu profond) le lac Saint-Jean ? Et qui substitue Ville-Marie à Hochelaga ? Ce pays ne peut que se ratatiner comme une peau de chagrin et appeler Saint-Jean-de-Dieu son village, et même son asile. Ce pays pourrit comme une vieille tomate, s'écrase tout au fond de son néant. Il ne l'a pas volé. (Beaulieu, 1973 : 312)

Il faut aussi noter que chez Beaulieu, l'espace canadien s'avère évanescant, et cela en vertu de son immensité même, et ne peut que conduire à la dissolution de l'être, privé tout à coup de ses points de repère et de son identité propre. La prairie surtout apparaît comme le lieu de la disparition, comme l'endroit où tout s'évanouit, ce que Faux Indien exprime en ces termes :

Le rêve de la prairie ne peut être qu'un rêve de surface, qu'un rêve d'espace. Ce ne peut en aucun cas devenir un rêve de temps, de du-

rée, donc de profondeur. L'avenir en ligne droite n'existe pas. Il faut à l'esprit ses montagnes. La prairie n'est qu'un monde horizontal et l'homme doit y être couleuvre pour y survivre. Riel a été de ces pays le dernier homme vertical. Après lui, que pouvait-il arriver ? Seulement des astuces. (Beaulieu, 1973 : 315)

C'est pourquoi Faux Indien n'a retenu, de sa traversée de l'Ouest canadien et américain, que « des noms sans importance », fussent-ils aussi chargés de prestige que ceux de Vancouver ou San Francisco. L'homme qui voyage dans le continent finit par ressembler à la route qu'il parcourt : il devient mouvement pur, simple énergie cinétique. C'est d'ailleurs ce qu'un écrivain comme Jack Kerouac, à qui Beaulieu a consacré un essai avant de rédiger *Oh Miami Miami Miami*, avait pressenti au terme de ses allers-retours insensés d'un bout à l'autre du continent. Or, Beaulieu voit dans la figure même de Kerouac l'image de la dépossession et de l'aliénation de ses compatriotes perdus dans une Amérique qui les avale lentement et où il disparaissent bientôt, ni vus ni connus, dans une totale amnésie. Dans le meilleur des cas, ils s'assimilent aux Amérindiens, comme Louis Lavallée, « ce vieux Canadien français élevé par les Ojibways, plus Peau-Rouge que les Peaux-Rouges, et qui vivait dans le lointain Saskatchewan, ignoré du monde, aux limites de la Frontière, dans la sagesse immémoriale de l'homme rouge ! » (Beaulieu, 1973 : 320). Mais le risque de se perdre dans l'espace demeure et celui, plus grave encore, de perdre la mémoire de ses origines :

L'Amérique n'était qu'une vaste toile d'araignée qui, toujours, vous ramenait à votre centre, à ce minuscule point sombre à partir duquel tout devait s'ordonner, vous permettant enfin cette identification à côté de laquelle Jos Beaulieu, Red Landreville, Louis Lavallée et François Boisvert étaient passés, à défaut d'aller au-delà des apparences et ne restant qu'à moitié rouge, Indien sans doute, Indien sûrement, mais si peu Québécois alors qu'ils auraient dû être les deux en même temps et, l'étant, beaucoup plus que Sauvage et Québécois. (Beaulieu, 1973 : 322-323)

Du point de vue de l'espace romanesque, *Oh Miami Miami Miami* est sans doute le plus « américain » des romans de Beaulieu; l'œuvre fait d'ailleurs un peu bande à part dans *La vraie saga des Beauchemin*, cycle romanesque qui se déroule dans un espace clos et étouffant, partagé entre deux pôles : Morial Mort, lieu de la folie et de la réclusion, et Saint-Jean de Dieu, lieu des premières blessures. Même si *Oh Miami Miami Miami* s'avère, sur le plan narratif, une œuvre caractéristique de la mo-

dernité, du point de vue des thèmes et de la sensibilité elle se rapproche beaucoup de l'univers des romans classiques étatsuniens, comme l'a bien démontré Jonathan Weiss (1983). On peut ainsi constater que les rapports sont nombreux entre le personnage de Faux Indien et celui de Natty Bumppo de Fenimore Cooper : résurgence de l'image de l'Indien, thème du métissage, présence de la Prairie, etc. De la même façon, on peut remarquer que Beaulieu met en action, dans *Oh Miami Miami Miami*, deux personnages archétypiques de la littérature étatsunienne : l'homme des bois et l'archiviste, qu'on peut associer respectivement à Faux Indien et au père de ce dernier, qui « n'avait que la passion des archives » (Beaulieu, 1973 : 313) et qui vivait comme en marge de l'espace continental, dans un labyrinthe d'étagères, de classeurs et de livres, à l'opposé de son fils, possédé par le démon du continent : « Face à face, depuis le XIX^e siècle, dans l'arène des fictions américaines, l'archiviste et l'homme-des-bois. L'un enfoui dans ses vieux papiers et ses écritures, l'autre surgissant de l'Ouest dans un cri sauvage » (Petillon, 1979 : 147).

Cette concordance assez insolite entre l'univers romanesque de Beaulieu et celui des écrivains classiques étatsuniens semble liée à une même réflexion sur l'espace du roman et du continent. Beaulieu reproche aux écrivains québécois qui lui sont contemporains leur inféodation aux vieux codes culturels français (la rhétorique classique, entre autres), leurs bonnes manières et leur petitesse; il leur oppose sa tonitruante sauvagerie et l'énormité de son ambition : « En littérature, je suis pour les Mongols contre les Perses. Le raffinement m'écoeure. [...] Il faut commencer dans la Barbarie, il faut décapiter, mutiler, étriper » (Beaulieu, 1984 : 148). Les modèles littéraires que Beaulieu propose sont des écrivains de la démesure, comme Hugo et Balzac, qui « ont toujours raison contre les enfoirés goutteux du style Sainte-Beuve » (Beaulieu, 1984 : 148) et qui seuls peuvent tracer la voie à l'élaboration d'une écriture spécifiquement québécoise, c'est-à-dire la seule propre à exprimer l'immensité du pays :

Ce pays aussi est démesuré. Et l'écrivain québécois gentil, cucul, plein de petites fleurs de rhétorique, chatouillé dans sa grammaire, est l'aliéné par excellence, en ce sens qu'il tue tout ce qui en son être pourrait le faire évader de lui-même, il se rapetisse, et ses pets sont d'importation, il ne peut même pas faire ses propres vents. Si j'avais la certitude que je n'exprime pas, à ma manière, le pays où je vis, le monde qui l'habite, si on arrivait à me convaincre que jamais je n'écrirai une œuvre essentielle, je me fermerais la boîte, je jetterais mes manuscrits au feu, je me murerais dans mon silence. (Beaulieu, 1984 : 148)

Selon Beaulieu, il manque au Québec son propre dix-neuvième siècle romantique, c'est-à-dire son âge de la démesure, et c'est à ce stade que les références à la littérature étatsunienne, qui vont se faire de plus en plus nombreuses dans l'œuvre de Beaulieu, s'expliquent et deviennent pertinentes. Citant les exemples de Louis Fréchette et de Faucher de Saint-Maurice « qui parcoururent les continents américains » (Beaulieu, 1984 : 281), Beaulieu réfute la thèse selon laquelle les nouveaux romanciers québécois seraient branchés sur l'Amérique, à l'inverse de leurs prédécesseurs, connectés ceux-là sur la France. Au contraire, les écrivains québécois du siècle passé peuvent être comparés à leurs confrères étatsuniens de la même époque :

À leur manière, nos gens ont fait éclater la frontière morale de leur collectivité et leurs actions de romanciers et de conteurs s'inscrivent fort bien dans celles de leurs confrères américains s'appropriant l'espace, le nommant et l'emplantant d'une mythologie. Si Twain, Melville, Whitman et Thoreau sont devenus de grands auteurs, c'est qu'ils ont eu cette chance certaine d'écrire dans un pays qui lui aussi est devenu grand. (Beaulieu, 1984 : 281-282)

On peut voir de quelle manière Beaulieu définit les littératures nationales dans les rapports qu'elles entretiennent avec l'espace (démesure des écrivains et de leur imaginaire, grandeur physique et puissance matérielle du pays où ils inscrivent leur écriture). Ce sont ces rapports spatiaux qui vont déterminer l'évolution ou plutôt la stagnation de la littérature québécoise, bientôt entraînée dans le tourbillon de sa minorisation, mouvement qui accompagne le rapetissement du pays, depuis l'échec du rêve de l'Amérique française jusqu'à l'évanouissement, progressif et inéluctable, du Canada français. C'est à ce stade que l'imagination de l'espace chez Beaulieu va tendre à se rapprocher de celle qu'on peut observer chez Jacques Ferron, romancier du « pays incertain » et « cartographe de l'imaginaire », pour reprendre la belle expression de Pierre L'Hérault (1980). Ce dernier explique que la géographie des œuvres de Ferron « définit l'espace d'un pays exclusivement québécois qui se détache résolument de l'espace canadien » (L'Hérault, 1980 : 46). Chez Ferron, les deux espaces nationaux s'opposent de manière irréductible pour se scinder en deux lieux, le lieu canadien qui « s'évanouit dans la folie ou s'isole dans l'espace » (L'Hérault, 1980 : 47), et le lieu québécois qui « s'insère dans un réseau qui finit par créer un environnement habitable et humain » (L'Hérault, 1980 : 47). L'image de la prairie et de ses grands espaces fuyants devient ainsi synonyme de déracinement, de dissolution et de mort, tandis que

celle du fleuve se trouve valorisée, le Saint-Laurent étant promu au titre de nouvelle frontière, de par son immensité et son ouverture infinie sur la mer, ce qui conduit, selon L'Hérault, « à une saisie dynamique de la situation actuelle du Pays partagé entre les forces envahissantes et destructrices et les forces de résistance et de libération qui ouvrent par le fleuve un espace libre d'entraves » (L'Hérault, 1980 : 65). L'œuvre de Ferron marque ainsi un renversement inhabituel de la perspective continentale habituelle, où la marche vers l'Ouest est associée à la vitalité de l'être humain (« Go West, young man ») et de la nation, tandis que l'Est figure la volonté du repli sur soi, le refus de s'arracher au passé, si ce n'est la tentation de la mort.

De l'espace national à l'espace littéraire : *Blanche forcée*

Le même phénomène peut être observé chez Victor-Lévy Beaulieu, surtout à partir de 1976, avec la publication de *Blanche forcée*, qui forme le premier volet des *Voyageries*, cet autre grand cycle romanesque de l'auteur qui vient prolonger, tout en l'élargissant aux dimensions multiples du pays québécois, *La vraie saga des Beauchemin*. Jacques Pelletier remarque ainsi qu'il y a « du nouveau, de l'inédit dans cette entreprise ouverte sur les grands espaces, sur le large, sur la mer, un souffle, un rythme, qui la distingue très nettement de l'espace plus raréfié dans lequel s'épanouissait l'œuvre produite antérieurement » (Pelletier, 1996 : 97). En situant l'intrigue de *Blanche forcée* dans l'espace gaspésien et dans une Mattavinie mythique, tout en introduisant le personnage de Job J Jobin, un océanologue qui prépare un livre sur les baleines du golfe du Saint-Laurent, Beaulieu semble élargir presque à l'infini son univers imaginaire, tant du point de vue « national » (en établissant une cartographie de l'imaginaire se rapprochant de la vision de Ferron) que « littéraire » (la figure de Jobin annonçant celle, bientôt omniprésente et incontournable, de Melville). Dans *Blanche forcée*, c'est tout l'espace qui se trouve ainsi agrandi, décuplé et multiplié, en vertu d'un procédé de brouillage et de télescopage des catégories spatiales que Beaulieu va utiliser dans ses œuvres ultérieures et qui va culminer dans le magistral *Monsieur Melville*.

Ce procédé consiste à mettre en balance et à faire correspondre, notamment par l'action des intertextes, l'espace québécois et l'espace américain, dans le but de hisser l'un à la dignité de l'autre. *Blanche forcée* nous en fournit un exemple frappant. Ce roman est construit autour d'un intertexte qui contribue à sa signification, celui des récits de voyage de l'historien Jean-Baptiste-Antoine Ferland, qui guident Job J Jobin dans la rédaction de son ouvrage sur les baleines. Beaulieu s'inspire principa-

lement des notes que l'abbé Ferland a consignées au retour de son voyage sur la côte du Labrador, entre juillet et septembre 1858, mais aussi de celles de son séjour à l'île d'Anticosti en septembre 1852¹, soit un an après la publication de *Moby Dick*. Comme Herman Melville à la même époque, l'abbé Ferland s'est intéressé à la chasse à la baleine, notamment dans *Le Labrador*, où il consacre quelques pages aux activités des navires baleiniers dans le golfe Saint-Laurent; Beaulieu empruntera ainsi certains éléments aux récits de l'historien, comme le personnage du capitaine Coffin, un chasseur de baleines qui avait ramené sur la côte une des plus grandes baleines du golfe, la baleine à « ventre soufré » (l'abbé Ferland traduit ainsi la dénomination « sulphur bottom whale »), qui deviendra dans *Blanche forcée* « Ventre de soufre », une baleine mythique qui hante le golfe du Saint-Laurent et l'imagination de Job J Jobin. Le romancier cherche ainsi à suggérer des correspondances entre Ferland et Melville, le capitaine Coffin rappelant évidemment la figure d'Achab, la baleine à ventre soufré suggérant *Moby Dick*, etc. L'espace du golfe tel que décrit par Ferland se trouve ainsi mis en balance avec l'espace marin du roman de Melville, lequel constitue, comme on le sait, une transposition de l'espace national étatsunien au milieu du XIX^e siècle. L'intertexte historique a donc pour effet d'élargir l'espace national chez Beaulieu et de lui donner de nouvelles dimensions, plus littéraires et oniriques que simplement géographiques².

Blanche forcée semble en effet composé sous le signe de l'immensité, autant dans l'espace extérieur (le paysage formé par l'estuaire et par le golfe) que dans l'espace intime (les souvenirs, les lectures, les références historiques et culturelles). La superbe vacuité du paysage gaspésien va créer chez les personnages une sorte de vide intérieur, prélude à toutes les libertés et toutes les assomptions : « Il faut dire qu'on se déshabitude, qu'on se désemplit, qu'on se vide dès qu'on laisse la Rivière-du-Loup derrière soi » (Beaulieu, 1976a : 14). Cette amplification de l'espace est justement ce qui permet au protagoniste d'échapper aux limitations du pays québécois qui autrement resterait toujours petit, écrasé, aplati, même s'il s'ouvre sur le grand large et les rêveries marines, bien au delà de la Gaspésie où séjourne Job J Jobin et son amie Blanche. Mais voici, l'espace étouffant de ce pays se trouvera comme transcendé par l'action du rêve et de l'imaginaire : « Elle m'avait embrassé pour me déshabiter de mon paysage, ce petit pays couvert de neige et de glace huit mois par année, peuplé par les schizophrènes barbares, les ours et les castors de la petitesse du vivre » (Beaulieu, 1976a : 115). Job J Jobin admet d'ailleurs lui-même qu'il n'est pas vraiment un homme d'eau, contrairement à son grand-père, qui seul « aurait pu parler d'égal à égal avec le fleuve » (Beaulieu, 1976a : 27) et

que le mouvement qui le conduit vers le fleuve et les baleines est de l'ordre de l'imaginaire (imaginaire familial, culturel et livresque) ; son travail d'océanologue consiste ainsi, pour l'essentiel, à lire des ouvrages sur le fleuve « pour que passe le plus possible de St. Laurent » (Beaulieu, 1976a : 27) en lui. Même au bord de la mer, Job J Jobin est plongé dans ses livres, de sorte que son appropriation du paysage s'avère avant tout intérieure et littéraire : « Seule ma tente est réelle, seul le vétuste Ferland marine dans les eaux du vieux Gespeg endormi » (Beaulieu, 1976a : 82).

Il existe en effet dans *Blanche forcée* un autre espace, tout aussi important que la Gaspésie, à savoir la Mattavinie, lieu mythique où Abel Beauchemin s'apprête à écrire son grand livre sur Melville et que le personnage de Job J Jobin recrée à l'aide de sa mémoire : « Bien sûr, ça me fait toujours plaisir de voir des baleines, dans la démente des paysages du golfe [...] mais c'est quand même pas comparable avec la Mattavinie quand que Blanche y est paisible » (Beaulieu, 1976a : 40-41). Si le fleuve et la Gaspésie représentent le présent et l'avenir possible du pays, la Mattavinie, quant à elle, symbolise son origine et le jaillissement de ses forces vitales, ce que Beaulieu exprime par l'imagerie de l'éden et de l'arbre sacré. La Mattavinie constitue ainsi le centre de toutes choses, le point d'ancrage du pays dans le temps et dans l'espace, le lieu où l'être humain peut se confondre au paysage :

Voilà pourquoi, ce jour-là, la Volkswagen roulait vers les montagnes de Mattavinie. Les montagnes, c'est pareil à des miroirs, elles vous retournent tout ce que vous êtes, en y ajoutant la puissance du paysage, ce qui vous donne l'impression d'être grandis, plus profonds parce que vous y trouvez votre beauté et cette tranquillité qui vous vient d'un espace appris, contrôlé par vos yeux, coulant dans votre corps comme un grand pot de miel. (Beaulieu, 1976a : 179)

D'autre part, les deux espaces vont se mettre à exister en contiguïté, grâce au travail de la mémoire et de l'imagination, la Mattavinie devenant marine parce que Job J Jobin passe ses journées à mettre de l'ordre dans ses notes. Même le jardin de Mattavinie se met à ressembler aux rives de la baie de Gaspé : « Tout ça me rappelait Gespeg que je m'annexais ainsi de façon aisée, par ce besoin que j'ai toujours eu de la continuité et de ce connu qui peut être modifié sans peine, au hasard de l'imagination » (Beaulieu, 1976a : 183). C'est de cette façon que le premier roman des *Voyageries* reconstruit l'espace autrement troué et déchiré du pays québécois.

Conclusion : un espace en marge du « faux pays »

Dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, un essai sur l'écriture sous forme de « lamentation » qui compose le deuxième volet des *Voyageries*, Beaulieu est revenu sur la question de l'espace national, qu'il a traité sur un mode plus polémique et politique. Avant de se lancer dans l'aventure de *Monsieur Melville*, l'écrivain a jugé nécessaire de faire le point sur son métier d'auteur et d'éditeur dans ce qu'il appelle, à la même époque, le « pays équivoque ». Beaulieu explique que cette part de lui qui est éditeur n'a pas choisi de l'être, que ce choix a été dicté par une sorte d'urgence et de fureur, dans un pays dépossédé jusque dans ses mots :

Ces mots qui flottent dans l'espace du pays, ces mots qui se coïncent, ces mots qui ne vivent pas longtemps et tombent comme des mouches dans l'œil parce qu'ils ont du mal à s'appartenir, parce qu'ils ne se prolongent que par eux-mêmes — et cette indifférence contre quoi il faut se battre, ce gaspillage d'énergie à juguler, pour canaliser le devenir et le forcer à être. (Beaulieu, 1976b : 58)

L'écrivain a besoin de la collectivité pour exister, afin que l'espace du pays soit repeuplé de ses mots et de son langage : « C'est par le collectif qu'on devient soi et que ce soi est rendu, mille fois plus prégnant, à l'espace du pays » (Beaulieu, 1976b : 58, 60).

Beaulieu oppose d'ailleurs ce pays, qu'il souhaite voir habité par le langage d'une collectivité, à ce qu'il appelle « le faux pays », c'est-à-dire le Canada (hors-Québec), pays du simulacre et des symboles vides. En racontant, sur un mode à la fois triste et loufoque, une soirée de remise des prix littéraires du Gouverneur Général à Ottawa, Beaulieu cherche à lever le voile sur l'imposture du « faux pays » et à confronter l'espace canadien à la réalité de son propre néant. Dans un décor guindé et faux, « à l'image de l'Ottawa » (Beaulieu, 1976b : 178), au milieu des discours des hauts fonctionnaires des lettres, « tantôt en anglais et tantôt en français puisqu'on est dans le faux pays » (Beaulieu, 1976b : 177), on distribue les prix littéraires, qui deviennent sous la plume de Beaulieu des « nananes reliés », à des écrivains « pareils à des courtisans, qu'on devine épais comme des murs et par cela même transparents, contents de ne faire que de la littérature qui ne soit que de la littérature » (Beaulieu, 1976b : 179). Le « faux pays » est ainsi caractérisé par la petitesse et la médiocrité, ce qui pousse Beaulieu à écrire : « Cette facilité du faux pays, et cette petitesse vous fait comprendre pourquoi c'est un Britannique qui a été son plus

grand romancier [Beaulieu fait allusion à Malcom Lowry] » (Beaulieu, 1976b : 179).

C'est donc en marge de ce « faux pays » situé dans un espace inconsistant et une symbolique vide que Beaulieu reconstruira patiemment l'espace de son pays, quelque part entre l'univers des œuvres littéraires, l'immensité du fleuve et l'authenticité de la Mattavanie et de tous ces lieux qui, en ce qu'ils sont intimement liés aux racines de l'être, déterminent son positionnement dans l'espace et le prémunissent contre sa propre dispersion :

Il fallait que je m'approprie tout cela qui recrée le lieu d'enfance, dans un paysage si tellement ressemblant qu'on pourrait croire que Saint-Jean-de-Dieu y a fait sa mouvance, pour me réconcilier avec mon passé et le faire devenir cette prodigieuse énergie qui me nourrit, me rend pacifique, me donne de nouveaux yeux et ce calme qui, autrement, finit par s'épailler dans la ville, faisant (*sic*) de moi une infinité de superficies dans nulle part où être vraiment (Beaulieu, 1976b : 185-186).

NOTES

¹ Ces deux textes sont reproduits dans *Le Foyer canadien*, « La littérature canadienne de 1850 à 1860 », t. I, sous les titres « Louis Olivier Gamache », 259-274, et « Le Labrador », 289-365. Ils ont aussi été regroupés en un seul volume, intitulé *Opuscules* (Québec, [s.é.], 1877).

² Dans *Monsieur Melville*, Beaulieu va revenir sur ces correspondances entre les intertextes de Ferland et de Melville et sur celles qui unissent l'espace québécois et l'espace américain. On pourra consulter à ce sujet mon article intitulé « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41, octobre 1993, 54-68.

BIBLIOGRAPHIE

- Beaulieu, Victor-Lévy (1972), *Jack Kérouac. Essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour.
- _____. (1973), *Oh Miami, Miami, Miami. Roman*, Montréal, Éditions du Jour.
- _____. (1976a), *Blanche forcée. Récit*, Montréal, VLB éditeur.
- _____. (1976b), *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel. Lamantation*, Montréal, VLB éditeur.
- _____. (1978), *Monsueyr Melville*, Montréal, VLB éditeur.
- Beaulieu, Victor-Lévy (1984), *Entre la sainteté et le terrorisme. Essais*, Montréal, VLB éditeur.
- L'Hérault, Pierre (1980), *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Pelletier, Jacques (1996), *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- Petillon, Pierre-Yves (1979), *La grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Weiss, Jonathan M. (1983), « Victor-Lévy Beaulieu : écrivain américain », *Études françaises*, XIX, 1 (printemps) 41-57.