

FORMES ET FIGURES DU GROTESQUE DANS  
LA GRANDE TRIBU : C'EST LA FAUTE À PAPINEAU!  
DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

par

**Myriam Vien**

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.

en langue et littérature françaises

Août 2013

## Table des matières

Résumé / Abstract.....	ii
Remerciements.....	iii
Introduction — <i>La Grande Tribu</i> : genèse et avatars d'une chimère .....	1
<b>Chapitre I : Pour une définition du grotesque.....</b>	<b>8</b>
<b>1. Théories du grotesque.....</b>	<b>8</b>
1.1. Deux visions concurrentes : Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser .....	10
Le carnivalesque bakhtinien et le « réalisme grotesque ».....	10
Le « grotesque » de Kayser : entfremdete Welt ou le monde devenu étranger .....	12
Ambivalence .....	15
Altérité.....	17
1.2. Le grotesque romantique : l'héritage hugolien.....	19
Le grotesque et le sublime : regard sur la préface à Cromwell.....	20
<b>2. Naissance et croissance du grotesque dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu .....</b>	<b>22</b>
2.1. Une écriture « toute en grimaceries » : Je m'ennuie de Michèle Viroly .....	22
2.2. Le retour au « refoulé vavache » : aBsalon-mOn-gArçon .....	26
<b>Chapitre II : La Grande Tribu, une « grotesquerie » .....</b>	<b>30</b>
<b>1. Formes du grotesque dans La Grande Tribu.....</b>	<b>30</b>
1.1. Structures hybrides.....	31
Le cauchemar de l'histoire et de l'hystérie .....	35
Le double discours du narrateur .....	38
1.2. Rabaissement et renversement.....	42
De l'homme vers le cochon : La Nation des Petits Cochons Noirs.....	42
Dégoût et déjection : le récit d'une histoire tachée par l'horreur .....	50
<b>2. Figures du grotesque dans La Grande Tribu.....</b>	<b>54</b>
2.1. Habaquq Cauchon : symbole et symptôme d'une société en déréliction .....	54
Le corps grotesque .....	59
2.2. L'original épormyable : poète rebelle et patriote, en lutte contre la société .....	62
L'hyperboréen : un langage révolutionnaire qui correspond à un « univers de plus en plus surréal ».....	66
Immortalité et intemporalité : un héros qui conteste l'humain et le temps.....	68
<b>Chapitre III : Le temps grotesque .....</b>	<b>65</b>
<b>1. Un ensemble de stratégies pour renverser le pouvoir du temps .....</b>	<b>71</b>
1.1. Le redoublement : la fuite temporelle d'Habaquq Cauchon .....	72
1.2. Digression et régression : le piétinement du récit grotesque .....	76
Discontinuité du régime narratif : « Les Libérateurs » versus « Les Lésionnaires » .....	78
L'obsession du passé : une temporalité périphérique qui parasite et ralentit le temps du récit .....	80
1.3. La métamorphose : émergence du temps grotesque .....	85
<b>2. L'enflure du temps grotesque.....</b>	<b>86</b>
<b>Conclusion - Le grotesque : une « expérience-limite » de l'écriture.....</b>	<b>86</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>103</b>



## Résumé

Ce mémoire examine la présence grotesque à l'œuvre dans *La Grande Tribu : c'est la faute à Papineau !* de Victor-Lévy Beaulieu, dans le but de montrer comment l'esthétique privilégiée par l'écrivain installe une nouvelle vision du passé national et de la société québécoise, détournant le projet initial de l'œuvre et son modèle de départ, l'épopée. L'hypothèse qui sous-tend cette étude est que le grotesque, en déployant les figures du mélange improbable, de l'hybridation et de la métamorphose, permet de penser la transformation du monde et d'articuler le devenir d'une communauté. Le premier chapitre propose un survol des grandes propositions formulées sur la question grotesque afin de convertir les principaux traits définitoires du phénomène en outils d'analyse concrets. À cette fin, les travaux de Mikhaïl Bakhtine, Wolfgang Kayser et Rémi Astruc, sont décortiqués pour établir le cadre théorique de cette recherche. Le deuxième chapitre aborde les manifestations du grotesque dans *La Grande Tribu* dans le but de voir comment celles-ci participent, par la représentation de la mutation du corps et du langage notamment, au basculement du récit dans une toute autre réalité. Enfin, un dernier chapitre interroge le rapport particulier au temps et à la continuité historique qui prend place dans l'œuvre. Sous l'effet du « temps grotesque », qui aplatit les distances entre le passé et le présent, *La Grande Tribu* verse dans une temporalité entropique où la mémoire s'approprie le destin des personnages et entraîne le récit dans le ressassement et le redoublement.

## Abstract

This thesis examines the role of the grotesque in Victor-Lévy Beaulieu's *La Grande Tribu : c'est la faute à Papineau*. It aims to show how the writer's primary aesthetics offers a new conception of Quebec's national past and society that subverts the initial project of the text and its original model, the epic. The hypothesis underlying this study is that the grotesque – through improbable mixings, hybridization, and metamorphosis – enables Lévy-Beaulieu to reflect on the ways the world has changed and to put the future of a community into words. The first chapter gives an overview of the main theories on the grotesque in order to turn its defining characteristics into concrete analysis tools. In this respect, the works of Mikhaïl Bakhtine, Wolfgang Kayser and Rémi Astruc are closely analyzed to provide the theoretical framework of this study. The second chapter deals with the various occurrences of the grotesque in *La Grande Tribu* in order to see how they participate – with an emphasis on the representation of the ways the body and language mutate – in shifting the plot into another reality altogether. Finally, the last chapter focuses on the specific relationship between time and historical continuity in the text. Under the influence of the “grotesque time”, which minimizes the distance between past and present, *La Grand Tribu* drifts into an entropic temporality in which memory rules the characters' fate and complicates the plot by harking back to and repeating the past.

## Remerciements

Merci au Centre de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et au Département de langue et littérature françaises (DLLF) de l'Université McGill pour leur soutien financier, qui fut à la fois un gage de confiance et une source de motivation.

Merci à mon directeur, Michel Biron, pour son écoute éclairée, son inusable patience et sa disponibilité sans faille. Je lui témoigne toute ma gratitude pour la qualité de nos échanges, qui ont aiguillé ma réflexion et m'ont permis de gagner en confiance tout au long de ce parcours parfois ardu dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu.

Merci à Mathieu, pour sa relecture minutieuse, mais aussi pour son indéfectible amitié qui, au fil des années, a façonné et enrichi mon parcours universitaire. Un merci tout spécial également à Catherine pour le soutien technique, et à Renaud pour son habile traduction.

Merci enfin à mes formidables amis, dont je salue la présence et le support depuis le début de cette aventure. À ceux qui ont été mes compagnons de route, qui ont lu et commenté mon travail, qui ont agrémenté des séances de travail ou assisté aux moments moins roses, je tiens à manifester ma plus profonde reconnaissance.

## Introduction

### *La Grande Tribu : genèse et avatars d'une chimère*

*Tous les romans sont des romans sciés. Inachevés. Inachevables.*  
- Victor-Lévy Beaulieu, *Race de monde !*

L'œuvre de l'écrivain québécois Victor-Lévy Beaulieu, avec plus de 70 ouvrages publiés, constitue une entreprise monstrueuse, immense et foisonnante, qui se déploie dans des genres aussi divers que le roman, le théâtre, l'essai, le conte, la chronique, l'article polémique, le téléroman, la « lecture-fiction<sup>1</sup> ». La variété des styles qui composent cet ensemble tisse une œuvre hétérogène, déstructurée à l'extrême, mais, comme le remarque Jacques Pelletier, « habitée et portée par une ambition obsessionnelle, un désir fantasmatique de totalisation : tout dire de soi, des autres et du monde dans une œuvre globalisante et polyphonique<sup>2</sup> ». Ce fantasme de totalité s'articule nettement autour d'un projet, *La Grande Tribu : c'est la faute à Papineau*, en chantier depuis le début des années 80 et conçu, dans sa vision programmatique<sup>3</sup>, comme une grande saga historique menée sur le mode épique, qui retracerait le parcours des premiers colons français établis sur le territoire. Au cœur de ce dessein : l'intérêt (et l'urgence) de redonner au sujet québécois une histoire, de recoudre sa mémoire effilochée par l'aliénation. L'idée s'enracine tôt dans l'esprit de VLB, alors que celui-ci, âgé d'à peine 16 ans, jette déjà les grandes lignes de son ambition : « Ce livre, qui en moi s'intitulait déjà *La Grande Tribu*, devait raconter l'histoire authentique des Beauchemin dans le petit village des Trois-Pistoles – une galerie de mes

---

<sup>1</sup> Une forme de biographie intuitive dans laquelle VLB se projette dans la vie et l'œuvre de grands écrivains tels que Victor Hugo, Herman Melville, James Joyce, Léon Tolstoï, Jack Kerouac.

<sup>2</sup> J. Pelletier, *Croisements littéraires et politiques*, p. 17.

<sup>3</sup> Comme le révèle notamment les documents versés par l'écrivain à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). VLB présente, en mars 1984, une demande au Conseil des Arts du Canada dans laquelle il parle de son projet en tant qu'« épopée du monde québécois » (MSS 408, boîte 6, chemise 10) qui relaterait, en cinq parties d'une longueur anticipée de 800 pages chacune, les origines françaises de la famille Beauchemin. Voir à ce sujet l'article de Stéphane Inkel, « "Tout livre est une déchirure". Visages de *La grande tribu*. », p. 109-123.

ancêtres, des géniteurs de mes géniteurs, à qui je dois beaucoup d'être ce que je suis<sup>4</sup>. » Or le projet piétine et l'apprenti romancier, admettant méconnaître son propre passé, se lance dans une vaste campagne de documentation sur la vie de ses ancêtres et l'histoire de leur immigration en Nouvelle-France, recherche qui motive *a posteriori* la rédaction du *Manuel de la petite littérature du Québec*, paru en 1974. Vingt ans et près d'un millier de pages plus tard, *La Grande Tribu* stagne toujours, mais son orientation se transforme. Dans *Le Carnet de l'écrivain Faust*, où se trouvent des « débris » des précédentes versions de *La Grande Tribu*, VLB esquisse à nouveau la teneur du projet :

Il s'agit là-dedans de raconter les fondements hystériques du Québec, en sept épiphanies que vit une manière de grand enfant que sa vie terrorise. Égaré dans les replis de sa mémoire, il se laisse assaillir par des personnages qui ont dépeuplé le nord de la France avant de s'établir au Québec pour y devenir cette famille Beauchemin sur laquelle j'écris depuis mon entrée en romancerie.<sup>5</sup>

De « l'histoire authentique » aux « fondements hystériques » du Québec, le récit change de vocation, reniant la dimension réaliste, biographique du programme initial pour embrasser une licence narrative relevant de « l'épiphanie », d'une sorte de vision onirique transcendante. Alors que l'écrivain se résigne à remiser son projet dans les limbes de la création, il confie :

Ce désenchantement qui me vient d'avoir tout relu de ce que, jusqu'à présent, j'ai écrit et réécrit de *La Grande Tribu*. Au mieux, ce n'est que pitoyable. Dans son pire, c'est pour l'épopée à laquelle je rêve une terrible occasion manquée : tout s'y trouve mais rien n'y est<sup>6</sup>.

L'œuvre ratée renaît de ses cendres, enfin, en 2008. Treize années auront-elles suffi à rattraper cette « terrible occasion manquée » ? À révoquer une condamnation qui paraît sans appel : « tout s'y trouve mais rien n'y est » ?

\*

Appelée à devenir une épopée glorieuse, cette « recreation mythologique des pays québécois<sup>7</sup> » semblait pourtant d'emblée vouée à l'échec, puisque, selon

---

<sup>4</sup> V-L. Beaulieu, *Manuel de la petite littérature du Québec*, p. 16.

<sup>5</sup> V-L. Beaulieu, *Le Carnet de l'écrivain Faust*, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>7</sup> J. Pelletier, *L'écriture mythologique : essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, quatrième de couverture.

VLB, « dans notre ici, pas de mythe et pas d'apparente possibilité d'en créer<sup>8</sup> ». Ce serait l'absence d'historicité, suggère Jacques Pelletier, qui « expliquerait dans une large mesure l'impossibilité de produire un récit épique authentique, dont le fondement mythique et magique demeure à venir, relevant du même coup d'un futur improbable, d'une libération collective de plus en plus problématique aux yeux de l'écrivain<sup>9</sup> ». Dans ce contexte, de la difficulté de rappeler et de relater le récit d'une histoire qui n'a pas eu lieu découlerait

le choix plus ou moins obligé de variantes mineures, comme le récit picaresque, l'"épopée drolatique", le burlesque carnavalesque, la grotesquerie, autant de registres stylistiques qui renvoient à l'épique et à ses exigences, mais sur un mode dégradé et négatif, exprimant à la fois une aspiration nostalgique à la grandeur et une incapacité réelle d'y parvenir dans les conditions où nous nous trouvons aujourd'hui.<sup>10</sup>

Ainsi, ce qui à l'origine devait se présenter comme une synthèse historique grandiose dans laquelle la communauté, cette « grande tribu », se reconnaîtrait, aboutit finalement en « grotesquerie », une catégorie générique qui fait de l'esthétique grotesque de l'œuvre sa nature même. En regard des ébauches de ce roman, qui relèvent d'un registre plus sobre et réaliste, la longue gestation de *La Grande Tribu* pourrait expliquer cette mutation de l'épique vers le grotesque. VLB se compare alors à

une femme enceinte qui, bien que le moment d'accoucher soit venu depuis longtemps, retient le monde de ses eaux. Assise devant sa machine à coudre, elle fabrique sa robe de maternité mais le problème, c'est quand elle la mettra, il sera trop tard, ce qui sera sorti de son ventre, ce ne seront que des monstres, multijambistes, hydrocéphales sourds et muets – car ainsi est la création : retardée dans cet arbitraire qu'est son temps de venue, elle se fait et pourrit et sombre dans l'angoisse de sa propre mort<sup>11</sup>.

Avec le temps, ce « Livre totalisant<sup>12</sup> » qu'aspire à produire VLB prend donc les traits d'une chimère, à la fois projet utopique et assemblage composite monstrueux<sup>13</sup>. Cette création ou cette créature, qu'il compare à une « hydre dévorante », « ne peut se concevoir autrement que comme une globalité et se

---

<sup>8</sup> V-L. Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, p. 151.

<sup>9</sup> J. Pelletier, *Croisements littéraires et politiques*, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>11</sup> V-L. Beaulieu, *Le Carnet de l'écrivain Faust*, p. 179.

<sup>12</sup> V-L. Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, p. 979.

<sup>13</sup> À ce sujet, voir Michel Biron, « VLB au pays des géants », p. 25-40.

refuse à cette fragmentation à laquelle vous oblige le langage de la prose<sup>14</sup> ». L'écriture devient une lutte sans issue contre ce monstre : pour chaque tête abattue, il en repousse deux, pour chaque fragment arraché à l'ensemble<sup>15</sup>, celui-ci grossit encore, rendant plus improbable la possibilité d'accoucher de l'œuvre totale. C'est pourquoi, malgré une sortie repoussée de plusieurs dizaines d'années, *La Grande Tribu* s'offre encore comme l'ouvrage le moins achevé de VLB, une allégorie historique qui demeure à l'état de programme.

*La Grande Tribu* met en scène une parodie du passé national qui obscurcit le sens des événements en déformant le réalisme historique et en faisant intervenir dans l'histoire une galerie de personnages monstrueux, mi-hommes, mi-animaux. Ces êtres symbolisent les fondements contre-nature de la nation canadienne-française et la tare génétique, imputable à cette race hybride, qui cause la dégénérescence du peuple québécois. L'absence d'un héros à cette histoire, suggérée par *la faute à Papineau* qui compose le sous-titre de l'œuvre, où le patriote est accusé de s'être amendé auprès de l'envahisseur anglais, d'avoir renié les valeurs collectives et préféré l'exil à la potence, empêche de croire à la possibilité épique. Infectée par le grotesque, *La Grande Tribu* célèbre l'échec de l'épopée, puisque celle-ci, comme Lukács l'évoque dans sa *Théorie du roman*, dévoile la mise en scène d'un monde clos et homogène, d'une totalité cohésive. Or l'œuvre entière de VLB, hantée par l'urgence du pays à faire (ou à refaire), héritière d'un trop faible patrimoine, nie cette complétude. L'histoire du Québec, vécue sans héros ni mythe, éprouvée par l'écrivain comme une série de revers successifs, et sa littérature nationale trop « petite », lui interdisent de croire à tout accomplissement. Ce sentiment d'échec, intégré à la pratique d'écriture, travaille le programme esthétique en subvertissant l'épopée et l'idée de totalité qu'elle déploie au profit du registre grotesque.

En définitive, ce mémoire examine comment la tension régnante dans l'œuvre de VLB entre le fantasme du « Livre totalisant » et son sabordage,

---

<sup>14</sup> V-L. Beaulieu, *Le Carnet de l'écrivain Faust*, p. 179.

<sup>15</sup> Les œuvres publiées, assimilables à des morceaux détachés de ce corps fantasmatique, sont parfois issues des versions avortées de *La Grande Tribu*.

s'incarne dans l'esthétique grotesque de *La Grande Tribu*. Notre travail défend l'hypothèse que la vision tordue du monde proposée par la lunette grotesque œuvre à redessiner la conscience historique afin de préparer l'avènement d'un temps nouveau, dans lequel « l'avenir est enfin de la présence, le présent est enfin du dépassement, le passé se conjugue enfin dans un futur<sup>16</sup> ». En inventant de nouvelles conditions de l'interprétation historique et en proposant une sorte de temps condensé, où passé, présent et futur se fondent l'un dans l'autre, dans l'esprit d'exorciser le malaise national pour que se bâtisse enfin le pays, le grotesque lutte contre « l'amnésie globale transitoire dans laquelle nous pataugeons parce que nous avons encore peur de la grandeur<sup>17</sup> ». Cette relation du texte à la grandeur et à la démesure se développe dans le grotesque, dont l'esthétique est poussée jusqu'au bout et radicalise le genre même de l'œuvre, exploitant la nature hybride du roman<sup>18</sup> au point de transformer *La Grande Tribu* en « grotesquerie ». Dans l'œuvre, celle-ci prend forme à travers les figures du mélange improbable, de l'hybridation et de la métamorphose, et devient un cadre au moyen duquel il devient possible de penser l'altérité, le lieu de l'entre-deux et de la transition. Parce qu'il procède tel un miroir déformant qui altère la perception de la réalité, le grotesque projette tout à la fois le monde réel et un autre monde, reflet de celui-ci sous un jour insolite, grossi, gauchi. La distorsion grotesque devient dès lors « le lieu de l'impossibilité réalisée<sup>19</sup> » autorisant l'alliage d'éléments en apparence opposés, tels que, dans le cas de *La Grande Tribu*, l'histoire et l'hystérie, le passé insaisissable et le futur improbable.

La nature de ce mémoire commande donc le recours aux théories du grotesque afin de dégager les principaux traits du phénomène et de le transformer en concept d'analyse, qui puisse refléter les enjeux du corpus choisi. Notion voisine du grotesque, le carnavalesque sera une porte d'entrée à une lecture sociocritique de *La Grande Tribu*, dans la mesure où c'est la société (dont

---

<sup>16</sup> V-L. Beaulieu, *La Grande Tribu*, p. 692. Désormais, tous les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention (GT – suivie du numéro de la page).

<sup>17</sup> V-L. Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, p. 979.

<sup>18</sup> Selon M. Bakhtine, le roman moderne recèle un potentiel grotesque : « Tout le champ de la littérature réaliste des trois derniers siècles est littéralement jonché des débris du réalisme grotesque » (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 33).

<sup>19</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, p. 53.

le narrateur Habacqç Cauchon, « porteur à lui seul de ce qu'il y a dans l'esprit de la race, de la nation et de la patrie<sup>20</sup> » est la personnification) et le passé national qui font l'objet de la distorsion grotesque dans l'œuvre. Ainsi, afin d'établir et de préciser le cadre théorique de cette recherche, le premier chapitre du mémoire poursuit le double objectif de définir d'une part la notion de grotesque en interrogeant les principaux piliers de cette théorie, et de suivre d'autre part l'apparition et l'évolution du grotesque dans l'œuvre de VLB en jetant un regard sur les titres les plus pertinents à cet égard. Notre conception du grotesque emprunte aux théories concurrentes de Mikhaïl Bakhtine et de Wolfgang Kayser, l'un insistant sur son caractère festif et comique, déployant dans le carnavalesque son pouvoir subversif, l'autre en en faisant le symbole d'un monde altéré, dévoilant l'irruption inquiétante de quelque chose d'hostile et d'inhospitalier. En considérant la vision du grotesque défendue par Victor Hugo dans sa préface à *Cromwell*, dont découle, dans une large mesure, celle de VLB, nous observons l'inauguration d'un cycle nouveau dans l'œuvre de l'écrivain québécois avec les deux romans précédant *La Grande Tribu*, où l'on remarque une radicalisation du programme esthétique de VLB, qui, déjà travaillé par un parti pris en faveur des créations néologiques et des archaïsmes de la langue, s'enfonce résolument sur la voie de l'expérimentation langagière. L'écriture baroque fait éclater le « consensus expressif<sup>21</sup> » et met en place un régime de l'incommunicabilité où le son prime sur le sens, motivé par le seul désir d'explorer toutes les possibilités du langage. Cette écriture de la cacophonie s'avère propice à l'émergence du grotesque, qui figure lui-même comme « une expérimentation ritualisée du désordre<sup>22</sup> ».

L'analyse proposée dans le chapitre central du mémoire se veut une percée en profondeur dans *La Grande Tribu*, afin d'étudier les manifestations du grotesque dans l'œuvre, et de saisir les liens qui l'unissent à la vision du monde de l'auteur. C'est par le biais de la lunette grotesque que VLB donne à voir sa représentation du Québec d'hier et d'aujourd'hui : un défilé de monstres, de

---

<sup>20</sup> V-L. Beaulieu, *La Grande Tribu*, quatrième de couverture.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 175.

<sup>22</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 102.

créatures mi-humaines mi-animales, d'éclopés et de « maladies<sup>23</sup> ». Ce miroir déformant projette une galerie de personnages délirants et déroutants, dont la folie et les handicaps se découvrent comme l'expression d'une dérive collective. Tant les formes multiples et mouvantes du discours que les figures grotesques de l'œuvre seront donc convoquées dans le but de dresser le portrait général de l'esthétique mise en valeur dans *La Grande Tribu*.

Un dernier chapitre interroge le nouveau rapport au temps et à la durée historique qui s'installe dans *La Grande Tribu*. Le grotesque, en proposant la coïncidence du passé, du présent et de l'avenir, introduit un temps fantasmé, englobant, une forme de totalité qui s'offre à pallier l'échec de l'épopée, ou l'impossibilité de décrire le caractère mythique de la fondation du territoire en regard de la lamentable défaite que fut la révolte avortée des Patriotes. Le grotesque déploie à cet effet plusieurs stratégies mises en place pour contrer l'irréversibilité du temps historique : le redoublement, la digression et la métamorphose, définies par Rémi Astruc dans *Le Renouveau du grotesque*. La mémoire joue également un rôle prépondérant dans cette perturbation temporelle : le retour aux origines, initié par le récit historique du narrateur, se combine à une « greffe » de mémoire opérée sur ce dernier, pour assurer le basculement vers le temps grotesque. Ce temps fantasmé, par ailleurs, annonce la sombre tournure dans laquelle s'engage la société, renonçant au bout du compte au pouvoir du Langage pour des moyens plus draconiens : « [1]'ère de la poésie est définitivement morte. Va lui succéder le temps du terrorisme » (*GT* – 765). *La Grande Tribu*, portant ainsi en elle l'espoir et l'échec d'un « pays dont le destin serait peut-être de ne jamais arriver à son langage<sup>24</sup> », marque par le grotesque le rendez-vous manqué de l'œuvre et de l'histoire.

---

<sup>23</sup> Au terme « malades », VLB substitue par métonymie le mot « maladies ».

<sup>24</sup> V-L. Beaulieu, *N'évoque plus...*, p. 147.

## Chapitre I : Pour une définition du grotesque

*L'esprit humain n'a point de bornes en ses aberrations.*  
- Théophile Gautier, *Les Grotesques*

### 1. Théories du grotesque

Si le mot « grotesque » a d'abord été employé pour nommer une catégorie esthétique du domaine des arts, il n'est plus réservé en revanche à l'usage savant de la critique. Comme le remarque Rémi Astruc, auteur de l'ouvrage *Le Renouveau du grotesque*, le terme a en effet glissé promptement hors du lexique spécialisé et se réduit souvent dans le discours de tous les jours au « rôle d'augmentatif pour signifier quelque chose de *très* drôle, de *vraiment* ridicule, ou *complètement* absurde ; il n'est plus, au sens courant, que la simple mesure extrême du comique ou de l'inadmissible<sup>25</sup>. » Il s'agit pourtant d'une dilution de sens qui escamote toute dimension sombre du grotesque pour n'en retenir que l'aspect risible. Or, à l'origine du grotesque se trouve bel et bien un côté « inquiétant », caractère incontournable des créatures bizarres et extravagantes qui constituent les premières formes grotesques.

Soulignons que « *la grottesca*<sup>26</sup> » désigne *a priori* un style d'ornement découvert à la Renaissance, recouvrant les murs des maisons de la Rome du 1<sup>er</sup> siècle, et dont la *Domus Aurea* de Néron constitue le plus fameux exemple. Ces décors déploient des figures composites et non-naturalistes, inconnues jusqu'alors, qui représentent des créatures fantastiques, mi-humaines, mi-animales, naissant à travers des entrelacements de feuillages et de fleurs. Ces

---

<sup>25</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 10.

<sup>26</sup> L'origine et l'étymologie du mot proviennent du fait que ces peintures surprenantes, découvertes vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, se retrouvent sur les murs de maisons romaines ensevelies depuis des siècles et donc semblables à des grottes. Voir à ce sujet l'article signé par l'historien de l'art Peter Fuhring, « Grotesques », dans *L'Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/grotesques-histoire-de-l-art/>, page consultée le 30 mars 2013.

motifs architecturaux particulièrement spectaculaires seront par la suite copiés et diffusés partout en Europe, sans trouver grâce aux yeux de tous les contemplateurs, comme le laisse entendre le témoignage de l'abbé de Clairvaux :

À quoi bon, [dans vos cloîtres], ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures chimériques, ces monstres demi-hommes, ces tigres bariolés? [...] Ici on y voit une seule tête pour plusieurs corps ou un seul corps pour plusieurs têtes : là c'est un quadrupède ayant une queue de serpent et plus loin c'est un poisson avec une tête de quadrupède. Tantôt on voit un monstre qui est cheval par-devant et chèvre par-derrière, ou qui a la tête d'un animal à cornes et le derrière d'un cheval. Enfin le nombre de ces représentations est si grand et la diversité si charmante et si variée qu'on préfère regarder ces marbres que lire dans les manuscrits, et passer le jour à les admirer qu'à méditer la loi de Dieu<sup>27</sup>.

Une telle condamnation souligne l'attrait irrésistible qu'exerce le grotesque et le principal danger qui en découle, venu essentiellement du fait que celui-ci détourne l'homme de l'ordre divin : les moines, captivés, délaissent leurs manuscrits pour contempler ces compositions hybrides qui trompent les lois naturelles et défient la création de Dieu.

Le terme grotesque est introduit en littérature par Montaigne, qui l'emploie pour décrire la composition éclatée de ses *Essais* : « Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesques<sup>28</sup> et corps monstrueux, rapiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite?<sup>29</sup> » Ces *crottesques*, « qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la varieté et estrangeté <sup>30</sup>», désignent donc selon l'essayiste français tout ce qui dans une œuvre d'art relève du désordre, de la fantaisie, d'un certain manque d'unité ou de mesure, mais qui séduit par effet de variété et d'étrangeté. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Montaigne fixe de la sorte les grandes lignes d'une qualité esthétique qui ne sera plus cantonnée à la représentation picturale.

Toutefois, parce que le grotesque résiste à l'interprétation et échappe aux tentatives de définition, il « apparaît toujours comme un domaine où s'exprime

---

<sup>27</sup> *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*, v. 1123-5. Cité dans U. Eco (dir.), *Histoire de la laideur*, p. 113.

<sup>28</sup> Du moyen français, le mot *crottesques*, utilisé par Montaigne, tire son origine de son rapprochement avec « cro(u)te, grotte ». *Grand dictionnaire Larousse de Moyen français*, p. 166.

<sup>29</sup> M. de Montaigne, *Essais. Livre I*, p. 231.

<sup>30</sup> *Ibid.*

une forme d'irrationnel ou du moins d'inintelligible<sup>31</sup>. » Un certain nombre d'ouvrages plutôt récents<sup>32</sup>, attestant en ce sens d'un regain d'intérêt pour le grotesque, ont tenté de cerner le phénomène à travers les âges et d'évaluer ses propriétés sur le plan littéraire. Nous proposons ainsi dans ce chapitre un survol des approches de quelques-uns des piliers théoriques du grotesque, en confrontant le bilan de leurs propositions afin d'en relever les points de convergence. Ce faisant, nous pourrons repérer ces caractères dans les deux ouvrages qui complètent le cycle littéraire dont fait partie l'objet de notre étude, afin de noter de quelle façon ces œuvres préparent l'univers de *La Grande Tribu : c'est la faute à Papineau*, et surtout, comment le grotesque prend forme dans l'œuvre de VLB.

### 1.1. Deux visions concurrentes : Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser

#### Le carnavalesque bakhtinien et le « réalisme grotesque »

Dans *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*, Mikhaïl Bakhtine associe le grotesque à la tradition médiévale du carnaval et à la culture comique populaire. Son analyse s'appuie largement sur le Moyen Âge, la littérature de la Renaissance, et surtout sur l'œuvre de Rabelais, au centre de ses réflexions. Le théoricien russe donne à l'adjectif « carnavalesque » une acception élargie, désignant par là non seulement les formes du carnaval au sens strict du terme, mais encore toutes les manifestations de la fête populaire et des phénomènes qu'elle engendre : le langage de la place publique, le principe de la fête, du banquet, de l'allégresse, de la bonne chère. Le carnaval symbolise le triomphe provisoire du peuple sur le régime dominant et l'autorité établie, une forme d'abolition temporaire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. Selon Bakhtine, c'est « [le] principe du rire et de la sensation

---

<sup>31</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 8.

<sup>32</sup> Outre à l'ouvrage déjà cité de Rémi Astruc (*Le Renouveau du grotesque*), nous pensons notamment aux travaux de Dominique Iehl (*Le Grotesque*), d'Elisheva Rosen (*Sur le grotesque : L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*), et d'Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynd (dir.) (*Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*).

carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque<sup>33</sup> ». Il désigne par *réalisme grotesque* le système d'images propre à la culture comique populaire, dans lequel le principe matériel et corporel, propre à l'ensemble du peuple et dont celui-ci est le porte-parole, se présente sous le caractère universel de la fête. Car « [le] trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissociable unité<sup>34</sup> ». Ainsi, les formes associées au réalisme grotesque rabaisent, rapprochent de la terre, corporalisent. Bakhtine note que ce transfert est à la fois destructeur et régénérateur : il fait valoir l'ambivalence qui caractérise l'« attitude » à l'égard du temps et du devenir de l'image grotesque. Dans celle-ci sont esquissés sous une forme ou une autre « *les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose*<sup>35</sup> ». L'image grotesque se manifeste ainsi comme une capture de l'état de changement, de la métamorphose encore inachevée.

Or, si la vision du monde carnavalesque et l'imagerie grotesque se transmettent dans la tradition littéraire du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le réalisme grotesque y perd toutefois, selon Bakhtine, de sa valeur positive. La Renaissance, qui soustrait le corps et les choses à l'unité de la terre avec laquelle ils étaient liés dans la culture populaire, amorce le déclin du grotesque médiéval. Le déplacement de la culture populaire de la place publique vers une tradition purement littéraire entraîne une formalisation des images grotesques qui s'explique du fait que celles-ci « ont soit entièrement perdu, soit affaibli leur pôle positif, leur lien avec le tout universel du monde en plein devenir<sup>36</sup>. » Le grotesque isolé par Bakhtine, qui atteint son apogée au Moyen Âge, est avant tout festif, volontiers grossier et largement iconoclaste, soutenu par des mouvements de grossissement et d'exagération, de mélange et de transformation, d'invention continue et toujours renouvelée.

---

<sup>33</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 58.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 33.

Suivant l'évolution et la transformation du réalisme grotesque à travers l'histoire, Bakhtine commente la vision du théoricien allemand Wolfgang Kayser, qu'il rattache à la ligne moderniste de l'interprétation du phénomène. Selon le critique russe, Kayser échoue à fournir une théorie d'ensemble du grotesque et ne parvient pas à révéler l'essence même du phénomène :

En réalité, son livre ne fournit que la théorie (et un bref historique) des grotesques romantique et moderniste, pour être plus précis, du second seulement, puisque l'auteur ne voit le grotesque romantique qu'à travers le prisme du grotesque moderne, raison pour laquelle il le comprend et l'apprécie d'une manière quelque peu déformée<sup>37</sup>.

Bakhtine reproche surtout à son contemporain « le ton général lugubre, terrible, effrayant du monde grotesque que l'auteur est le seul à saisir<sup>38</sup> », alléguant que « ce ton est totalement étranger à toute l'évolution du grotesque jusqu'au romantisme<sup>39</sup>. » Alors que le réalisme grotesque de la théorie bakhtinienne manifeste le principe de la fête et de la joyeuse communion entre les hommes, « [p]our Kayser, l'essentiel dans le monde grotesque c'est "quelque chose d'hostile, étranger et inhumain"<sup>40</sup> ». Dans la même veine, Bakhtine s'irrite du traitement que Kayser accorde au rire grotesque. Alors qu'il s'agit pour le critique russe d'un rire joyeux et rassembleur, la théorie de Kayser évoque plutôt un « rire mêlé de douleur [qui] emprunte en passant au grotesque les traits du rire moqueur, cynique et enfin satanique.<sup>41</sup> » Enfin, Bakhtine soulève que la liberté de fantaisie propre au grotesque ne peut trouver place dans « un monde dominé par la force étrangère de "cela"<sup>42</sup> », ainsi que l'affirme Kayser.

### **Le « groteske » de Kayser : entfremdete Welt ou le monde devenu étranger**

Moins connu que son contemporain russe, notamment parce que ses ouvrages ne sont pas encore traduits en français, Wolfgang Kayser est un théoricien allemand dont les idées eurent une grande influence dans son pays

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 58.

d'origine jusque dans les années 1960. Dans son ouvrage *The Grotesque in Art and Literature*, Kayser étire son étude du grotesque de l'Antiquité jusque dans l'art surréaliste du XX<sup>e</sup> siècle en s'appuyant sur la transformation historique de la notion de grotesque et ses manifestations artistiques plurielles à travers l'architecture, la peinture et la littérature afin de la traiter en tant que catégorie esthétique. Dans sa vision, le grotesque est le fruit d'un sentiment de perte de familiarité du monde, qui se dérobe brusquement à l'entendement. Kayser avance que son expérience se situe dans l'acte de réception, vécue à travers la « soudaineté » et la « surprise » qui en constituent les éléments essentiels. L'« effet grotesque » fait naître des sentiments de crainte et d'horreur à l'idée de se retrouver face à un monde dénaturé et ne répondant plus aux mêmes règles, un effet perceptible dans les deux types de grotesque isolés par Kayser : « the "fantastic" grotesque with its oneiric worlds and the radically "satiric" grotesque with its play of masks<sup>43</sup> ». Le grotesque de Kayser agit donc comme une structure qui dévoile une mutation insolite du monde et se rapproche par là du fantastique, à travers la perception de l'étrange, de la perte de sens apparente de l'univers.

La contribution de ce critique allemand à l'appréhension du grotesque demeure une référence pertinente par son étude qui propose un croisement des approches structurelle et historique, et place l'acte de réception au cœur du phénomène. Plus intéressant encore, Kayser relie l'expression du grotesque à son processus créateur : cette subversion du monde par l'étrangeté apparaît tantôt symptomatique d'un sentiment de transition entre rêve et réalité, et tantôt d'une vision désenchantée de l'existence qui assimile celle-ci à un jeu de masques. Le grotesque, saisi comme une tentative d'invoquer et de subjuguier les forces démoniaques du monde, révèle alors son pouvoir exorcisant. Signalons toutefois le caractère monolithique de cette vision sombre du grotesque, qui insiste sur l'effroi que provoque l'irruption de l'altérité, hostile et séditeuse, dans le monde, mais ne tient pas compte de sa dimension comique, et, comme Bakhtine le lui reproche, limite le rire grotesque à la satire et à l'ironie.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 186.

\*

Mikhail Bakhtine et Wolfgang Kayser, les deux grands critiques qui ont imposé leurs vues sur le grotesque au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ont formulé des explications qui souhaitaient rendre compte de la question dans une perspective globale. À la suite de Rémi Astruc, qui propose l'une des synthèses les plus actuelles du grotesque dans son ouvrage *Le Renouveau du grotesque*, nous sommes enclins à reconnaître que les apparentes incompatibilités entre ces deux approches du grotesque peuvent se révéler des points de convergence qui conduisent à repenser nos critères de définition du phénomène. C'est dans cette optique que le travail d'Astruc, présenté comme un « essai d'interprétation de l'expérience existentielle que serait le grotesque avant d'être une catégorie esthétique<sup>44</sup> », propose de le redéfinir à travers une approche qui prend appui sur sa réception. Selon une perspective comparatiste, cette étude qui se veut décloisonnée et transdisciplinaire souhaite se détacher de l'examen des manifestations purement esthétiques du grotesque afin de saisir le sens profond de ce dernier en tant que phénomène plus essentiellement humain. En concevant le grotesque comme un phénomène anthropologique, Astruc ouvre ainsi la voie à une appréhension globale du grotesque en tant que « réaction au "scandale" *du changement et de l'altérité, sentiment que traduit, sur le plan esthétique, le grotesque de l'œuvre qui est le mode assurant de manière privilégiée la représentation figurée de ceux-ci*<sup>45</sup> ». La visée de cet ouvrage, qui part des textes de fiction plutôt que de la théorie existante, est de préciser et corriger la notion de grotesque, initiant la refonte d'une définition du grotesque afin de le transformer en concept clair et opératoire. Rendant justice aux intuitions de Bakhtine et de Kayser, Astruc soutient que l'unité du grotesque réside dans ses contradictions, et peut être décrit en fonction de deux traits essentiels, soit l'ambivalence et l'altérité.

---

<sup>44</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, quatrième de couverture.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 62.

## Ambivalence

Si Bakhtine soutient, nous l'avons souligné, une vision plutôt univoque du grotesque, il place d'ailleurs l'ambivalence comme trait déterminant de l'image grotesque, fonction qui dérive directement de la relation ambiguë qu'entretient le grotesque avec le temps :

L'attitude à l'égard du *temps*, du *devenir*, est un trait constitutif (déterminant) de l'image grotesque. Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son *ambivalence* : les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose, sont données (ou esquissées) sous une forme ou sous une autre<sup>46</sup>.

Le grotesque concentre ainsi l'idée d'une « transition », d'un état en cours de changement, d'une métamorphose inachevée, et s'exprime en ce sens à travers les figures du mélange improbable, de l'hybridation et de la mutation.

L'ambivalence du grotesque se traduit aussi dans l'indétermination qui caractérise la réception de ses formes. Nous pouvons avancer, à la suite de Kayser, que le grotesque se reconnaît avant tout à l'« effet » qu'il produit sur le lecteur et non pas seulement à la présence de certains « faits » ou traits spécifiques dans le texte. Comme le remarque Rémi Astruc, « le grotesque ne s'inscrit donc pas nécessairement de manière évidente et concrète dans le discours. Pour que celui-ci soit présent, il faut que s'opère avant tout un *transport* de sens qui bouscule ou émeuve le lecteur et le porte jusqu'à un sentiment de malaise et/ou jusqu'au rire<sup>47</sup>. » Le repérage factuel des lieux communs et situations d'inversion des rôles communément associés au grotesque<sup>48</sup> conduit à passer sous silence l'émotion propre au grotesque et les sentiments variés qu'il suscite et qui peuvent s'étaler, avance Astruc, d'une sensation de vertige jusqu'à la nausée ou au haut-le-cœur. Or le grotesque s'étend en outre sur le spectre du comique, comme le note Baudelaire dans *De l'essence du rire*, où celui-ci fait la distinction entre le comique *significatif* ou comique « des mœurs », qui serait d'un

---

<sup>46</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 33.

<sup>47</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 32.

<sup>48</sup> Mikhaïl Bakhtine souligne par exemple les affinités du grotesque avec les schèmes de la confusion, du mouvement, de l'inversion, du mélange, et insiste sur l'omniprésence du corps, de ce qu'il nomme le « principe matériel et corporel » (*L'Œuvre de François Rabelais*, p. 32) et de la sexualité carnavalesque.

« langage *plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire*<sup>49</sup> » et qui provoque un rire plus long à venir, tandis que le comique *absolu*, qu'il nomme aussi simplement *grotesque*, entendu comme l'antithèse du comique ordinaire, se rapproche beaucoup de la nature en ce qu'il se vérifie par le rire subit, instinctif et intuitif. Le poète remarque aussi que si le « rire est satanique [et] donc profondément humain », c'est qu'il est contradictoire, « *c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux*<sup>50</sup>. » Conscience prétendue de la supériorité de l'homme inscrite en lui, le rire se dégage ainsi du choc perpétuel de ces deux infinis : « [le] comique, la puissance du rire – souligne Baudelaire – est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire<sup>51</sup>. »

C'est ce qui explique les difficultés éprouvées dans l'appréhension et la classification du phénomène, où le grotesque se place tantôt du côté du comique, ainsi que Bakhtine et Baudelaire le défendent, et tantôt du côté du tragique, comme le ressent par exemple Kayser. Le fait que le grotesque emprunte ainsi à d'autres variations esthétiques les éléments qui le composent suffit à créer un flottement entourant sa finalité : figure-t-il comme un genre à part entière ou constitue-t-il un collage de motifs à l'intérieur d'autres genres? Comme le souligne encore Astruc :

[l]a notion de grotesque oscille ainsi entre un sens restreint qui le résume à l'identification de motifs précis à l'intérieur et au service de d'autres genres esthétiques et un sens plus large qui le conduirait à la reconnaissance d'une esthétique grotesque – autrement dit un mode de figuration plutôt qu'un type de figuration – qui emprunterait cette fois des éléments à d'autres catégories comme la satire, la parodie, l'humour noir, le fantastique<sup>52</sup>.

Les efforts de classement du grotesque se divisent en outre sur la question du réalisme, alors que plusieurs analystes tirent le grotesque du côté de la représentation du réel (Bakhtine parle notamment de « réalisme grotesque »), tandis que d'autres (par exemple, Kayser) évoquent au contraire le caractère artificiel et plus ou moins fantastique du phénomène. Encore une fois, ces critères

---

<sup>49</sup> C. Baudelaire, *Œuvres complètes, Tome I*, p. 535-536.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 12.

en apparence contraires peuvent converger lorsque nous considérons le grotesque en tant qu'artifice au service du réalisme, qui dessine à gros traits l'impression de réalité. Le grotesque procède volontiers d'un grossissement de la réalité, manœuvre indissociable d'une déformation, ce qui fait en sorte que le réel représenté se manifeste sous un jour étranger ou même vaguement inquiétant. Du coup, le phénomène serait complice de l'effet « d'inquiétante étrangeté<sup>53</sup> » (*Das Unheimliche*) du réel, concept freudien que le psychanalyste définit comme le malaise issu d'une rupture qui perturbe la rationalité rassurante du quotidien.

### **Altérité**

Le grotesque invite donc à repenser les conditions de la représentation du réel, et matérialise, en ce sens, l'irruption de l'altérité dans l'interprétation convenue de la réalité. À cet effet, pose Astruc, il y aurait « confrontation entre un monde de départ, reflet implicite ou explicite du monde réel, et l'univers en quelque sorte nouveau qui se déploie par cette écriture<sup>54</sup> » Parce qu'il procède tel un miroir déformant qui altère la perception de la réalité, le grotesque projette tout à la fois le monde réel et un autre monde, reflet de celui-ci sous un jour insolite, grossi, gauchi. Il s'offre ainsi comme un cadre au moyen duquel il devient possible de penser l'altérité, la possibilité d'un changement, et ce, parce qu'il met en jeu trois opérations : le redoublement, l'hybridité et la métamorphose, qui permettent de concrétiser le lieu de l'entre-deux et de la transition, et qui constituent, selon Astruc, les trois moteurs principaux de l'esthétique grotesque<sup>55</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir, au cours du troisième chapitre, sur ces manipulations grotesques qui dans *La Grande Tribu* problématisent le rapport du récit au temps.

Selon Georges Minois, les formes littéraires grotesques répondent à des périodes de désorganisation sociale, où la tradition se voit bousculée et brutalement remise en question. Le grotesque s'y trouve alors investi « d'une

---

<sup>53</sup> S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 352 p.

<sup>54</sup> R. Astruc. *Le renouveau du grotesque*, p. 43.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 60.

fonction radicalement nouvelle qui n'est plus celle de renforcement de l'ordre symbolique mais au contraire *d'accoucheur d'un nouveau système de sens*<sup>56</sup> ». Favorisant l'irruption du chaos dans le monde, il assure la destruction de celui-ci en se proposant d'enrayer le déclin supposé de la société, relevant ainsi d'un effort pour contrecarrer le pouvoir destructeur du temps. Annihilateur, il se fait aussi véhicule d'un nouvel ordre culturel et social et promeut l'accueil positif du changement.

En ce sens, célébrant la défaite du sens établi et celle du projet littéraire traditionnel, le grotesque se présente aussi comme une tentative de dépasser les limites du langage commun. Rémi Astruc note par ailleurs que « l'impossibilité fondatrice » du grotesque « s'inscrit dans le langage même (et ses limitations) que la parole grotesque "tord" et retourne jusqu'à l'employer contre sa nature signifiante, contre sa logique de production de sens<sup>57</sup>. » C'est ce qui nous conduit à poser ici l'existence d'une « poétique » de l'énonciation grotesque. Selon Dominique Rabaté, la modernité est marquée par une crise de la rhétorique qui refuse le « consensus expressif » des formes littéraires classiques, où l'individu est contraint de dire sa singularité avec le langage de tous. L'auteur moderne n'aurait donc d'autre choix que de faire éclater la langue commune pour lui faire imprimer sa spécificité et c'est pourquoi, ajoute Rabaté, « le terroriste l'emporte sur le rhétoricien<sup>58</sup> ».

Cette écriture *terroriste*<sup>59</sup> met en place un régime discursif moins motivé par la communicabilité que par le désir d'explorer les possibilités et les ressources du langage. Une parole qui se prête, en somme, à ce que Umberto Eco nomme « poétique hispérique<sup>60</sup> », soit une écriture du gigantisme qui « n'obéit plus aux lois traditionnelles de la proportion » et « savoure la nouvelle musique de néologismes barbares incompréhensibles », privilégiant « de longues chaînes d'allitérations que le monde classique aurait jugées pure cacophonie<sup>61</sup> ». Cette

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>59</sup> Rabaté fait référence ici aux *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan.

<sup>60</sup> Umberto Eco développe aussi cette idée d'une « poétique hispérique » à propos de *Finnegans Wake* de James Joyce. Voir à ce sujet « Poétique hispérique » dans *L'Œuvre ouverte*, p. 278-283.

<sup>61</sup> U. Eco, *Histoire de la laideur*, p. 111.

écriture de la cacophonie s'avère propice à l'émergence du grotesque, qui figure lui-même comme « une expérimentation ritualisée du désordre<sup>62</sup> ».

## 1.2. Le grotesque romantique : l'héritage hugolien

La conception du grotesque défendue par Victor Hugo nous apparaît doublement intéressante du fait qu'elle est issue, d'abord, de la réflexion d'un écrivain romancier, poète et dramaturge qui s'interroge sur sa propre pratique ; et ensuite parce que VLB ne se cache pas de la forte impression qu'il retire de l'œuvre et des positions esthétiques de Hugo. Dans *Pour saluer Victor Hugo*, l'écrivain québécois confie :

Ce qui m'a tout de suite ébloui chez Hugo, c'est cet éclatement de la parole, c'est ce jaillissement du mot, c'est cette œuvre colossale, ces milliers de phrases qui, une fois lues, m'incitèrent à écrire car, pour la première fois de ma vie, je me rendais compte qu'avec la laideur, la pauvreté, le blasphème et l'ignorance, il était possible de faire de la beauté. Et j'étais au fond de moi si désarmé que j'avais besoin de m'appuyer sur quelque chose de solide et de vaste ; il fallait, pour que je me commence, qu'il y ait une ambition d'être, et d'être beaucoup. Voilà donc le mythe de moi-même que j'ai toujours poursuivi en Hugo : il fallait être démesuré, éclater par tous les possibles, vivre toutes errances et toutes les folies et tous les bonheurs<sup>63</sup>.

L'héritage revendiqué ne se limite pas ainsi à la découverte d'une esthétique, mais s'étend jusqu'à la posture d'écrivain que VLB reconnaît en Victor Hugo, contre laquelle il s'appuie et qui l'inspire, dit-il, à nourrir son ambition d'être « beaucoup ». Si l'écrivain québécois admire chez Hugo « cette volonté de puissance et ce choix délibéré de la mégalomanie<sup>64</sup> », c'est que ces qualités lui servent à forger son propre mythe, l'image de lui-même qu'il poursuit à travers la figure de l'auteur des *Misérables*, aspirant, comme lui, à devenir un « homme océan<sup>65</sup> », selon l'expression même de Victor Hugo.

---

<sup>62</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 102.

<sup>63</sup> V-L. Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, p. 18.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 20.

## Le grotesque et le sublime : regard sur la préface à *Cromwell*

Dans la célèbre préface de sa pièce *Cromwell*, Victor Hugo dénonce la rigidité des règles classiques du théâtre et élabore un plaidoyer en faveur du drame comme forme théâtrale moderne, ce qui fait de ce texte l'un des premiers manifestes du Romantisme. En comparant et en distinguant les différentes formes qu'a adoptées la poésie au fil du temps, Hugo se livre à une apologie du grotesque, « type nouveau » introduit par la comédie dans le domaine des arts. Selon lui, la poésie traverse trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame : « Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie<sup>66</sup>. » S'il fait remonter l'existence du grotesque à l'Antiquité, il affirme que celui-ci, écrasé par la suprématie de l'épopée, ne trouve pas d'espace pour se développer : « L'épopée qui, à cette époque, imprime sa forme à tout, l'épopée pèse sur [le grotesque], et l'étouffe. Le grotesque antique est timide, et cherche toujours à se cacher. On sent qu'il n'est pas sur son terrain, parce qu'il n'est pas dans sa nature<sup>67</sup>. » Hugo pose ainsi comme antagonistes l'épopée, forme monologique, sclérosée, qui ne passe pas l'épreuve des âges, et le grotesque, alliage de genres qui s'inscrit résolument dans la modernité :

Revenons donc, et essayons de faire voir que c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique ; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir la différence radicale et réelle des deux littératures<sup>68</sup>.

Or, malgré cette dichotomie nettement définie, Hugo convient que le grotesque se réfère aux mêmes exigences que l'épopée, mais dans un esprit de renversement. Si l'épopée forge des surhommes, des demi-dieux aux « proportions gigantesques démesurées », dans une tentative d'élévation, le grotesque donne aux êtres une envergure plus terrestre, les rapprochant de la

---

<sup>66</sup> V. Hugo, *Cromwell*, p. 75.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>68</sup> *Ibid.*

terre. De la même façon, reprenant ce « mythe des forgerons surnaturels<sup>69</sup> » typique de l'âge antique, il lui imprime le caractère inverse, réduisant les géants en nains. Victor Hugo conclut au rôle immense que joue le grotesque dans la pensée moderne : « [le grotesque] est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon<sup>70</sup>. » À ce grotesque tout-puissant et omniprésent, il confère de grandes vertus créatrices : « le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse offrir à l'art », un axiome qui inspire fortement VLB au point d'en faire le principe directeur de *La Grande Tribu*, programme qu'il dévoile en épigraphe de l'œuvre. Toutefois, la vision hugolienne du grotesque ne le détaille pas comme une esthétique en soi, mais insiste plutôt sur son rôle en tant qu'« objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste<sup>71</sup> ». Phénomène sans substance propre, ni valeur autonome, le grotesque de Hugo est un instrument qui possède le pouvoir « d'augmenter » ou d'améliorer. « C'est le contact du difforme – dit-il – qui donne au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique<sup>72</sup>. » Vu comme « un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée<sup>73</sup> », c'est une étape, un état de transition, qui marque le passage vers quelque chose de nouveau. Dans la théorie hugolienne de l'évolution des genres poétiques, cette idée de mouvement perpétuel des formes s'accorde avec le fait que « la langue française n'est pas *fixée* et ne se fixera point<sup>74</sup>. » S'il plaide pour un renouvellement du langage, épousant la sensibilité du temps, c'est que « [t]oute époque a ses idées propres, il faut aussi qu'elle ait les mots propres à ses idées<sup>75</sup>. » Cette conception du langage, si elle n'est pas revendiquée ouvertement par VLB, rejoint en tous points la citation de Joyce qu'il place en

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 71. Par ailleurs, ce mythe des forgerons surnaturels peut très bien avoir inspiré fortement VLB, qui pourrait y voir une connexion avec son passé et sa propre généalogie, celui-ci clamant que son ancêtre était forgeron-fondeur à Dieppe.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>75</sup> *Ibid.*

exergue de son œuvre, selon laquelle « Le monde change. Les mots doivent changer aussi. »

Au terme de ce bref examen des différentes approches théoriques du grotesque, nous avons pu dégager quelques propriétés centrales de la notion qui nous permettront d'observer ses effets dans notre corpus. La synthèse des visions de Mikhaïl Bakhtine et de Wolfgang Kayser permet d'isoler l'ambivalence et l'altérité comme deux traits spécifiques du grotesque, qui dénotent comment celui-ci agit non seulement sur le texte mais également sur l'impression qu'en retire le lecteur. En faisant du grotesque le pilier d'une nouvelle esthétique, entrant au service de la promotion du romantisme naissant, Victor Hugo fait ressortir le lien du grotesque au temps, lieu d'un renouvellement des formes. L'étude de Rémi Astruc et les propositions de l'auteur de *Cromwell* ont fait apparaître de quelle manière le grotesque se montrait propice à l'exploration langagière, en ce que celle-ci s'offre comme une porte d'entrée au changement. Transformer le monde en transformant les mots, voilà bien qui semble constituer le mot d'ordre de l'œuvre de VLB, et c'est ce *modus operandi* qui sera l'objet de notre percée dans cette œuvre.

## **2. Naissance et croissance du grotesque dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu**

### **2.1. Une écriture « toute en grimaceries » : Je m'ennuie de Michèle Viroly**

Il s'agit dès lors de repérer et de retracer les prémisses du grotesque dans les œuvres précédant *La Grande Tribu*, préparant l'univers hirsute qui éclot dans celle-ci. Apothéose préméditée de toute l'entreprise littéraire de VLB, *La Grande Tribu* figure ainsi comme l'expression la plus ambitieuse d'une esthétique qui gagne en importance tout au long de son œuvre. Comme le note Jacques Pelletier, « *Je m'ennuie de Michèle Viroly* inaugure en quelque sorte un "cours nouveau" dans l'œuvre de Beaulieu en redonnant de manière ostentatoire la toute

première place à l'expérimentation langagière<sup>76</sup>. » Retour à la forme du monologue intérieur, surtout exploitée au début de l'œuvre romanesque de VLB, *Je m'ennuie de Michèle Viroly* donne essentiellement à lire « la dérive langagière, l'errance avant tout parolière d'un désaxé<sup>77</sup> ». À cet effet, la quatrième de couverture du roman prépare à une « écriture toute en grimaceries » qui prend forme à travers le soliloque nerveux du personnage de *Bowling Jack*, prédisposé par son prénom à devenir un joueur de quilles, un homme épileptique et handicapé à la suite d'un accident de voiture, alors qu'il revenait d'un tournoi à « Saint-Cinati » au volant de sa « camaro turbo-jet ». La parole de Bowling Jack, déliée, verbeuse, donne lieu à une logorrhée empruntant à l'oral et au parler populaire, ou formée de mots carrément inventés par l'écrivain, comme le montre l'extrait suivant :

à dire l'ivraie, je suis juste foqué, déflaboxé de ma vie, torpillonné par en-dedans et morpionné par en-dehors, un paquet de mauvaise viande dénarfée, douloureuse, désamourée, à cause de l'accident qui m'a autrefois, hier sans doute, frappé de plein fouet, m'écrabouillant le cabochon, tassant ma matière grise tout d'un bord, mais sans qu'on sache si ça se déloge depuis de droite à gauche car comment trancher si la souffrance se déplace plus vite que la vitesse de la lumière dans le monde halluciné des trous de vers qui font du cosmos une voie délaçée parce que percée partout de longues aiguilles creuses : l'univers comme bol de lait caillé, comme plat d'aspic aux pois, comme tassée de gruau trop cuit, comme chaudronnée de palourdes mijotant dans un déversement pétrolier, comme casserole de jarret de bœuf fondu en rondelles d'éternité! – <sup>78</sup>

Cette écriture grimaçante entre au service d'une représentation grotesque du monde qui préfigure l'univers de *La Grande Tribu*, dans laquelle Bowling Jack, le personnage principal de *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, joue un rôle capital, puisque c'est lui qui dirige l'attentat terroriste du Parti des lésions à l'Assemblée nationale. Le récit compose une journée dans la vie de Bowling Jack, fils d'une mère « grosse, laide et insignifiante<sup>79</sup> » et d'un père, à l'inverse « beau, mège et signifiant<sup>80</sup> », qui rend visite à son ami et coach bolo jack, à sa sœur bella jack, et

---

<sup>76</sup> J. Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme écriture*, p. 345.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>78</sup> V-L. Beaulieu, *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, p. 32-33.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 14.

se « décueillir<sup>81</sup> » sur la tombe de son grand-père crosseur Jack, qui s'est valu ce sobriquet « parce qu'il organisait des bingos politiques pour le parti libéral canadien<sup>82</sup> ». Au terme de la journée, Bowling Jack voit ses membres tranchés par le propriétaire de la salle de quilles, Trilliard Jack, le condamnant de la sorte à onduler sur le sol :

te voilà à demeure parmi les tiens, lombrics des limbes, anguilles sous roches, sangsues des grèves, verts néréïdes des vases communicantes, ténébrions enfarinés noir, lampyres qui brillent dans l'obscurantisme, ta véritable famille désormais à jamais allongé et à jamais molle même dans ton vernis – tu pourras plus jamais lever les pieds ni les bras, forcé à ramper à ras de terre, à te glisser sous les portes parce que seront trop hautes leurs poignées, leurs clenches et leurs pènes – que l'odieux soit sans pitié pour toi, sans compassion ni clémence, pour les siècles et les siècles ainsi choit-il!

– 83

Ainsi, « pas mieux que mort ni pire que vivant<sup>84</sup> », réduit dans cet entre-deux où le confine son corps diminué, Bowling Jack « [fait] l'apprentissage du vermisseau, étonné de [se] rendre compte que les bras et les jambes sont pas si utiles qu'on le pense quand qu'on met enfin la patte sur sa matière grise<sup>85</sup> ».

Diminué, ce personnage l'est également par sa soumission au petit écran, s'abîmant dans la distraction futile des talk-shows et émissions bas-de-gamme qu'il regarde à longueur de journées, aliéné par l'attrait irrésistible qu'exerce sur lui le téléviseur. A cet effet, le discours de Bowling Jack pioche ses références dans l'univers télévisuel, et le roman rend hommage en quelque sorte à Michèle Viroly, journaliste et animatrice de télévision à la chaîne nationale. Le titre traduit la nostalgie du personnage à l'égard d'une époque où le petit écran offrait un véritable contenu, non pas axé uniquement sur le loisir, comme le déplore-t-il désormais. Dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, le monde dépeint s'offre comme une représentation hyperbolique de la réalité moderne telle que la perçoit visiblement l'écrivain :

---

<sup>81</sup> Bowling Jack ne cherche pas à se recueillir mais bien à exprimer sa rancœur envers son aïeul : « mes sentiments, j'ai besoin de m'en vidanger en piétinant la tombe de crosseur Jack comme si je voulais l'étouffer même s'il est raide mort et risque pas de ressusciter de sitôt [...] » (*Je m'ennuie...*, p. 75.)

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>85</sup> *Ibid.*

Oui-da, regarder longtemps et toujours les mêmes mardes : téléromains, shows d'humour, bavasseurs et bavassant animateurs de lignes dites ouvertes, combats de monstres mécaniques, ultimes comme au kick-boxing et à la lutte américaine, coups de poings et coups de pied, prises de l'étranglement, de l'étouffement, de l'endormitoire, du repos éternel comme l'est la clef-de-bras-japonaise ainsi nommée parce qu'intervention québécoise comme l'art de déparler pour rien dire, tant de blablablas mis en images à cœur de jour pour que le monde s'étourdisse, reste bien au chaud dans son trou, convaincu que tout étant ainsi tellement démocratique, on se doit d'en remercier sur genoux ou sur quatre pattes le grand odieux des ondes, le très-haut défilant sa toile, rien d'autre que de la corde à tisser le vent – <sup>86</sup>

À travers la mise en scène atrophiée de la réalité qu'il propose, le roman engage le procès d'un système de domination qui tire profit de l'aveuglement des masses, abêties par le divertissement télévisuel sans substance qu'on leur projette. Le couperet tombe également sur les têtes des « tas de merde en résine de synthèse, comme le sont mutt fillion, landru arthur et dagobert gilet<sup>87</sup> », présentés comme les nouveaux rois de ce grand cirque médiatique. Cependant, comme le note à juste titre Jacques Pelletier :

Ce réquisitoire ne relève toutefois pas d'une critique raisonnée, d'un argumentaire systématique, et pas même d'une satire à proprement parler. Il passe pour l'essentiel par le discours échevelé et incohérent de Bowling Jack, filtré et déformé par sa conscience confuse, se développant par vagues successives, elles-mêmes repliées par des associations d'images plus que d'idées, et plus simplement encore de mots, selon une logique essentiellement verbale, qui rappelle un peu « l'exploréen » de Gauvreau, auquel le texte fait d'ailleurs explicitement référence à quelques reprises<sup>88</sup>.

Le souci de l'exploration formelle prend donc le pas sur la volonté d'intenter un procès en règle contre cette société du spectacle et même sur la cohérence du discours de Bowling Jack, déversement continu de paroles, très peu coupées par la ponctuation mais rythmées par de nombreux calembours. En ce sens, *Je m'ennuie de Michèle Viroly* se présente comme un exercice de style qui jongle avec un message plus ou moins encodé sur l'aliénation et le handicap.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>88</sup> J. Pelletier, Victor-Lévy Beaulieu. *L'homme écriture*, p. 347.

## 2.2. Le retour au « refoulé vavache » : aBsalon-mOn-gArçon<sup>89</sup>

La dérivation langagière qui porte le discours narratif de *Je m'ennuie de Michèle Virolly* imprègne aussi le roman suivant, *aBsalon-mOn-gArçon*, élevant même d'un cran l'opacité du texte. La quatrième de couverture dévoile le programme de ce récit qui emprunte à « l'univers des traductions idiotes sur Internet, du jargon radiophonique et télévisuel, du charabia des réclames publicitaires et des bulletins d'informations qui font des maladies de la tremblante du mouton, de la vache folle et de la grippe aviaire les nouveaux mythes de l'Apocalypse » afin de poser le problème suivant :

quelle espérance de vie peut-on avoir quand on habite dans le plusse meilleur fin boutte de rang au monde, avec un mari inventeur d'inventions déjà inventées, qui élève et monte de grands bœufs d'exposition, un titenfant handicapé qui ne s'exprime que par onomatopées et une mère qui boulange croissants, pains-fesses, et gâteaux des anges tout en nourrissant des tipoulets dans la cave de la meson chez eux?<sup>90</sup>

Ce « titenfant handicapé », habaQUq-mon-sEuL-tenfant, fils d'une soprano « coloraturée » qui fait office de narratrice dans le roman, deviendra le futur narrateur de *La Grande Tribu*, Habaquq Cauchon. À l'instar de Bowling Jack, habaQUq-mon-sEuL-tenfant présente aussi une difformité, un handicap cette fois congénital, causée par une naissance hors normes qui n'a rien à envier à celle de Gargantua :

quand habaQUq-mon-sEuL-tenfant est viendu au monde, c'est par la tête qu'il est arrivé si grosse cette tête-là que j'avais beau forcer comme une démonsse, c'était pas possible pour elle de franchir le col de matricitude – résultat : aBsalon-mOn-gArçon s'est énervé et il a fait une mauvaise sage-femme de son lui-même – il savait pas trop comment ça marche le forceps, il a pesé trop fort sur les poignées lorsque la tête d'habaQUq-mon-sEuL-tenfant s'est trouvé enserrée dedans, et la tête d'un bébé naissant ça a des os si mollassons qu'une malpression dessus te les déforme pour la vie – résultat encore : à le regarder, on dirait qu' habaQUq-mon-sEuL-tenfant a une tête sur deux étages comme c'était le cas avec la tour de bAbel avant que jéhoVAh l'envoille rouler par terre d'une simple et titeclaque sur le mufle – résultat toujours : habaQUq-mon-sEuL-tenfant a beaucoup de mâchoires et beaucoup de menton, mais bien peu de fronteau, de tempes et

---

<sup>89</sup> Le titre est aussi une référence au roman *Absalom, Absalom!* (en version originale : *Absalom, Absalom!*) de William Faulkner.

<sup>90</sup> V-L. Beaulieu, *aBsalon-mOn-gArçon*, quatrième de couverture.

d'oreilles, les fers du forceps les ayant oligés à croître par en dedans, enlevant ainsi de la place pour que s'expansionne la matière grise<sup>91</sup>

Sujet à un retard mental conditionné par cette naissance difficile, habaQUq-mon-sEuL-tenfant partage en plusieurs aspects la condition et le sort de Bowling Jack. Comme ce dernier, il subit à la fin du roman l'amputation de ses jambes, ce qui explique pourquoi il doit se débrouiller, dans *La Grande Tribu*, avec des prothèses de métal. Épileptique, en outre, de même que son vis-à-vis dans *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, habaQUq-mon-sEuL-tenfant est secoué à la toute fin du récit par une crise qui le laisse « mou comme de la guénille ». Sa mère confie :

on dirait que je serre un gros ver de terre dans mes bras tant la forme s'est disloquée, tant la forme s'est allongée, tant la forme s'est dévertébrée, je cherche les membres et je trouve que cette titetête en forme de fœtus, jaune comme paille, figée comme grimacerie dans la pierre ponce, yeux exorbités, gros pareils à des tinoeufs de pâques, qui pendent sur les bajoues, vitrifiés bleu ciel sur fond rouge sale<sup>92</sup>

À l'image de ces sursauts physiques qui ponctuent l'existence végétative d'habaQUq-mon-sEuL-tenfant, sollicité seulement par ses papilles gustatives, « comme si tout son corps était devenu juste une bebouche grandement ouverte sur les plaisirs primitives de la vie<sup>93</sup> », le roman défile une série de péripéties fortement marquées par les propriétés du corps : la sexualité, l'atrophie ou l'hypertrophie des membres, la scatologie, l'ingestion et la déjection. Celles-ci composent une suite d'épisodes qui ne prennent ni ordre ni sens dans la représentation grotesque du monde auquel convie le monologue éclaté et échevelé de la narratrice. Réduite à un cadre d'action minimal, l'intrigue devient ici le prétexte à une invention parolière proliférante, qui s'emballe dans les dernières pages de l'œuvre, comme le montre l'extrait suivant, dans une mise en abyme éloquente de la liberté que s'autorise la voix narrative sur la langue française et du pouvoir qu'elle exerce sur le signifiant :

tout le trésor de ma langue franche, seizième cycle, vingtième siècle et dernier siècle, dilapidé, désujettisé, déverbuturé, décomplémentarisé, en sa phrase terminale, rien que de l'adverbial et prépositinational avenir, ptêteben, sitanpossibe, coudonchose, sansmaintenantniaprès, sûrsur,

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 24-25

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 65.

commerien, déjàdetrop, invivammentable, enamourablement, plaintiffément, frixes et suffrikes, adamnant, èvadamnante, han han, hantant, retardissablement, hen, hen, hennui, hen hen, hennuitablement, hon hon, hontemangeablement, hun, hun, hundifféremment, si laissoulée, seularideté du rien, mortiférablement, mortadellement, mortifrigidifiantement, mord, mors, mordemonne, mort, mort, mordemoune : où est ton tas d'histoires en poncif, en effaction, en lavenir, sansmaintenantniaprès, coudonchouse, sitantpossible, ouais, ouin, ptêtebenquenouiptêtebenquenion -

Il s'agit bel et bien d'une exacerbation de la langue au détriment du sens, dont Louis Hamelin, dans un article qui porte sur les stratégies langagières chez Joyce et VLB, sermonne le retour au « refoulé vavache<sup>94</sup> ». *aBsalon-mOn-gArçon*, un roman « pas loin d'être aussi illisible que *Finnegans Wake* », selon lui, ne peut toutefois pas prétendre à la même universalité que l'œuvre de Joyce et donne à lire une « langue inventée pour exprimer le coincement du monde à dire – langue pour ainsi dire handicapée de naissance<sup>95</sup> ». Or le message que livre ce langage désarticulé, décroché de tout effet de réel, parvient-il à être entendu? Car si la quatrième de couverture annonce que « Victor-Lévy Beaulieu continue d'interroger les fondements de la nouvelle société québécoise dans une écriture hallucinée, rabelaisienne et fabuleusement perlante », il est fort à parier que la manipulation langagière contrevient ici à la capacité du lectorat à s'identifier à l'univers dépeint par VLB.

Ces deux œuvres déploient donc les thèmes du handicap et de l'aliénation au moyen d'une narration délurée et délirante qui explore sans entrave toutes les ressources du langage. La représentation du corps, symbole du monde qui ne tourne pas rond, et l'impératif de l'invention langagière, que suscite le sentiment d'inadéquation et d'insatisfaction par rapport à ce monde, cherchant par la création d'un nouveau mode d'expression à subvertir et à dépasser le monde en place, sont les deux dimensions du grotesque mises en relief dans les œuvres précédant *La Grande Tribu*. Les êtres éclopés et dépossédés qui habitent ces romans servent d'illustrations à la débandade de la société ressentie par l'écrivain, figurant comme les archétypes d'un peuple aliéné dans sa langue et

---

<sup>94</sup> L. Hamelin, « Un gombo de roche gonzo », p. 53.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 54

dans sa culture, et invitant le lecteur à se reconnaître dans le portrait douteux qui lui est présenté. La lecture de *Je m'ennuie de Michèle Viroly* et *aBsalon-mOn-gArçon* convoque un sentiment de malaise face à la description déroutante du monde engagée par l'esthétique grotesque de ces œuvres, malaise auquel contribue la dérive langagière qui marque le discours narratif. Ce malaise ira en s'amplifiant avec *La Grande Tribu : c'est la faute à Papineau*, l'œuvre appelée à devenir la grande épopée nationale tant espérée de VLB. Le résultat, déroutant et divergeant du projet initial, laisse planer de nombreuses interrogations sur les intentions de l'écrivain, comme le note Jacques Pelletier :

Cette conception et cette pratique de la langue, logiques et conséquentes dans une optique expérimentale, sont-elles par ailleurs les instruments les plus appropriés pour produire un récit épique dans lequel une communauté de lecteurs et, plus largement, un peuple sont appelés à se reconnaître? Cela suppose qu'un tel récit soit, sinon transparent, à tout le moins lisible et intelligible. *La grande tribu* représente la réponse de Beaulieu à cette question et à ce défi ; elle s'inscrit, par son caractère expérimental, dans le sillage des romans qui la précèdent immédiatement et, par son ambition historique et archéologique, dans la suite du projet esquissé il y a longtemps par cet écrivain de remonter aux toutes premières origines d'un monde qui se prolonge tant bien que mal jusqu'à aujourd'hui<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

## Chapitre II : La Grande Tribu, une « grotesquerie »

*Ce n'est pas un roman confortable*

- Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*

### 1. Formes du grotesque dans La Grande Tribu

L'ambivalence et l'altérité, les deux dimensions du grotesque dégagées au cours du chapitre précédent, appartiennent à deux approches du phénomène *a priori* fort divergentes, celles de Bakhtine et de Kayser, mais qui s'avèrent en définitive réconciliables. Le caractère ambivalent que Bakhtine prête au grotesque provient de sa force de régénération, qui convoque la destruction des formes existantes en vue d'une « re-formation ». Comme le savant russe le suggère, le rabaissement grotesque « est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion<sup>97</sup> », une renaissance qui devient par le fait même ouverture. Pour Laurent Van Eynde, « [le] grotesque articule les exigences du devenir en passant par une libération de toutes les formes établies et reconnues, mais désormais altérées, perverses<sup>98</sup>. » L'altérité, intrusion de l'étranger dans le connu, apparaît ainsi au détour même du modèle bakhtinien, dans la tension entre ces deux modes de fonctionnement grotesque, qui se distinguent et se répondent comme l'endroit et l'envers du même phénomène.

Ces deux notions nous serviront à étudier le corpus choisi et éclairer la démarche esthétique de VLB. Nous nous attarderons d'abord à observer les formes multiples que prend le grotesque dans *La Grande Tribu* et ce, à travers les

---

<sup>97</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 30.

<sup>98</sup> L. Van Eynde, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », p. 88.

« structures hybrides » qu'il déplie, concept retenu de Bakhtine, exposé par André Belleau, et les phénomènes de rabaissement et de renversement qui interviennent dans le récit. À cet égard, le concept de carnavalesque fournit un cadre d'investigation à l'intérieur duquel nous pourrions examiner comment se déploie la dimension subversive du texte. Nous observerons ainsi de quelle façon l'œuvre se présente « comme une vaste métaphore du Québec contemporain, une société qui, par manque d'ambition et de volonté, se déstructure lentement mais sûrement dans une longue dérive qui l'exclut progressivement de l'Histoire et la voue au folklore<sup>99</sup> ».

### 1.1. Structures hybrides

Le concept de carnavalesque connaît, au Québec, un engouement notable sous l'influence d'André Belleau, essayiste et théoricien et de la littérature, l'un des premiers critiques à défendre l'intérêt des ouvrages de Mikhaïl Bakhtine pour l'analyse du corpus littéraire québécois. Selon lui, le statut des langages sociaux et de la norme littéraire dans la société québécoise rend propice la présence des phénomènes de la carnavalisation<sup>100</sup> dans les textes. Dans « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », Belleau rappelle les caractères fondamentaux du carnaval d'après Bakhtine en détaillant 5 traits, soit :

1. L'exigence vitale et universelle de participation
2. La suppression joyeuse des distances entre les hommes
3. L'expression concrète des sentiments refoulés
4. Le rapprochement de ce que la vie quotidienne séparait
5. Enfin, l'inconvenance parodique et profanatrice<sup>101</sup>

Ces éléments, observe Belleau, ne sont pas des marques textuelles ; ils décrivent des rituels et des comportements de la société hors texte qui ont néanmoins des

---

<sup>99</sup> J. Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme – écriture*, p. 21.

<sup>100</sup> Belleau énumère notamment les : « dispositifs narratologiques embrouillés, interactions dialogiques complexes, réseaux sémantiques dessinant le "corps grotesque" ». Voir « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur un concept de Bakhtine », p. 53.

<sup>101</sup> A. Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », p. 54-56.

conséquences textuelles. Il faut souligner les réserves formulées par quelques chercheurs à l'égard de la pertinence de ces critères de carnavalisation dans le contexte littéraire québécois. Dans « Le festivaesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », Pierre Popovic dénonce le manque de discernement de la critique québécoise des dernières années quant à l'application et au traitement des outils notionnels et conceptuels bakhtiniens. Selon lui, « [l']e transfert brutal, sans discussion et sans aménagement<sup>102</sup> » de certains concepts développés par le chercheur russe ne respecte pas la circonspection à laquelle celui-ci convie ses lecteurs lorsqu'il insiste sur l'appauvrissement de l'imagerie grotesque et du comique populaire après l'ère médiévale, dont il ne resterait, à l'heure actuelle que des « débris ou [des] formations plus ou moins vivantes<sup>103</sup>. » Popovic rappelle la perte des traits du carnaval d'antan, qui ne résonnent plus dans les romans d'aujourd'hui :

Ce qui demeure, du point de vue d'un carnavalesque potentiel qui serait la contrepartie esthétique de ce que je viens de décrire, c'est essentiellement la pluralité des langues, des us et des coutumes, mais deux choses ont résolument disparu à l'égard du carnavalesque renaissant : d'une part *le rire du corps débordant de santé*, le *rire de fête* célébré par Rabelais relu par Bakhtine, d'autre part, le *renversement* du haut par le bas, le bouleversement des hiérarchies, l'inversion de l'*auctoritas* et de ses attributs symboliques, le chambardement de « l'ordre » et tout ce qui relève de la petite révolution ritualisée, de la régénérescence festoyante et luxuriante. Ces deux éléments sont à ce point fondamentaux que parler encore de carnavalisation ou de carnavalesque à propos d'écritures contemporaines me paraît délicat<sup>104</sup>.

Par ailleurs, dans son article « Il est permis de rire », Michel Biron remarque que le rire joyeux et communicatif dépeint par Bakhtine ne trouve pas d'équivalent dans le roman québécois contemporain, plutôt caractérisé par « un "rire de tête" et non un rire de fête<sup>105</sup> ». En effet, le rire des romans les plus emblématiques de la modernité au Québec, tels *Le Libraire* de Gérard Bessette, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais et *Le ciel de Québec* de Jacques Ferron, repose plutôt sur la distance entre les hommes, une distance creusée par l'ironie dont ce rire est porteur, prenant en ce sens le contre-pied de l'exigence vitale et

---

<sup>102</sup> P. Popovic, « Le festivaesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », p. 120.

<sup>103</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 33.

<sup>104</sup> P. Popovic, « Le festivaesque », p. 120.

<sup>105</sup> M. Biron, « Il est permis de rire », p. 117.

universelle de participation que Bakhtine considère comme l'un des critères essentiels du carnavalesque. Qui plus est, d'après Biron, « le rire des romans de la Révolution tranquille ne correspond pas non plus à une pure négation de l'ancien, comme le suggère Bakhtine en parlant de la parodie moderne<sup>106</sup> » opposant de la sorte la parodie médiévale à « la parodie littéraire purement formelle de l'époque moderne<sup>107</sup>. »

Aussi, il ne s'agira pas de recenser scrupuleusement dans l'œuvre de VLB les critères du carnavalesque, et encore moins de plaquer sans nuances les rouages de ce concept à notre corpus, mais plutôt de concevoir de quelle façon la carnavalisation ou le réalisme grotesque (nous avons vu que les deux se confondent plus ou moins dans le système bakhtinien) à l'œuvre dans *La Grande Tribu* propose une nouvelle vision de la société. En partant de ce rapprochement ou de cette équivalence consentie entre grotesque et carnavalesque, nous tâcherons de faire ressortir les éléments qui concourent à esquisser un ordre social renversé.

À cet effet, Belleau évoque le « système d'images oxymoroniques à l'œuvre dans le roman carnavalesque [qui] comprend toujours les deux pôles ordinairement tenus éloignés : la naissance et la mort, l'ancien et le nouveau, la jeunesse et la vieillesse, le derrière et la tête, le comique et le sérieux.<sup>108</sup> » C'est ce système dualiste, ajoute-t-il, « qui confère aux textes leur redoutable *ambivalence* puisque les contraires y sont maintenus et rapprochés<sup>109</sup> ». Ce faisant, le carnavalesque du roman se diffuserait en termes d'*oppositions* et non en termes de *substitution*, mêlant le comique au sérieux plutôt que d'évacuer simplement celui-ci. Or, poursuit-il, « il ne suffit pas d'insister sur le caractère binaire des oppositions dans la culture carnavalesque, il convient encore de mettre en évidence le fait que la vision carnavalesque instaure précisément une interaction dialogique entre ces oppositions puisqu'elle ne cesse de les rapprocher tout en les maintenant distinctes<sup>110</sup> ». La présence d'un certain nombre de ces oppositions paraît donc essentielle pour pouvoir parler de carnavalisation. Ceci dit, comme

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> A. Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », p. 55.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 58.

notre enquête ne saurait se limiter au seul repérage de caractères antithétiques à l'intérieur du texte, il nous faut encore, pour assurer le passage du point de vue théorique de ces constatations vers l'analyse, faire intervenir la notion de dialogisme.

Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine parle, pour signaler l'ambivalence du discours romanesque, de « construction hybride » : « Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langues, deux perspectives sémantiques et sociologiques<sup>111</sup>. » À sa suite, Belleau fait du « processus d'interaction dialogique complexe », révélé par les structures hybrides, le premier critère de validation textuelle du concept de carnavalisation, et ce, « peu importe qu'à ce stade il soit ou non nommé question du carnaval dans le texte ou que celui-ci renferme des images carnavalesques, rabaissements, etc.<sup>112</sup> » Pour le critique québécois, la « situation profondément dialogisante » du Québec, doublement marginalisé par rapport à la France éloignée et à l'Amérique anglo-saxonne, juxtapose la pratique littéraire québécoise et l'espace social pour rendre compte d'un « lieu conflictuel d'interaction des langages et des codes<sup>113</sup>. » Pour les besoins de notre étude, nous entendrons donc au sens large ce phénomène d'hybridation, y incluant les procédés de l'ironie, du pastiche ou de la parodie, qui font entendre un discours double sur la société, et le phénomène du rabaissement, trait marquant du réalisme grotesque, « c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissociable unité<sup>114</sup> ». Nous observerons comment ces opérations de transfert et d'hybridation prennent forme à travers l'animalité qui caractérise les personnages de *La Grande Tribu*. Conçus à la frontière entre l'humain et la bête, ceux-ci se trouvent dotés d'attributs corporels appartenant au règne animal et sont dans une large mesure déterminés par leurs pulsions et instincts primaires.

---

<sup>111</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 125-126.

<sup>112</sup> A. Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », p. 60.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>114</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p 29.

L'hybridation, nous le verrons, s'inscrit aussi dans le récit que fait Habaquq Cauchon du périple français en Amérique, une histoire vidée de toute gloire et qui, à l'inverse des grands mythes coloniaux, insiste sur l'horreur et la violence qui ont marqué le peuplement de la Nouvelle-France.

### **Le cauchemar de l'histoire et de l'hystérie**

Même si notre étude prend le parti de traiter le grotesque comme un phénomène à part entière plutôt que de le voir comme manifestation du carnavalesque ou de l'associer sans distinction au « système d'images » découlant de la carnavalisation qui opère dans l'œuvre, nous nous intéressons donc à cette dernière notion en ce qu'elle ouvre une fenêtre à une lecture sociocritique de *La Grande Tribu*, dans la mesure où c'est la société et le passé national qui font l'objet de la distorsion grotesque dans l'œuvre. Ainsi que le souligne Jacques Pelletier, l'œuvre de VLB, privilégiant le Québec « d'en bas », propose « une image renversée de cette société en donnant la parole à des marginaux et à des "fous" <sup>115</sup> ». Une société dont le personnage principal de *La Grande Tribu*, Habaquq Cauchon, « porteur à lui seul de ce qu'il y a dans l'esprit de la race, de la nation et de la patrie <sup>116</sup> » est la personnification, renforçant encore le lien existant entre la représentation grotesque du corps et le tissu social. C'est ce narrateur délirant, détenu dans l'asile du docteur Avincenne pour subir une cure contre son « hystérie historique », trouble nerveux qui le pousse à fouiller compulsivement dans sa mémoire à la recherche de ses ancêtres, qui prend en charge le deuxième volet du roman, « Les lésionnaires ».

La folie d'Habaquq Cauchon l'inscrit dans la longue lignée de personnages de fous et d'hystériques qui peuplent toute l'œuvre de VLB. Cette mise en scène de la folie, récurrente dans le roman beaulieusien, ferait appel à un héritage méconnu du Québec ancestral, tiré d'une littérature parallèle, artisanale, publiée à compte d'auteur ou financée par les communautés religieuses, comme l'indique l'écrivain dans l'introduction de son *Manuel de la petite littérature du Québec* :

---

<sup>115</sup> J. Pelletier, *L'écriture mythologique : essai sur l'œuvre de VLB*, p. 50.

<sup>116</sup> V-L. Beaulieu, *La Grande Tribu*, quatrième de couverture.

Cette littérature souterraine, pleine de fous, de névrosés, d'infirmes, d'ivrognes, de mystiques, de martyrs et de malades, avait, devait avoir un sens. Infiniment misérabiliste, que disait donc cette littérature? Et que signifiaient tous ces gens mal pris qui, dans leur vie, étaient partis du mauvais pied? N'y avait-il pas dans tout ça une imagerie qui, dans un temps de notre histoire, nous avait été fondamentale? Et plus qu'une imagerie, cela ne nous révélait-il pas un inconscient collectif qui cherchait maladroitement à se manifester, à s'exprimer et, finalement, à se libérer<sup>117</sup> ?

Cet « inconscient collectif » que VLB cherche à faire apparaître au moyen de « ce trop bref répertoire de tout ce que nous avons eu de misérable, de taré, de maladivement naïf et de douloureux<sup>118</sup> », exprimerait selon lui quelque chose de la mentalité québécoise et de notre incapacité en tant que nation à entrer dans l'histoire, parce ce que, soutient-il, « [il] y a un sens à tout, même dans l'insensé et le tragiquement dérisoire<sup>119</sup>. »

Dans *Les métamorphoses de l'hystérique*, ouvrage placé en bibliographie de *La Grande Tribu*, Nicole Edelman suggère que l'hystérique, « figure toujours dissonante, toujours dérangeante, reflète les peurs, les fantasmes et les exigences sociales et morales des hommes d'une époque, qui la modèlent en retour. Par-delà, elle pose des questions essentielles sur ce que nous sommes et nos désirs<sup>120</sup>. » En donnant la parole à un fou, VLB autorise son narrateur interné à tenir un discours largement incohérent, mais néanmoins pétri d'interrogations morales, politiques, philosophiques et sociales de toutes sortes, sa folie agissant en ce sens comme le « foyer imaginaire et réel des questions que l'homme se pose sur lui-même<sup>121</sup>. » Ce faisant, elle est le lieu d'une conscience critique de la société, conscience engagée dans la vision tordue proposée par le grotesque. Acerbes, virulents, les commentaires que formule Habaquq Cauchon à l'endroit du système social stimulent le renversement des institutions sérieuses et officielles, qui se voient destituées de leur mission philanthropique :

Examiner ma carcasse! Le docteur Avincenne ne s'en lasse pas. Il veut voir comment je réagis aux remèdes qu'il invente pour moi. Les grandes compagnies pharmaceutiques le commanditent et commanditent les universités où il enseigne la répression. Avant les universités étaient du

---

<sup>117</sup> V-L. Beaulieu, *Manuel de la petite littérature du Québec*, p. 18.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> N. Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique*, p. 14.

<sup>121</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 190.

bord des communistes, des socialistes et des utopistes, les bras armés de la Révolution. (GT – 108)

Si elle lève le voile sur la vérité élémentaire de l'homme, la folie le réduit aussi « à ses désirs primitifs, à ses mécanismes simples, aux déterminations les plus pressantes de son corps<sup>122</sup> ». Elle montre, note Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, « jusqu'où ont pu pousser les passions, la vie de société, tout ce qui l'écarte d'une nature primitive qui ne connaît pas la folie. Celle-ci est toujours liée à une civilisation et à son malaise<sup>123</sup>. » Ce malaise, selon VLB, découle du fait que la société québécoise, à défaut de parvenir à tailler sa place dans l'histoire, s'enfonce dans une dérive hystérique. Dans un essai qu'il consacre à Michel Foucault, *Se dépendre de soi-même. Dans les environs de Michel Foucault*, VLB relate le travail de lecture effectué autour de *La Grande Tribu* :

Après ce premier roman, je n'ai pas cessé de m'intéresser à la folie. Quand j'entrepris l'écriture de *La Grande Tribu*, j'avais une trentaine d'années ; et parce que je croyais que le Québec était une société hystérique plutôt qu'historique, je lus Thomas Szasz, puis Michel Foucault. J'y trouvai tellement de substantifique moelle que je m'égarai dans le roman que j'écrivais : trop d'informations que je n'arrivais pas à trier m'empêchaient d'atteindre à cette unité qui aurait donné la forme définitive à mon roman<sup>124</sup>.

« L'hystérie historique », couple conceptuel qui prend ancrage à divers degrés de *La Grande Tribu*, notamment dans la structure même de l'œuvre, qui alterne entre un volet purement historique, la biographie des « Libérateurs », et un autre volet plutôt hystérique, soit le récit que livre Habaquq Cauchon dans les « Lésionnaires », est inscrite concrètement dans le texte pour désigner le trouble dont souffre le narrateur. Le traitement choc que lui administre son médecin ne le dissuade pas de chercher à comprendre et à traiter lui-même sa maladie, malgré les remontrances du docteur Avincenne : « Tu ne peux pas comprendre ce que c'est que l'hystérie historique. Tu en vis et c'est déjà au-dessus de tes forces. Ne cherche pas plus loin si tu ne veux pas passer une autre fois par l'électrochoc, la lobotomie, voire l'éviration ou l'insulinothérapie. » (GT – 70)

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> V-L. Beaulieu, *Se dépendre de soi-même. Dans les environs de Michel Foucault.*, p. 10.

Cette « hystérie historique », qui afflige non seulement Habaquq Cauchon mais aussi la société dont il est le symbole, est combattue par le personnage de Bowling Jack et son groupe d'action militante, le Parti des lésions, qui prennent d'assaut l'Assemblée nationale à la fin du roman pour réclamer une déclaration d'indépendance unilatérale de la nation québécoise de la part du gouvernement. Cette mesure, croient les *lésionnaires*, est la seule qui peut mettre fin au cauchemar collectif : « Ce que nous exigeons, c'est la fin de l'hystérie. Ce que nous exigeons, c'est que le Kebek devienne enfin et pour toujours historique! » (GT – 818)

### **Le double discours du narrateur**

André Belleau souligne « le rôle primordial du narrateur dans le dialogisme romanesque », qui figure à la fois comme « l'instance à laquelle est confiée la voix narrative mais aussi l'agent qui décide de la stratégie énonciative<sup>125</sup>. » Dans *La Grande Tribu*, l'hystérie historique qui afflige le personnage principal lui fait tenir un double discours sur le traitement médical qu'il reçoit et la société dans laquelle il vit. S'il se décrit d'abord comme « peu fiable et peu fier, angoissé et languissant, mais néanmoins patriote et rebelle » (GT – 67) il se laisse à d'autres moments convaincre ou contaminer par les sermons du docteur Avincenne :

Je suis tellement prêt. Nous sommes si totalement prêts. Pour de la beauté partout, de la solidarité partout, du bilinguisme partout, du multiculturalisme partout, avec des tas d'accommodements raisonnables partout, pour que les droits de chacun deviennent les devoirs de tous. Un seul pays, une seule nation et tous les rebelles éliminés ou envoyés en Irak et Afghanistan pour se battre. La liberté! Je me meurs de combattre pour la liberté maintenant que je suis guéri! (GT – 501)

Les propos d'Habaquq Cauchon, traversés et travestis par les paroles de son médecin, sont aussi poreux aux discours ambiants de la société, comme le laisse entendre la reprise du slogan politique « Nous sommes prêts<sup>126</sup> » et la référence

---

<sup>125</sup> A. Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », p. 59.

<sup>126</sup> C'est avec ce slogan que le Parti libéral du Québec, mené par Jean Charest, obtient la victoire aux élections provinciales de 2003.

aux troupes envoyées en Irak et en Afghanistan. Le terme « patriote », dont se revendique Habaquq Cauchon, subit de la même façon un détournement de sens, alors que celui-ci affirme : « Un vrai patriote, c'est quelqu'un qui respecte le gouvernement parce que le gouvernement c'est l'autorité et que l'autorité est là pour qu'on l'écoute, l'aime et l'aide. Je suis prêt. Nous sommes prêts. Je commence tussuite si vous voulez. » (*GT* – 502) Reconnaisant sa propre ambivalence, Habaquq Cauchon admet :

Ça y a attiré mon peu de jarnigoine, de sorte que me voilà en train de vivre en état avancé de fissiparité, mi-cochonnerie mi-cauchon, comme le faisait l'original épormyable avant que le docteur Avincenne ne le relâche sur la courbure de l'espace-temps. Vivre en fissiparité, c'est être assis entre deux chaises, la tête en bas et sans jambes pour reprendre pied, c'est être comme un saucisson de Bologne coupé en minces lamelles et jeté dans la poêle à frire. (*GT* – 441)

Le personnage principal, tenu dans un état de « fissiparité », néologisme de VLB qui semble s'inspirer du mot « scissiparité<sup>127</sup> », oscille entre la part « cochon » de son être et le « Cauchon » de son nom de famille, qui le rattache à l'humain. Cette ambivalence s'élève aussi à un autre degré du texte, alors que le motif de l'ambiguïté entre réalité et fiction occupe une place centrale dans *La Grande Tribu*, où est mis en doute le délire de persécution vécu par le personnage principal face à la torture réelle de ses « thérapeutes ». La réalité vécue et dépeinte par Habaquq Cauchon est niée par le docteur Avincenne : « Les grands chiens-bicyclettes n'existent pas davantage que les dragons, les licornes, les centaures et autres chimères de même complexion. Tu divagues parce que tu n'écoutes jamais ce qu'on te dit! » (*GT* – 100). VLB renoue ici avec un procédé qu'il préconise dans son œuvre, signalé par l'« incohérence du discours flirtant avec le fantastique qui s'instaure lorsque le lecteur est plongé dans la conscience d'un personnage aux prises avec une forme quelconque de folie<sup>128</sup> », procédé propice à la divagation grotesque. Ce flottement entre rêve et réalité, désir et empêchement, ambition et restriction, n'est pas d'ordre purement psychologique, il acquiert dans l'œuvre de VLB une symbolique nationale : celle de l'hystérie

---

<sup>127</sup> Ce terme désigne un mode de reproduction asexuée par division simple de l'organisme, recoupant en ce sens l'idée d'une segmentation.

<sup>128</sup> S. Dubois, « *La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau* », p. 82-83.

collective dans laquelle le peuple québécois est plongé depuis la révolte réprimée des Patriotes, « dans un pays qui ne l'est pas, au point de confondre histoire et hystérie. » (*GT* – 820) Habaquq Cauchon qualifie lui-même le long récit qu'il fabrique d'« illusion », décrivant de la sorte l'expérience qu'il en fait : « Je ne voudrais pas que l'illusion parte de mon corps [...] Je me sens tellement épique quand je vis de l'hystérie – historique, pareil au premier des gais I Hurons, pareil au dernier des Mohicans. » (*GT* – 61)

Ce motif d'ambivalence entre réalité et fiction sert en outre l'intrication étroite des différents niveaux de représentation de *La Grande Tribu*, où les pièces du poète québécois Claude Gauvreau, mises en abîme par le biais d'un théâtre à l'intérieur de l'œuvre, se mêlent au récit central de *La Grande Tribu*, confondant la perception du réel du narrateur. Celui-ci, assistant à la représentation de *La charge de l'original épormyable*, incapable de supporter la vision du personnage principal battu à mort par ses tortionnaires, grimpe sur scène afin d'intervenir pour sauver son ami – rappelant en cela Don Quichotte prenant les marionnettes pour de vrais individus – tandis que sa compagne, la petite actrice rousse, s'évertue à lui rappeler : « C'est du théâtre! [...] C'est juste du théâtre! » (*GT* – 722) Dans l'imaginaire tordu du narrateur, les comédiens de la pièce prennent les traits des bourreaux qui les gardaient captifs, lui et son compagnon, l'original épormyable, avant leur évasion :

Entrent alors sur scène le docteur Avincenne et les grands chiens-bicyclettes que je reconnais facilement malgré leurs déguisements. Sous les traits sadiques de Letasse-Cromagnon, se présente le docteur Avincenne. Becket-Bobo ressemble comme une goutte d'eau à une autre au grand chien-bicyclette qui était en charge de la chambre des boucheries quand l'original épormyable et mon moi-même, nous nous trouvions suspendus aux gros crochets de fer rouillé. L'adjoint rusé du docteur Avincenne, ça ne peut être que Lontil-Déparey, parce que c'est à peine s'il mesure cinq pieds comme son modèle. Quant à Laura Pa et à Marie-Jeanne Commode, ce sont les portraits tout crachés des grands chiens-bicyclettes inquisiteurs qui ne cessaient pas de nous sermonner, semoncer et mutiler après une séance de torture sous forme d'électrochocs, de lobotomies, de baignades dans la cuve d'eau bouillante, d'aliments dans le blanc solarium ou de carbonisations sur torons, poulies et clous de fakir. (*GT* – 716)

Projetant sa réalité sur l'artifice de la pièce : « Le décor n'est donc là que pour leurrer le spectateur afin qu'il croie que l'original épormyable habite seul à la

campagne plutôt que dans le château, le manoir, l'asile ou la maison du docteur Avincenne » (*GT* – 716), Habaquq établit des parallèles entre les deux : « Mais la surréalité est la même : on veut que l'original épormyable admette qu'il est fou et que c'est pour ça que, tête baissée, il fonce dans les portes » (*GT* – 716). Maintenu tout au long de l'œuvre, ce flottement entre réalité et fiction brouille les repères du lecteur qui ne sait plus si le récit se situe dans un monde réaliste, mais altéré par la perception du narrateur interné, ou si, à l'inverse, il fait face à une vision étrangère du monde réel. Le discours d'Habaquq Cauchon, par de constants rappels des réalités tangibles et concrètes de la société québécoise, mais légèrement gauchies, comme la mention de la « Clique du Soleil » et du « Festival Juste pour frire » dans le texte, qui renvoient explicitement au Cirque du Soleil et au Festival Juste pour rire, complexifie le classement du récit.

La folie, fenêtre par laquelle pénètre le grotesque dans le récit, accorde au narrateur de *La Grande Tribu* une surconscience de soi et de son environnement, l'invitant à partager son avis sur la société du texte, et à vite déformer celle-ci par sa vision hallucinée. En résulte la représentation ambivalente d'un monde au réalisme flottant, portée d'une part par la reconnaissance appuyée des tares de ce monde, soumises au jugement critique du narrateur, et d'autre part par l'incohérence du discours issu de l'esprit instable d'Habaquq Cauchon, qui avoue s'écarter de la réalité pour se perdre aux confins d'un onirisme infectieux. L'ambivalence du narrateur, marquée par l'« hystérie historique » dont il se sait souffrir, constitue la structure hybride la plus transparente dans le roman, mais celle-ci, imposée en quelque sorte au narrateur, découle d'une faute originelle dont sa famille s'est rendue coupable. L'autre structure hybride mise en relief dans *La Grande Tribu*, en ce sens, gouverne le territoire du corps et de la génétique, initiant de nombreux échanges entre les règnes humain et animal.

## 1.2. Rabaissement et renversement

### De l'homme vers le cochon : La Nation des Petits Cochons Noirs

Les premières gravures grotesques, rappelons-le, composent des créatures hybrides, mêlant les règnes humain et animal. Si le bestiaire de *La Grande Tribu* déploie une variété de personnages animalisés, c'est le cochon, toutefois, qui y joue le rôle d'emblème ou, si l'on veut, d'animal totem. Le nom de famille du narrateur, « Cauchon », équivalent patronymique du mot « cochon », énonce clairement cette parenté avec le porc qui marque toute la généalogie du personnage principal. Malgré les menaces du docteur Avincenne, Habaquq Cauchon, têtu et fier d'avoir « gardé la tête de cochon de mes ancêtres bretonneux » (*GT* – 142) fouille dans sa mémoire à la recherche de ses origines. Il s'accroche de la sorte au « projet de société » qu'avait imaginé son ancêtre, le Baleineau Rebelle, celui-ci affirmant « qu'il n'y a qu'un pas génétique qui mène du cochon à l'homme et que ce pas serait vite franchi si, plutôt que de les traduire en justice avant de les manger, on libérait les cochons de leur servitude » (*GT* - 93), une servitude que VLB compare par analogie à celle du peuple québécois. Le premier élevage de porc que croise Habaquq Cauchon à sa sortie de l'asile le porte à croire enfin réelle cette « nation » fantasmée :

Et je la vois enfin celle que j'ai cherchée depuis mes origines, cette Nation des Petits Cochons Noirs qui batifole dans les plantations de choux, de carottes et de bettes à carde poussant devant les trois ponts-levis qui mènent à la Cité et Ville, si beau c'est, couenne et lard épais, queues tirebouchonnantes, groins pour ainsi dire heureux de labourer la terre noire, mâchoire solides coupant à ras de terre les racines, jolis culs des Petites-Grosses-Truies, tout roses sont les grandgousiers et dorée la pisse qui coule, s'écroule en flots glorieux. (*GT* – 325)

Si le porc occupe une place aussi capitale dans la généalogie d'Habaquq Cauchon, c'est que son ancêtre, Tout-Tit-Bebé, aurait été « enfanté par la matière noire qu'il y a dans l'homme et la truie quand ça fornique ensemble » (*GT* – 134). Comme le constate, hébété, son père adoptif, le Baleineau rebelle, lorsque ce dernier recueille le nouveau-né abandonné devant l'entrée de sa caverne :

[...] le bébé a curieuse allure : il a un petit corps de rien du tout, mais de grosses pattes avec des sabots fendus au milieu, une minuscule queue en tirebouchon, et la face, quelle étrange figure elle fait celle-là! Des oreilles

triangulaires et minces comme du papier de soie, une tête avec poils clairsemés dessus, un groin en guise de nez et deux yeux en forme de trous de suce, aussi pâles que le bleu pervers que le ciel se teinture avec quand le temps va se mettre à l'orage. (GT – 127)

Plus que ses traits porcins, c'est le caractère hybride du nourrisson qui frappe l'esprit du Baleineau rebelle : « Tout-Tit-Bebé a l'air d'un porcelet, mais n'en est pas un ; il a l'air d'un garçonnet, mais n'en est pas un non plus. De quel bois se chauffaient donc ses parents pour avoir donné naissance à pareil enfant, pas tout à fait animal et pas tout à fait hominien? » (GT – 129) Cette forte prégnance du porc sur la physionomie de l'enfant compose – on le devine – une hideur prononcée :

Tout-Tit-Bebé est un gros garçon maintenant. S'il a toujours les pieds fendus par le milieu et s'il a deux doigts à chaque main au lieu de cinq, ses cuisses sont fortes, de vrais jambonneaux pleins de nerfs, de muscles et de sang. Du côté de la triste figure<sup>129</sup>, ça ne s'est pas beaucoup arrangé, par rapport aux oreilles de Christ qui sont énormes, au groin qui a poussé ferme et aux petits yeux bleus que de longs cils blancs paraissent traverser de bord en bord. C'est laid assurément, mais la guerre de Troie a produit des laideurs de faces et de corps autrement plus massacrantes. (GT – 133)

Les personnages de *La Grande Tribu* empruntent non seulement certains caractères physiques propres au règne animal, mais sont conditionnés comme les bêtes par leurs instincts les plus primaux. Lorsque le Baleineau rebelle entend mettre fin aux amours de son fils avec une truie en découpant celle-ci en morceaux, le rejeton entre dans une furie telle qu'il attaque son père et le dévore<sup>130</sup> sans pouvoir s'arrêter :

Il fonce raide sur le cou du Baleineau rebelle et le bat comme un vieux tapis avant d'ouvrir le groin et de le refermer sur le cou du Baleineau rebelle. Les os ont craqué, puis cassé, le sang pisse dru, mais Tout-Tit-Bebé n'arrête pas de mordre, retirant par tapons nerfs, muscles et tirasses, tant son désespoir est catastrophant. Et toute cette hargne, et toute cette haine, et tout ce

---

<sup>129</sup> Don Quichotte apparaît encore une fois, chevalier à la triste figure.

<sup>130</sup> Cette scène de dévoration du père n'est pas singulière dans l'œuvre de VLB. Dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, on trouve Abel dans ses fabulations déterrer le cercueil où gît son père pour se repaître de son cadavre [p. 846-850]. Sous une autre forme, le motif de la dévoration du père se dégage de l'immense entreprise de lecture et d'écriture que poursuit VLB à l'endroit des géants de la littérature comme Victor Hugo, James Joyce, Voltaire, Tolstoï, etc., figures d'écrivains qu'il élit comme ses « pères littéraires » et avec qui il entretient une puissante relation d'admiration– assimilation. » Voir à ce sujet l'article de Michel Biron, « VLB au pays des géants », *Études françaises*, vol. 45, n°3, 2009, p. 25-40.

cannibalisme pour une Petite-Grosse-Truie qui a passé l'âme à gauche avant d'avoir pu cochonner une seule fois! (GT – 138)

Même si le cœur lui lève, Tout-Tit-Bebé réussit à se retenir « de vomir la mauvaise viande du Baleineau rebelle qu'il a avalée en safre, tout de travers. » (GT – 138) La bouche, souligne Bakhtine, figure comme la partie la plus marquante du visage grotesque, celui-ci se ramenant « en fait à une *bouche bée*, et tout le reste ne sert qu'à *encadrer* cette bouche, cet *abîme corporel béant et engloutissant*<sup>131</sup>. » 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 dévoration, récurrentes dans l'œuvre de VLB, où la bouche mord, déchiquète, bâfre et avale, sans compter le motif de la tétée ou encore celui du « lichage<sup>132</sup> ».

Le « Saigneur de Dieppe », pour punir Tout-Tit-Bebé de ce parricide, « l'envoie en pénitence » en Nouvelle-France, où il rencontre une Amérindienne, la « gaie Lhuronne » Forêt-De-Poils-Broussailleux, qui lui donnera un enfant, Perce-Oreilles. Le thème de l'hybridité est aussi mis en valeur par cet épisode de métissage<sup>133</sup> qui, bien qu'interdit formellement dans les faits tant par l'Église protestante que par l'Église catholique, est perçu comme une spécialité française :

L'Église protestante n'aime pas le métissage avec les Amères Indiennes. On ne sait toujours pas si elles ont une âme, et quel désastre ce serait si le Pape-Roi de Londres statuait qu'elles n'en possèdent pas. Forniquer avec elles, ça serait contre-naturel, ça peuplerait l'Amérique de monstres et de monstresses [...] » (GT – 311)

Le sort de Perce-Oreilles, arraché à ses parents pour punir le couple métis de leur union contre-nature, sera soumis au jugement du gouverneur de Kebek, qui décide de le mettre en pension chez les sœurs afin que celles-ci veillent à sa future carrière d'avocat. Décrétant la nécessité de donner un parrain à l'enfant, le

<sup>131</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 315.

<sup>132</sup> Le « léchage », orthographié « lichage » par VLB.

<sup>133</sup> Le métissage, déjà à l'honneur dans *La Grande Tribu*, devait prendre une importance plus grande à l'origine, alors que dans les premières moutures de l'œuvre déposées au Centre d'archives de la BAnQ et les extraits publiés dans *Le Carnet de l'écrivain Faust*, la figure héroïque mise de l'avant est celle de Louis Riel, célèbre Métis canadien. VLB fait un rappel de ce personnage historique en mentionnant que l'ancêtre Cauchon est en partie responsable, par son inaction, du massacre des Métis de l'ouest et de la pendaison de leur chef. Il semble que, dans la version publiée, Louis Riel ait été tout bonnement remplacé par Louis-Joseph Papineau à titre de « héros national. »

gouverneur, « une manière de marquis de l’Ancien Monde » (*GT* – 291), choisit à ce titre un dénommé Cauchon, celui arborant « un groin énorme et morveux en guise de nez, [et] ne faisait pas exception dans une famille qui avait jadis gardé les cochons et fornicqué avec eux comme le prétendit la rumeur publique. » (*GT* – 294). Le narrateur note à propos :

Admettons tout de même que le hasard fait bien les choses quand la veine noire de la destinée s’en mêle : demander à un Cauchon de parrainer un enfant qui a lui-même du sang de cochon dans les veines, il n’y a vraiment que dans le Nouveau Monde qu’une telle coïncidence peut être possible! (*GT* – 295)

Ce parrain, « qui besogne pour le gouverneur de Kebek [et qui] a tout oublié de ses origines comme le veut la mémoire quand on n’est pas la tête à Papineau » (*GT* – 294) procure son nom et sa protection au jeune Perce-Oreilles. De ce dernier, devenu avocat, découle le lien de parenté qui unit Habaquq Cauchon à Bowling Jack, comme celui-ci le confirme plus loin dans le récit : « Notre ancêtre peut-être, mais un traître! Pour s’asservir au pouvoir anglais, ce Cauchon-là a tout renié, a laissé tomber la tuque, le capot gris et la ceinture fléchée du patriote. » (*GT* – 688) L’ancêtre Cauchon, élu député conservateur, « n’a rien fait pour empêcher le massacre des Métis français de l’Ouest et il n’a rien fait non plus pour que leur chef, Louis Riel, ne soit pas pendu » (*GT* – 688). La dégénérescence de cette lignée généalogique se poursuit jusqu’au grand-père de Bowling Jack :

Il s’appelait Jack Cauchon, ce qui est vite devenu Crosseur Jack, car le grand-père était évidemment un organisateur politique, mais pour le Parti libéral désormais. Sa mort n’a pas été plus glorieuse que celle de l’ancêtre au Manitoba : en visitant une porcherie durant une campagne électorale, un gros verrat lui a mangé les amourettes et la moitié du bas-ventre. (*GT* – 689)

Ce passé grotesque, souillé par l’union contre-nature de ces ancêtres avec des porcs, empêche Habaquq Cauchon de faire la paix avec ses origines. Son internement et les supplices que lui inflige le docteur Avincenne exacerbent cette culpabilité qu’il ressent face à l’hybridité de son sang. Ce n’est que lorsque le personnage se libère de l’emprise de son médecin et qu’il quitte « le château, le manoir, l’asile ou la maison » où il est tenu captif, qu’il peut enfin tirer les choses au clair :

Mes origines ne me donnent plus mal au cœur. À quatre-vingt-quinze pour cent près, le cochon et l'homme ne partagent-ils pas les mêmes gènes, donc presque totalement les mêmes panses et pensées à cause de leur origine commune! Un foie de cochon peut devenir un foie humain, une tête d'homme se transforme aisément en tête de cochon. Il y a du porc frais dans l'homme et de l'homme dans le porc frais. (GT – 669-670)

Ce sentiment d'euphorie que lui procure la réconciliation avec ses origines porcines est ébranlé alors qu'Habaquq Cauchon s'aperçoit que la société ne partage pas les mêmes dispositions que lui à l'égard du cochon :

Quel désastre! À l'orée de la forêt qui départage le monde simplement humain du monde transhumain, que vois-je devant la Cité et Ville? D'innombrables échelles dressées dans l'espace, avec chacune un cochon dessus, éventré du haut jusqu'en bas. De grandes cuves sont pleines d'eau bouillante, avec chacune un cochon dedans qu'on est en train d'époiler. Il y a des feux partout et des tréteaux sur lesquels d'autres cochons embrochés cuisent en ne cessant pas de tourner sur eux-mêmes. Ces odeurs de boucherie, pires que toutes celles qu'on reniflait dans le château, le manoir, l'asile ou la maison du docteur Avincenne et des grands chiens-bicyclettes! (GT – 671-672)

En franchissant la limite du monde *transhumain*, celui de ses origines hybrides auxquelles sa mémoire lui donne accès, pour rejoindre la société des hommes, Habaquq Cauchon découvre que les règles de fraternité qu'il observe envers le porc ne s'imposent plus. Les cochons, ses frères, sont mis à mort dans un cadre festif, au cours d'un banquet organisé pour célébrer le succès des « spectacles de Juste pour frirer et ceux de la Clique du Soleil » (GT – 672) Cet épisode de dépeçage<sup>134</sup> donne lieu à une scène purement grotesque, où les cochons, « ligotés » sur des échelles » sont sacrifiés au cours d'une boucherie qui prend des allures cérémoniales :

Un cochon qu'on égorge près du pont-levis qui mène à la Cité et Ville hurle à la mort. Aussi vite que je peux, je me dirige vers lui. C'est trop tard quand j'arrive : on est déjà en train de le ligoter à une échelle puis, muni d'un grand couteau de boucherie, quelqu'un l'éventre sans même attendre qu'il

---

<sup>134</sup> Les manœuvres de dépeçage et de démembrement sont récurrentes dans *La Grande Tribu* : « Des pauvres rastaquouères en haillons, portant fourches, épieux et machettes rouillées. Ils se jetèrent sur les truies et les écorchèrent vivantes. Quand il ne resta plus un seul cochon à dépecer, ils se rabattirent sur la grosse Baleine-Mère et, par larges tranches, lui enlevèrent tout le lard qu'elle avait sur les côtés, en dessous et au-delà. » (GT – 94) On compte aussi la scène de déchiquetage de Tout-Tit-Bebé, alors que celui-ci croise un orignal épormyable particulièrement agressif sur son territoire. Tout-Tit-Bebé en serait mort si sa compagne ne l'avait pas retrouvé et soigné, reproduisant par là le mythe égyptien d'Isis qui recoud son mari Osiris : « Elle a attendu que dégèle le corps de Tout-Tit-Bebé pour recoudre tout ce qui pouvait l'être. » (GT – 319)

soit mort tout à fait. Le cochon crie toujours tandis que ses viscères et ses entrailles, dans une effroyable coulée, écoulée de sang, glissent de son corps ouvert jusqu'à terre. (GT – 672)

Cette scène reproduit un passage du récit historique du personnage principal, où celui-ci évoque le sacrifice de porcs, abattus sur la place publique de Dieppe aux fêtes du solstice d'été et du solstice d'hiver pour remplacer les condamnés à morts qui s'étaient échappés :

Si on honore encore le cochon de nos jours, c'est qu'il fut malgré lui l'ancêtre de tous les socialismes qui le mirent rituellement à tous leurs menus, du Moyen Âge à la révolution bolchevique, de l'Empire du Fils du Ciel à celui, fabuleusement cochonné, des États-Unis d'Amérique. Ah, le cochon! Notre père à tous! Notre frère à tous! Notre universalité grognante et dévoreuse de ses petits! (GT – 91)

L'œuvre de VLB est infiltrée de toutes parts par des références au cochon ; en témoigne, parmi d'autres exemples, cet extrait du livre *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, où Abel Beauchemin se remémore des moments de son enfance et les paroles marquantes de sa mère : « Quand j'étais enfant, elle disait que j'avais du sang de cochon dans les veines. Si impur. Disait aussi : "Toi la tête de cochon si dure" Rêvais la nuit que j'en étais un [...] »<sup>135</sup>. Un peu plus loin, Abel rajoute : « Moi, porteur dans mes veines de sang de cochon »<sup>136</sup>. Cet intérêt, dans *La Grande Tribu*, trouve sa source au cœur d'un mythe qui fait du peuple juif le cousin génétique du porc, comme le révèle l'ouvrage de Claudine Fabre-Vassas, inscrit en bibliographie du roman :

En effet, presque tous les récits européens sur l'origine humaine du porc ont pour acteur des juifs et se posent la question : Pourquoi les juifs ne mangent-ils pas de cochon? La réponse du mythe va de soi : leurs enfants ont été changés, ils ne peuvent se manger eux-mêmes comme des cochons<sup>137</sup>.

Cette association avec le porc surprend, car le sujet québécois a plutôt été traditionnellement assimilé au mouton, en raison de la représentation de Saint Jean-Baptiste, le saint patron des Canadiens français, qui prend souvent les traits d'un berger accompagné d'un mouton lors des célébrations de la fête nationale. Il semble que VLB, en optant au final pour le porc plutôt que le mouton (dans les

---

<sup>135</sup> V-L. Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, p. 142.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>137</sup> C. Fabre-Vassas, *La Bête singulière : les juifs, les chrétiens et le cochon*, p. 11.

premières moutures de *La Grande Tribu* le narrateur est suivi par un mouton noir), ait souhaité renier cette alliance symbolique, refusant du même coup la docilité et l'indolence attribuées à cet animal, pour mettre de l'avant l'entêtement, la « tête dure » du cochon.

Bien qu'impuissant à stopper le massacre, Habaquq plonge dans l'eau fangeuse sous le pont-levis, « un fossé comme égout à ciel ouvert, puant, putrescent, purulent » (*GT* – 673) pour sauver un petit cochon « en train de se neyer. » (*GT* – 672) Cet épisode consacre le lien très fort qui unit le personnage principal au cochon puisque « [se] jeter là-dedans – confirme Habaquq – c'est comme se suicider. Pourtant je vais le faire. » (*GT* – 673) Le motif du suicide se répète, cette fois pour prêter au cadavre d'une truie flottant dans les déjections des intentions humaines : « Je cale à mon tour et donne tête première sur la carcasse à moitié pourrie d'une truie<sup>138</sup> qui a préféré sans doute se suicider plutôt que d'avoir affaire à un gros couteau de boucherie. » (*GT* – 673) Habaquq Cauchon prodigue soins et réconfort à ce petit cochon noir<sup>139</sup> qu'il sauve du marécage, des marques d'affection qui réaffirment la parenté naturelle liant les deux êtres :

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. Puis il se couche confortablement dans la poche paternelle que je lui ai faite et s'endort aussitôt, apaisé, sa bouche ouverte sur l'un de ses pieds de devant qu'il suce. (*GT* - 674)

Cette affinité entre Habaquq Cauchon et le petit cochon noir est cause de son bonheur : « On ne peut pas être plus heureux que je le suis : ce chaînon manquant dans ma généalogie, qui m'a causé tant de soucis, fait faire tant d'erreurs, qui m'a rendu égoïste et solitaire au point que je me suis mal retrouvé

---

<sup>138</sup> Cet épisode fait ressortir en outre le caractère grotesque de la mort, puisque même en un tel moment, la description insiste sur les sécrétions du corps qui se putrifie : « Ses mamelles sont prodigieusement enflées et le lait ne cesse pas d'en pisser, seul blanc-mange dans tous les détrit. » (*GT* – 673)

<sup>139</sup> L'histoire se répète : le Baleineau rebelle sauve aussi un petit cochon de la mort. (*GT* -113) Nous y reviendrons dans le chapitre 3.

entre les mains du docteur Avincenne et des grands chiens-bicyclettes, voilà que je le tiens enfin. » (*GT* – 692) Ce bonheur, toutefois, sera rompu lorsque Habaquq, convaincu par le docteur Li Tsé-Tsé Toung qu'une intervention chirurgicale au cerveau pourrait résoudre ses problèmes de mémoire, ne réalise pas que l'opération en question coûtera la vie à son nouveau compagnon. À son réveil, le médecin lui annonce :

Nous avons la chance de tomber sur ceux qui nous ressemblent et rassemblent. Désormais, tout votre passé vous est accessible sans défaillance parce que votre mémoire vous a été rendue dans sa totalité, ce qui signifie qu'elle peut désormais se percevoir comme présent et comme avenir. Vous avez été si mal soigné depuis tellement de générations que le trou que vous aviez dans le crâne était en train de pourrir. Le thalamus et l'hippocampe, il n'en restait déjà presque plus rien. C'était l'affaire de quelques mois pour que vous deveniez totalement amnésique, voué à finir vos jours avalés par Alzheimer. Le petit cochon noir a accepté qu'on lui fasse un trou dans le crâne afin d'en extraire la matière manquante dans le vôtre. Il a accepté qu'on vous l'implante. (*GT* – 781)

C'est la fusion du cerveau humain avec la matière grise animale qui assure la guérison d'Habaquq Cauchon. Foucault, traitant des liens qui se nouent entre folie et animalité, suggère : « Dans la réduction à l'animalité, la folie trouve à la fois sa folie et sa guérison : lorsque le fou est devenu une bête, cette présence de l'animal en l'homme qui faisait le scandale de la folie s'est effacée<sup>140</sup>. »

L'épisode de l'opération intervient en outre pour signaler le fait que les phénomènes de renversement dans *La Grande Tribu* fonctionnent dans les deux sens : en acceptant de se sacrifier pour aider Habaquq à retrouver sa mémoire, le petit cochon noir montre des facultés de raisonnement et d'empathie impossibles pour un animal. Une manifestation d'anthropomorphisme qui n'est pas unique dans l'œuvre : aux animaux de *La Grande Tribu* sont aussi prêtés, inversement, des caractères humains. Les cochons de la ville de Dieppe, par exemple, sont jugés et condamnés à titre de substituts des criminels qui ont réussi à s'évader de leurs cachots. Habaquq Cauchon commente le déroulement de la justice à cette époque :

On réquisitionnait donc les cochons, on les habillait vrai comme le monde et, devant le peuple rassemblé, on leur faisait procès. Certains étaient écartelés et écorchés vif, en la place dite du Grand Gibet, d'autres étaient

---

<sup>140</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 168.

brûlés sur de flamboyants bûchers en la cour intérieur dite du Grand Saigneur de Dieppe. Le peuple faisait cochenaille et applaudissait des deux mains une justice aussi généreusement distributive. (*GT* – 91)

De cette logique punitive ressort l'idée que les cochons, continuellement désignés comme victimes, sacrifiés au détriment des véritables coupables, figurent comme les boucs émissaires d'un système qui nie et néglige ses propres racines, puisque le porc, ancré dans la génétique d'Habaquq Cauchon, symbolise les fondements de la nation canadienne-française, interprétée dans le texte comme « La Nation des Petits Cochons Noirs ».

### **Dégoût et déjection : le récit d'une histoire tachée par l'horreur**

Nous avons vu que le rabaissement, « principe artistique essentiel du réalisme grotesque<sup>141</sup> », se donne pour effet de réinterpréter sur le plan matériel et corporel toute chose sacrée ou élevée. Sous cette perspective, le traitement grotesque des grands mythes fondateurs incite au renversement de la « version officielle » des faits et impose sa propre vision de la continuité historique. Selon Laurent Van Eyne, « la puissance de régénération universelle grotesque convoque ni plus ni moins qu'une capacité à faire l'histoire<sup>142</sup>. » Avant lui, Bakhtine insiste d'ailleurs dans son interprétation du corps rabelaisien sur cette dimension créatrice mise en œuvre par le grotesque, alléguant que « dans la conception grotesque du corps est né et a pris forme un nouveau sentiment historique, concret et réaliste, qui n'est pas l'idée abstraite des temps futurs, mais la sensation vivante qu'a chaque être humain de faire partie du peuple immortel, *créateur de l'histoire* <sup>143</sup>».

C'est pourquoi le récit du périple des colons européens et de leur établissement en Nouvelle-France, interprété par Habaquq Cauchon, insiste sur les preuves de résistance, d'iconoclasme et de contestation de toutes sortes qui ont ponctué l'histoire, s'intéressant par là aux individus à contre-courant, et cherchant à démonter la chronique officielle. Ainsi, alors qu'on porte à

---

<sup>141</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op.cit.*, p. 368.

<sup>142</sup> L. Van Eyne, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », p. 91.

<sup>143</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 365.

comparaître Tout-Tit-Bebé, trouvé 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) devant le « Saigneur de Dieppe » pour qu'il y soit jugé, la cour s'active dans les préparatifs d'un spectacle sacrilège :

En plus d'y représenter *Tartuffe*, on y montre une espèce de pageant aérien : sur du fil de fer qu'on roule et déroule à l'aide de poulies, toutes les Dominations du ciel catholique circulent, battent des ailes, et de leurs pieds faisant émerger des possédées de Loudun, des comédiennes venues de Paris, délurées et délurantes, certaines en costumes de nonnes, d'autres sans cornettes ni robes, juste des dessous de soie avec dentelle, et d'autres encore flambant nues, leurs corps percés de trous par où fulminent Belzébuth, Baal et Bélial, tandis que l'abbé Grangousier, nu lui aussi à partir de la taille, fait semblant de les exorciser en jetant sur eux goupilles d'eau bénite et de saint-chrême liquide. (*GT* – 243)

Même si cette scène se déroule en Europe, elle réfère à un événement réel marquant de l'histoire de la Nouvelle-France : le projet du gouverneur Frontenac de monter en 1694 la pièce *Le Tartuffe* de Molière, qui provoque l'affrontement des pouvoirs civils et religieux sur la question du théâtre, divertissement prohibé par l'Église. L'évêque de Québec décrète la pièce immorale et frappe d'interdit le théâtre : aucun lieu public ne sera ainsi autorisé à inscrire l'art dramatique dans l'espace de la cité, sentence qui perdurera pendant près de 150 ans. L'image dégradante des communautés religieuses que donne à lire le rappel parodique de cette anecdote historique, où les icônes catholiques sont raillées et profanées, fait contrepoids à l'hostilité réelle du clergé canadien de cette époque envers le théâtre.

Le portrait des premiers colons français, descendants de la nation québécoise actuelle, n'est pas plus reluisant. Ainsi Tout-Tit-Bebé s'embarque vers l'Amérique en compagnie « des fraudeurs, des violeurs d'enfants, des déserteurs, des traîtres, des contrebandiers, des mauvais payeurs, des têtes enflées, des obsédés de la rapine [...] » (*GT* – 246), destinés à fonder la future colonie. Lui-même coupable de plusieurs crimes, Tout-Tit-Bebé s'évite d'être pendu haut et court grâce à la clémence – ou plutôt au sens pratique – du Saigneur de Dieppe, qui préfère lui imposer cette tâche bien précise :

Et puis, le voyage vers les quelques arpents de neige du Kanada est long, les passagers confinés dans les cales ne cessent pas d'y être malades et

quelqu'un comme Tout-Tit-Bebé, avec la face et la queue tirebouchonnante de cochon qu'il a, serait parfait pour désouiller planchers et murs de ses vomissures, renvoyures, pigrassures. » (*GT* – 247)

Ce châtement, contre toute attente, n'en est pas un pour Tout-Tit-Bebé, cloîtré à fond de cale et pataugeant dans une paille toute fangeuse :

Dans un tel pigras, Tout-Tit-Bebé devrait être catastrophé, à deux doigts de s'étouffer à chacune de ses avancées, qu'il fait à quatre pattes en fouaillant de son groin dans les détrit. Ça serait faire peu de cas du goût qu'il a pour les odeurs fauves, fortes et gluantes qui, seules, émergent encore de son passé sous forme de tripes fumantes, de viscères fielleux, de sang boudinant noir et épais, de nerfs putrescents, de mouelle faisandée. Quel plaisir il y a à mettre la tête là-dedans, à se la secouer, bouche grande ouverte, puis les dents qui claquent, qui mordent, qui déchiquettent, papilles, ah mes papilles, émoustillez-moi, titillonnez-moi, si ogre de barbarie peux-je devenir quand l'occasion s'y offre, si ocre le coffre lon laine! (*GT* – 259-260)

Les « odeurs fauves, fortes et gluantes » qui émanent de ce borbier infect font ressurgir la mémoire du meurtre condamnant Tout-Tit-Bebé à l'exil. Le plaisir qu'il éprouve à s'empiffrer de ces détrit s'offre comme une réminiscence de « tripes fumantes, de viscères fielleux, de sang boudinant noir et épais, de nerfs putrescents, de mouelle faisandée » (*GT* - 259) ingurgités lors du parricide. Cette énumération, qui établit avec des détails crus et répugnants une analogie entre l'acte cannibale perpétré par Tout-Tit-Bebé et les conditions d'hygiène déplorables des navires coloniaux, fait sombrer le récit historique dans l'horreur et le dégoût.

Les manœuvres de désacralisation vont encore plus loin. Lorsque Tout-Tit-Bebé débarque sur la terre ferme, on l'assigne au couvent de Mère Marie de l'Augustule Sainte, décrite comme une « louve SS »,

à ceci près qu'elle ne porte pas le costume nazi avec la croix gammée brodée dessus, mais une longue robe noire et, sur la tête, une cornette qui a l'air d'un oiseau auquel on aurait coupé la tête. Et quelle laideur de visage! Une peau de vieux chagrin plissée, à peu près pas de front, un nez écrabouillé sous les deux yeux pochés, une petite bouche presque invisible sous une forte moustache noire que même le plus puissant peroxyde n'arriverait pas à décolorer. (*GT* – 266)

La description de ce personnage, dépouillée de son caractère « sérieux » ou « sacré » ; sa cornette se muant en « oiseau auquel on aurait coupé la tête », rendue comique par l'insistance ampoulée sur sa laideur, participe de cet esprit de

rabaissement qui raille les icônes du grand récit de la colonisation du Canada français.

Nous avons vu que Victor Hugo prêtait ainsi au grotesque les mêmes exigences que l'épopée, mais poursuivies à des fins de détournement. Si le récit d'Habaquq Cauchon, encastré à l'intérieur de la diégèse de *La Grande Tribu*, emprunte à l'épopée certaines de ses formes, ce n'est que pour mieux les retourner et présenter de la sorte l'envers du récit officiel. L'épopée, rappelons-le, est un poème d'envergure nationale narrant les exploits historiques ou mythiques d'un héros ou d'un peuple, un récit traditionnellement lié à la parole. D'ailleurs, dans l'étymologie du mot, tiré du grec ancien « ἔποποιία / *epopoïa* », qui provient lui-même de « ἔπος / *épos* » signifiant *récit ou paroles d'un chant* et « ποιέω / *poiéô* », soit *faire, créer*, ou littéralement *l'action de faire un récit*, on trouve très nettement cette idée de poésie orale. Si la plupart des textes poétiques épiques sont intrinsèquement liés à l'oralité, cette dernière engage tout à la fois un rapport entre le locuteur et l'auditeur, mais aussi avec la société dont elle véhicule les valeurs. La poésie orale, précise Judith Labarthe, « est également liée à une idée d'éternel retour : cette parole désirée est appelée à revenir, de même qu'elle a soudé, uni les générations antérieures ; elle se porte garante d'un imaginaire commun et structurant » et « ne peut jamais être dissociée de sa fonction sociale, de la tradition dont elle se réclame<sup>144</sup> ». Ainsi Habaquq Cauchon, fils d'une « Moman cantatrice », qui hérite non seulement des talents vocaux de sa mère mais également du souvenir de ses ancêtres, agit à titre de chanteur dans *La Grande Tribu* : « Voici donc l'histoire de l'ancestrale Baleine-Mère et de son fils, le Baleineau rebelle, qui rêvait de fonder la Nation du Peuple des Petits Cochons Noirs, et telle que ma Moman cantatrice me l'a chantée avant que le docteur Avincenne ne m'ampute les jambes et ne fasse venir ce trou que j'ai dans le crâne. » (*GT* – 83) Lancé sur le mode du chant, le récit historique est par ailleurs ponctué d'une ritournelle, « C'est la faute à Papineau », une comptine librement inspirée de la chanson de Gavroche, celle-ci étant d'ailleurs pastichée dans l'un des couplets :

---

<sup>144</sup> J. Labarthe, *L'épopée*, p. 304.

Je suis tombé par terre  
C'est la faute à Voltaire,  
Je suis tombé dans le ruisseau  
C'est la faute à Rousseau,  
Je suis tombé sous le tirant d'eau  
C'est la faute, faute, faute  
C'est la faute à Papineau (*GT* – 230)

La narration, relevant par moments de la litanie, insiste sur plusieurs courtes formules, scandées tout au long du roman comme des leitmotifs. Les trois premières parties du volet des « Lésionnaires », par exemple, s'ouvrent ainsi sur la sentence suivante « Je suis vivant. J'ai hâte. », énoncé qui devient dans le dernier chapitre : « Nous n'avons plus hâte. Nous n'attendons plus. Nous avons entrepris. » (*GT* - 859) Ce changement de pronom signale le passage de l'individuel au collectif, de l'inertie à l'action qui matérialise la prise en charge effective du destin québécois, initiée par Bowling Jack et le Parti des lésions. L'importance du « collectif », nous le verrons, se manifeste aussi à travers l'appropriation par VLB des œuvres de Claude Gauvreau, reproduites par extraits dans *La Grande Tribu* et recrutées au service du mouvement révolutionnaire mené par les personnages. S'autorisant même à cet effet à retoucher la poésie de Gauvreau, qui ne s'est jamais par ailleurs posé en héraut et encore moins en héros de la cause nationale, VLB sélectionne et remanie les textes pour lui faire tenir le discours d'une farouche défense du collectif contre l'opresseur.

## **2. Figures du grotesque dans *La Grande Tribu***

### **2.1. Habaquq Cauchon : symbole et symptôme d'une société en déréliction**

Le roman, d'emblée, suggère qu'Habaquq Cauchon figure comme métaphore de la société : « Le seul problème que j'ai, c'est que personne en mes alentours ne semble se rendre compte qu'à moi seul, je constitue toute la nation, son idée raciale et son idée civile, son idée de rébellion et son idée d'indépendance. » (*GT* – 68) Enfermé dans un asile psychiatrique par cette même nation dont il est l'allégorie, Habaquq Cauchon incarne en quelque sorte l'échec collectif (ou l'échec du collectif) à sortir de l'hystérie historique. La naissance de

ce personnage, relatée dans *aBsalon-mOn-gArçon* et citée dans le premier chapitre, évoque le fait que la tête de l'enfant était « si grosse » qu'il n'était « pas possible pour elle de franchir le col de matricitude<sup>145</sup> ». Le père d'Habaquq, rappelons-le, déforme le crâne du bébé en voulant participer à l'accouchement, et le nouveau-né se retrouve avec « une tête sur deux étages<sup>146</sup> », comprimant ainsi la « matière grise<sup>147</sup> ». Or, cette naissance s'apparente fortement à la description faite dans l'œuvre du mot amérindien « Québec » :

Kebek, ça veut dire rétrécissement du col, la matière déforme l'esprit, elle bouleverse l'ordre de la matière, la tasse toute du mauvais bord des choses, là où l'espoir n'est toujours que désillusion, là où le rêve ne vient au monde que mort-né, là où par manque de la pensée, on défait aujourd'hui ce qu'on a fait hier, et refait demain ce qu'on a fait et défait, mais dans la même anarchie paralysante, de sorte que rien ne commence vraiment pour de vrai, on est toujours dans l'en-deça de quelque chose, jamais dans son au-delà, là où la rébellion fait du patriote un valeureux guerrier comme il y en avait tant jadis chez les gais Lhurons. (*GT* – 783)

Cette adéquation entre Habaquq Cauchon et la société du texte apparaît aussi dans la dichotomie établie entre l'horizontalité et la verticalité, deux structures thématiques mises à distance dans *La Grande Tribu* pour signifier la situation peu enviable du Kebek. D'abord, Habaquq, cul-de-jatte, ne peut se déplacer sans l'aide de ses prothèses, fournies par le docteur Avincenne après que celui-ci lui a amputé les jambes, attaquées par la bactérie mangeuse de chair. Relatant l'un de ses souvenirs d'enfance, alors que son père, aBsalon-mOn-gArçon, le bat pour le punir de son inaction, Habaquq note : « il est devenu un monstre des confins du cosmos, il me roue de ses sabots, il m'ordonne de me redresser, de marcher, de courir, de danser, il ne veut plus voir que je ne suis qu'une maladie à grosse tête et à petites jambes molles, un tétard [sic] qui gigote mais rien d'autre. » (*GT* – 485) Tout comme Bowling Jack, amputé lui aussi, rappelons-le, de ses membres et condamné à ramper sur le sol, Habaquq Cauchon répète le motif du ver de terre, de l'être maintenu au stade larvaire, une récurrence dans l'œuvre de VLB qui semble vouloir indiquer l'immobilisme et la stagnation de la société.

---

<sup>145</sup> V-L. Beaulieu, *aBsalon-mOn-gArçon*, p. 24-25.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 24-25

Tout-Tit-Bebé, l'enfant que recueille le Baleineau Rebelle, vit lui aussi dans l'horizontalité, épineux problème pour son père adoptif, qui voudrait le voir s'élever plus haut que sa condition et faire quelque chose de sa vie. Or, « Tout-Tit-Bebé n'est bien qu'en rase-mottes, il ne comprend que ce qui est horizontal. Lui répugne la verticalité sous toutes ses formes. Le Baleineau rebelle a beau le sermonner, le semoncer, voire lui sonner brutalement les cloches, rien à faire : Tout-Tit-Bebé a déjà sa tête de cochon et ne veut pas s'en déparer. » (*GT* – 131) Le Baleineau rebelle n'abdique pas pour autant et s'échine à construire une chaise pour bébé, suspendue à une stalagmite de la caverne, afin d'y fixer son rejeton pour que celui-ci voie enfin « que la réalité est verticale si elle ne se cochonne plus par aplaventrisme. » (*GT* – 132) La tentative échoue : le bébé s'époumone tant que le Baleineau rebelle n'a pas d'autre choix que de libérer Tout-Tit-Bebé des ganses qui le retiennent, et de le remettre « au monde horizontal de la grosse truie ». (*GT* – 132) L'horizontalité est liée de même à l'oubli et à l'absence de mémoire<sup>148</sup>, celui qui vit au ras du sol perd contact avec la continuité historique et égare les souvenirs de sa vie antérieure. Quand Tout-Tit-Bebé est déporté au Kanada, et qu'on lui arrache sa compagne, Forêt-de-Poils-Broussailleux, et leur enfant, Perce-Oreilles, il ne se préoccupe pas outre mesure de l'enlèvement de sa famille: « S'il n'y pense même pas, c'est qu'il vit dans un monde horizontal à ras de terre ; et la mémoire est verticale, lorgne vers le ciel où prennent forme les remembrances et les souvenirs. » (*GT* – 304)

Dans « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », Laurent Van Eynde traite de la présomption du héros dramatique, qui constituerait le moteur du grotesque. À ce titre, il réfère à l'anthropologie du psychiatre suisse Binswanger, développée à partir d'une description des directions de sens (*Bedeutungsrichtungen*): « Celles-ci dessinent le rapport de l'homme à son monde dans l'unité sensible de l'espace et du temps. Elles renvoient en fin de compte au binôme horizontalité – verticalité : "La présence humaine [...] non seulement projette l'étendue et s'y *déplace* mais encore projette la hauteur et s'y *élève* <sup>149</sup>" » L'être sain, en ce sens, se définit par

<sup>148</sup> Nous élaborerons davantage cette idée dans le chapitre 3.

<sup>149</sup> L. Binswanger, « Du sens anthropologique de la présomption », p. 237.

l'équilibre qu'il parvient à créer entre « marche » et « ascension », ou entre « aspiration » et « compréhension », faculté qui fait défaut, suggère VLB, au peuple québécois. Le portrait qu'il donne de celui-ci, par l'intermédiaire du Baleineau rebelle, est à ce propos fort éloquent :

Sans savoir ce que la chose signifie, le Baleineau rebelle est pour ainsi dire devenu kebekois, ce qui veut dire qu'il a les yeux moins grands que la panse, de la tête tout le tour du front, qu'il fait mou, porte laid, avec la barbe comme de la jaunasse filasse, et un grand tablier de cuir patin qui laisse l'épaule et le bras gauche à découvert, bien que ce soit si crasseux qu'on dirait que c'est revêtu de plusieurs couches de linge cani et moisi. Le Baleineau rebelle travaille du soir au matin, puis mange, puis dort en rotant, vessant et ronflant. Il n'est pas malheureux parce qu'il ne sait même pas ce que c'est le bonheur. Il est simplement vivant et il a hâte. À quoi? Il n'en sait rien, c'est seulement là en quelque part dans son gros corps salopé et ça attend. (*GT* – 125)

Ce quelque chose qui « attend », pourrait-on croire, c'est le pouvoir de prendre son destin en main et se sortir de cette condition misérable que les représentants du clan Cauchon (et plus largement, de tous les Québécois) perpétuent, faute de se donner la chance de faire mieux. L'attente presque désabusée de « ça » semble même corrompre à la fois l'esprit et le corps du Baleineau rebelle, qui est « devenu kebekois » par la force des choses. En témoigne son « gros corps salopé », résultat de cette mutation, première trace d'une détérioration généralisée dans le peuple québécois.

### **Quand le collectif gangrène l'individu : le narrateur, porte-parole d'un peuple d'éclopés et de « maladies »**

La réalité du peuple québécois, telle que VLB la conçoit, est marquée par la « maladie ». Au terme « malades » l'écrivain substitue « maladies » pour désigner l'ensemble des lésionnaires. C'est le nombre galopant de cas de maladies et de handicaps dans le Québec contemporain qui justifie la création du Parti des Lésions, groupe politique dirigé par Bowling Jack. Habaquq Cauchon précise :

Si ça s'appelle le Parti des lésions, c'est d'abord une question de statistiques. Trois Kebekois sur cinq sont ou bien hospitalisés, ou bien en traitement et en thérapie, ou bien privés de soins physiques et psychologiques, ou bien mal remédiés, ou bien pas remédiés du tout, parce que les hôpitaux débordent de patients, que les médecins, les infirmiers et

les infirmières se font rares, forçant les maladies à prendre la rue. Les Cités et Villes sont devenues des cours de miracles pour ceux qui souffrent dans leur corps manquant ou leur matière grise manquante. Le Parti des lésions a pour article premier de son programme de coaliser les maladies. (GT – 788)

Insistant sur les motifs de la maladie, de la souffrance et de la mutilation, ce commentaire annonce aussi la visée unificatrice du Parti des lésions, signalée par l'objectif de « coaliser les maladies » de son programme. Toutefois, conscient de son trop faible pouvoir face au cynisme et au despotisme du gouvernement, le Parti des lésions n'est qu'une façade pour dissimuler ses activités terroristes. Les cellules « dormantes » qui le composent tiennent leurs quartiers généraux dans des salles de quilles, « paradis des humbles parmi les humbles » où tout le monde possède un handicap : « 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*. Comme nous le verrons plus loin,

la logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et introduit *au fond* de ce corps. Montagnes et abîmes, tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains<sup>150</sup>

Le Parti des lésions lui-même est 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)

---

<sup>150</sup> M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 316.

## Le corps grotesque

Le caractère ambivalent, transitoire, du grotesque se donne pour effet de transformer l'image du corps, comme le soulève Bakhtine dans son étude de Rabelais et de ses sources. Pour lui, « le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé* : *il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps* ; de plus, ce corps *absorbe le monde et est absorbé par ce dernier* [...] <sup>151</sup> » C'est pourquoi, ajoute-t-il :

le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses *endroits*, où *il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps* : le *ventre et le phallus* ; ce sont ces parties du corps qui sont l'objet de prédilection d'une *exagération positive*, d'une hyperbolisation ; elles peuvent même *se séparer du corps*, mener une vie *indépendante*, car elles évincent le restant du corps relégué au second rang (le *nez* peut lui aussi se séparer du corps). Après le ventre et le membre viril, c'est la *bouche* qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde ; et ensuite le *derrière*. Tous ces *excroissances et orifices* sont caractérisés par le fait qu'ils sont 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 <sup>152</sup>.

Ainsi, le grotesque met-il en relief les *actes du drame corporel* : l'ingestion de nourriture, l'excrétion et autres sécrétions, l'accouplement, l'accouchement, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépeçage, toutes ces opérations du corps qui s'effectuent aux limites du corps et du monde, ou marquent la transformation d'un état du corps vers un autre ; dans tous ces événements du drame corporel, insiste Bakhtine, « *le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués* <sup>153</sup>. » De ce fait, les excroissances et ramifications du corps prennent une place toute particulière dans l'image grotesque, celui-ci mettant en valeur tout ce qui prolonge le corps, comme le laisse voir cette description du Forgeron-Fondeur, l'ancêtre de la lignée d'Habaquq Cauchon :

Il était loin de bien paraître le Forgeron-Fondeur, mais personne n'osait le lui dire : il était haut de taille comme l'étaient les géants de l'ancien temps et son formidable bras gauche faisait comme dix quand il étampait les cinq frères de sa main dans la face de quelqu'un. (*GT* – 85)

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 316.

Le portrait de cet aïeul, de l'envergure des héros épiques, « géants de l'ancien temps », préfigure la dégradation de la lignée, de plus en plus marquée dans la description ultérieure de ses héritiers par l'affadissement progressif de la grandeur et de la démesure du Forgeron-Fondeur. Bakhtine note que « [1]'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque*<sup>154</sup> », et précise en outre que, dans le grotesque, « l'exagération est d'un fantastique poussé à l'extrême, frisant la monstruosité<sup>155</sup> », comme la suite du portrait le suggère également :

Même le Forgeron-Fondeur était sorti de sa caverne, son seul et gros œil exorbité au milieu du front, sa bouche de babouin fendu jusqu'aux oreilles, son bras droit manquant parce qu'il l'avait perdu en combattant les Vikings, sa jambe gauche amputée à la hauteur du genou et enserrée dans une monstrueuse béquille de fer forgé trente-sept fois. (*GT* – 84-85)

Si, pour Bakhtine, les yeux, siège de la vie purement individuelle, ne jouent aucun rôle dans le grotesque, en revanche celui-ci « ne s'intéresse qu'aux yeux *exorbités* [...] puisque qu'il s'intéresse à tout ce qui *sort, fait saillie, dépasse du corps*, tout ce qui cherche à lui échapper<sup>156</sup>. » Doté d'un seul œil, cet aïeul est par ailleurs amputé de sa jambe gauche, remplacée par une « monstrueuse béquille de fer », blessure de guerre qui n'est pas sans rappeler le handicap dont souffre Habaquq Cauchon. Ce sinistre portrait se complète par la « bouche de babouin fendu jusqu'aux oreilles » du forgeron, détail qui annonce la part bestiale des personnages de *La Grande Tribu*. « Parmi tous les traits du *visage* humain – note Bakhtine – seuls la *bouche* et le *nez* (ce dernier comme substitut du phallus) jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps. Les formes de la tête, des oreilles, et aussi du nez, ne prennent de caractère grotesque que lorsqu'elles se transforment en forme d'*animaux* ou de *choses*<sup>157</sup>. » La compagne du Forgeron-Fondeur partage de même des affinités avec le règne animal :

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 315.

Va donc savoir pourquoi le Forgeron-Fondeur est tombé en amour par-dessus la tête avec la grosse Baleine-Mère. Peut-être parce qu'elle n'était cachalot que des deux tiers : elle avait une tête de baleine, des fanions tricolores, de petits yeux bleus comme en portent les cochons et un évent par où elle rejetait puissamment l'eau qu'elle ingurgitait. Elle avait deux nageoires aussi, une grosse paire de mamelles et un ventre rien de moins que ventripotent. Pour le bas de son corps, c'était bien différent : elle possédait deux queues qu'un vaste califourchon séparait et ces deux queues-là se terminaient par des manières de pieds, de sabots fourchus ou de serres acérées, on ne pouvait pas voir vraiment à cause des écailles qui les recouvraient. (*GT* – 85)

Le Forgeron-Fondeur emmène la grosse Baleine-Mère dans sa caverne où les deux passent le plus clair de leur temps à forniquer, « enlacés et sans jamais se lasser » (*GT* – 85). De l'union de ce cyclope et de cette femme-cétacé naît le Baleineau rebelle, délivré dans un tel épanchement de sang « que la caverne du Forgeron-Fondeur ressemblait davantage à un abattoir qu'à la boutique de forge du boiteux Héphaïstos » (*GT* – 86). Le rejeton tient tout à la fois de ses deux parents :

Une hémorragie pareille pour un titenfant qui était laid comme un péché mortel, à gros ventre comme sa mère, à tête mortifère comme son père, avec deux yeux dissemblants et de couleurs différentes, qui ne regardaient jamais la même chose en même temps, et une paire de cuisses se terminant mal, la celle de droite par un pied retourné, la celle de gauche par une nageoire en forme de mitaine. (*GT* – 86)

Le Baleineau rebelle hérite ainsi

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)

À ces êtres hors normes, surdimensionnés, de l'ancien temps, le récit oppose les « patriotes » du présent, qui sont, nous l'avons vu, plutôt marqués par la petitesse, la malformation, l'amputation. C'est le cas de la Petite actrice rousse, personnage que croise Habaquq Cauchon alors que celui-ci pénètre dans une salle de quilles pour y rencontrer son « cefrère » Bowling Jack. Le narrateur, d'abord obnubilé par le principe du bowling, relate ainsi sa première observation :

Une fois que je suis rassasié du jeu de va-et-vient des boules, je vais vers le comptoir derrière lequel se tient une Patriote kebekoise dont le costume est si bien réussi qu'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. (677)

Plus tard, invité chez elle par la petite actrice rousse, il conçoit sa méprise :

J'écarquille grand les yeux, car ce que je croyais être un désacoutrement n'en est pas un : tel c'était sous le déguisement, tel ça se retrouve une fois dégreyé, avec seulement la partie gauche du corps. À droite, pas d'œil, pas d'oreille, pas d'épaule, pas de bras, pas de tétou, pas de ventre, pas de hanche et pas de jambe. (GT - 682)

Lorsque Habaquq Cauchon lui demande pourquoi elle n'a qu'une moitié de corps, la petite actrice rousse résume : « Parce que je n'ai eu que des moitiés de parents » (GT – 683), répétant en d'autres mots l'idée d'une dégénérescence de la race. Outre ces personnages, qui tiennent un rôle dans le récit historique d'Habaquq Cauchon, la populace décrite par celui-ci affiche plusieurs traits bestiaux : « je croise plein de gens qui ont une tête de lapin, une face d'ours mal léché, une trompe d'éléphant, d'énormes oreilles comme le prince Charles d'Angleterre ou des masques de Charlie Chaplin, de la souris verte, de Pruneau et Cannelle, d'Alice au Pays des merveilles, de Zorro ou du Fantôme de l'opéra. » (GT – 675) Au travers de tous ces personnages, frappés par l'animalité ou le handicap, unis sous la bannière de la révolution, seul le personnage de l'original épormyable peut se revendiquer de l'envergure des géants de l'ancien temps.

## **2.2. L'original épormyable : poète rebelle et patriote, en lutte contre la société**

Si Habaquq Cauchon est la personnification du « Québec réel », l'original épormyable représente en quelque sorte le « Québec rêvé » tel que le conçoit VLB, un personnage largement inspiré du poète et dramaturge québécois Claude Gauvreau. Celui-ci, dans *La Grande Tribu*, assume le rôle d'un héros qui traîne de lourdes responsabilités : libérer le « Kébec » de son aliénation culturelle, là où Louis-Joseph Papineau a échoué à le faire sur le plan politique. Tant la vie de l'homme que son œuvre sont mises à contribution pour (re)dessiner le portrait

d'un authentique héros révolutionnaire, « un rebelle, mais qui ne s'amendera pas comme Louis-Joseph Papineau l'a fait » (*GT* – 71). Sophie Dubois, dans son article « *La grande tribu* : c'est la faute à Gauvreau », montre bien comment « en reprenant le personnage de l'original épormyable déjà fortement autobiographique chez Gauvreau, il rejoue le mythe du poète automatiste en lui faisant tenir une posture qu'il n'a jamais pleinement endossée : celle du révolutionnaire<sup>158</sup> ». La représentation de Claude Gauvreau procède donc d'une *réinterprétation* : remodelant la figure du poète martyr, méprisé par sa société, VLB en forge un mythe nouveau, délibérément positif, celui du poète rebelle et révolutionnaire.

Abondant dans le sens de Jacques Pelletier pour qualifier la démarche de VLB de « vol littéraire » et d'« intertextualité généralisée<sup>159</sup> », nous pouvons même avancer que le détournement de la pratique citationnelle, la reprise altérée des pièces de Gauvreau dans la trame narrative de *La Grande Tribu* et l'infiltration de celle-ci par les motifs et les thèmes gauvriens, réinvestis de sens dans leur nouveau contexte d'accueil, signalent explicitement un travail de réécriture. Celui-ci s'inscrit plus largement dans une entreprise d'appropriation totale de Claude Gauvreau, au profit d'une vision sublimée, magnifiée du poète et de son héritage, qui met au jour le dessein derrière *La Grande Tribu* : proposer un modèle héroïque apte à guider le Québec vers sa révolution, pour que celui-ci se fasse enfin pays. La transposition de plusieurs œuvres – et de la personne même de Claude Gauvreau – dans *La Grande Tribu* découle d'une transformation qui en affecte tant le contenu narratif que la valeur. La dérivation des écrits de Gauvreau à *La Grande Tribu* procède d'une *contamination*<sup>160</sup> par laquelle VLB manipule de multiples emprunts aux pièces de théâtre et à la poésie de Claude Gauvreau. Repiqués dans *La Grande Tribu*, les éléments tirés de l'œuvre gauvrienne convergent pour créer une image glorifiée du poète qui se négocie en fonction de l'autre mythe mis en présence dans *La Grande Tribu*, celui des

---

<sup>158</sup> S. Dubois, « *La grande tribu* : c'est la faute à Gauvreau », p. 72.

<sup>159</sup> J. Pelletier, « L'intertextualité généralisée », p. 153 – 179.

<sup>160</sup> Selon Gérard Genette, « ce mélange à dose variables de deux (ou plusieurs) hypotextes est une pratique traditionnelle et que la poétique connaît justement sous le terme de *contamination*. » (*Palimpsestes*, p. 370.)

« fondements hystériques du Québec<sup>161</sup> », relaté à travers la généalogie grotesque du Peuple des Petits Cochons Noirs. En faisant côtoyer le mythe de l'origine de la nation canadienne-française – éprouvé comme une succession de revers dont la révolte avortée des Patriotes constitue l'apogée négative – avec le mythe de Gauvreau, VLB lui fait porter le poids de siècles d'aliénation et l'engage dans une lutte révolutionnaire où sa langue, novatrice et contestataire, peut conduire à la victoire.

C'est la pièce *La charge de l'original épormyable*, œuvre-maîtresse de Claude Gauvreau récupérée par VLB, qui structure le plus nettement *La Grande Tribu*. De cette œuvre, VLB reprend d'abord le personnage principal, l'original épormyable, sur lequel il projette la figure de Claude Gauvreau par de nombreuses références à sa vie personnelle<sup>162</sup>, aux œuvres et aux événements ponctuant sa carrière littéraire. *La charge de l'original épormyable*, écrite en 1956, met en scène le personnage de Mycroft Mixeudeim, alter ego à bien des égards du dramaturge québécois, « transformé en cobaye par quatre analystes du comportement humain. Manipulé, blessé, livré à des jeux cruels <sup>163</sup>», il charge tête baissée et enfonce les portes fermées à double tour pour tenter d'échapper à sa prison psychique. Comme le souligne à juste titre Sophie Dubois, « [ce] récit autobiographique de l'internement de Gauvreau se double toutefois chez VLB d'une portée sociale, voire politique, qui n'était pas présente dans l'œuvre originale<sup>164</sup> ». Dans une entrevue, Claude Gauvreau confie à ce sujet : « Au moment où j'ai écrit ma pièce, il n'y avait pas d'intention sociale prédéfinie [...] Je n'étais pas capable d'une distanciation suffisante pour situer ce qui m'était advenu dans des perspectives sociales<sup>165</sup> ». Pourtant, VLB, à la suite d'autres critiques, interprète ce récit de réclusion et de persécution comme un symbole de l'oppression subie par le peuple québécois.

---

<sup>161</sup> V-L. Beaulieu, *Le Carnet de l'écrivain Faust*, p. 11.

<sup>162</sup> La relation de Claude Gauvreau avec sa mère est mentionnée aux pages 253 à 257.

<sup>163</sup> « La charge de l'original épormyable », dans THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, <http://www.tnm.qc.ca/saison-2008-2009/La-Charge-de-loriginal-epormyable/La-Charge-de-loriginal-epormyable.html>, page consultée le 15 avril 2012.

<sup>164</sup> S. Dubois, « *La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau* », p. 81.

<sup>165</sup> J. Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 322.

S'il recycle le personnage de l'original épormyable pour lui faire subir les mêmes traitements que ceux infligés par les tortionnaires de la pièce de Gauvreau, VLB ne laisse pas celui-ci accepter passivement son enfermement comme Mycroft Mixeudeim. La description de l'original épormyable, qui insiste sur la force de son discours poétique et son tempérament agressif, se situe à l'opposé de celle de Mycroft Mixeudeim, le géant trop faible et candide, un poète qui, de l'avis de son bourreau Lontil-Déparey, « ne sera jamais capable de se faire respecter comme l'inventeur de ses trouvailles. Cette tâche incombe à quelqu'un de plus solide que lui. Tant pis pour ceux incapables de se défendre<sup>166</sup> ! » Son vis-à-vis, quant à lui, ne fait preuve d'aucune « candeur » :

Comme Émile Nelligan, l'original épormyable est aussi poète, du genre très claironnant et vociférateur, ce qui n'a pas fait l'affaire de grand-monde à cause que ça se claironne et vociférait dans une langue pour ainsi dire secrète, parfois rauque comme l'est allemande, parfois gutturale comme l'est l'irlandaise, et parfois punique comme l'est la romaine. Si un éléphant ça trompe énormément, l'original épormyable est porteur d'autrement plus de violence, il est fait pour charger, et sans qu'on ait besoin de le provoquer. C'était donc mal endurant dans un lieu aussi pacifique que l'est la Cité et Ville depuis que le vieux brûlot Colborne a écrasé les rébellions de 1837-1838 et que les Anglais ont mis le feu au Parlement fédéral parce qu'ils ne voulaient pas qu'on dédommage tous ceux-là par devers lesquels le vieux brûlot Colborne avait perpétré ses crimes de guerre. Un poète rebelle, passe encore. Mais un poète révolutionnaire, qu'en faire quand ça ne cesse pas de hurler comme les mille et un gueulars du Saint-Maurice, et dans une langue autre que celle de la sagesse des nations? « (GT – 71)

Ainsi, VLB fait de l'original épormyable un poète rebelle et révolutionnaire et l'inscrit dans une généalogie mythique qui se revendique tout à la fois de Nelligan, lui aussi poète exceptionnel, mais soi-disant rejeté par son époque, et des Patriotes, insurgés discrédités par l'histoire. La référence aux légendes québécoises issues de la tradition orale, par l'évocation des « gueulars du Saint-Maurice », rattache la poésie de l'original à la littérature québécoise en rappelant ses souches profondes. Soulignant le ton « vociférant » sur lequel se déclame cette poésie, dans une langue « autre que celle de la sagesse des nations », VLB suggère son potentiel contestataire et la fureur qu'elle recèle.

---

<sup>166</sup> C. Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, p. 656.

## **L'hyperboréen : un langage révolutionnaire qui correspond à un « univers de plus en plus surréel »**

Poétique de la défaite du sens, l'énonciation grotesque procède, nous l'avons dit, d'une tentative de dépasser les limites du langage commun. En le soumettant à des torsions et en contournant sa nature signifiante, la parole grotesque substitue à une logique de production de sens un régime discursif motivé par l'exploration des ressources du langage. Dans *La Grande Tribu*, c'est l'« exploréen », mode d'expression poétique conçu par Claude Gauvreau, un langage de la désarticulation qui décompose les mots en retournant à leur dimension la plus élémentaire, les phonèmes, au profit de l'expression brute de l'émotion, qui met en pratique cette déconstruction langagière. Habaquq Cauchon, qui peine à comprendre la poésie de l'original épormyable, doit faire appel à sa compagne, la petite actrice rousse, qui lui enseigne à en décoder les images pour extraire la signifiante du langage exploréen. En établissant un parallèle avec la peinture non-figurative – avec laquelle Claude Gauvreau était lié ; son frère Pierre faisant partie du collectif artistique des Automatistes – la petite actrice rousse explique la symbolique derrière l'emploi de cette langue curieuse, et justifie du même coup sa représentation allégorique dans *La Grande Tribu* :

Dès que tu regardes une toile non-figurative, tu te rends compte que la matière dont le monde est fait maintenant n'a plus grand-chose à voir avec la réalité, car cette matière-là est en constante fission, ne produit plus que des sons et des couleurs dont les formes ne peuvent être véritablement représentées puisqu'elles n'en sont pas vraiment et ne durent pas suffisamment longtemps pour qu'on ait le temps de les fixer ni d'en prendre la mesure. On vit dans un univers de plus en plus surréel et c'est ce que cherche à dire l'original épormyable en utilisant le langage exploréen. (GT – 763)

Pour VLB, la forme d'expression nouvelle développée par Gauvreau apparaît comme la seule apte à décrire le monde déréalisé, et qui, par son pouvoir contestataire, peut mettre fin au « cauchemar de l'histoire et de l'hystérie » (GT - 298). Mais ce langage obscur, jugé subversif par une société qui n'est pas encore prête à le recevoir, condamne l'original épormyable à l'asile psychiatrique, où le docteur Avincenne tente de le « guérir » par des méthodes de choc. La créativité

langagière de Gauvreau est nouée à la proposition grotesque de *La Grande Tribu* : celle de donner à voir le monde sous un jour nouveau, altéré, et scelle le projet révolutionnaire de fonder un nouvel ordre social, enfin en phase avec la marche de l'histoire.

C'est le langage de Gauvreau qui *a priori* incarne la véritable arme de rébellion de *La Grande Tribu*, ce qui justifie sa représentation soutenue dans l'œuvre. L'exploréen apparaît non seulement dans l'intertexte, à travers la reproduction des œuvres de Gauvreau, mais aussi en tant que langue mythique, à la fois innovatrice et contestataire, resémantisée dans *La Grande Tribu* en « hyperboréen », « qui est la langue souveraine qu'on brame par ses hauts bois dans la forêt noire et boréale du Nouveau Monde » (*GT* – 254). VLB accorde donc au langage de l'original épormyable une portée nationale, voix du Québec des origines, de son isolement nordique. Le remplacement du préfixe *ex-*, marque de l'exclusion du poète, du retranchement de sa démarche artistique – qui « explore » et de fait, se place en retrait des sentiers battus, à la recherche de voies inconnues –, par le préfixe *hyper-*, indiquant plutôt la supériorité, le caractère excessif d'une chose, accentue le pouvoir symbolique du langage de l'original épormyable. Un pouvoir également renforcé par le fait que l'exploréen, poésie fondée sur le primat du son sur le sens, permet l'ouverture de celui-ci, en décuple les possibilités. De fait, la langue devient mythique en se dégageant de l'acte de communication, en rompant la signifiante pour faire place à l'émotion pure, qui, chez Gauvreau, passe par le spectre de la colère. VLB observe dans cette poésie une transmission immédiate de l'émotion qui devient elle-même action et révolte. Cette langue s'avère donc d'autant plus contestataire qu'elle est exprimée avec une rare puissance déclamatoire : « tant de hargne, de colère rouge qui ne peut se dire qu'en hurlant à pleins poumons, et l'original en a deux aussi puissants que ceux du ténor Pavarotti » (*GT* – 252-253). Cette idée d'une révolution initiée par le langage découle du principe, selon VLB, qu'à chaque peuple correspond une langue propre, qui en fait la force et l'unité nationale. C'est pourquoi, à travers le personnage de l'original épormyable, VLB mène sa propre révolution par la voie de l'exploration langagière, par la découverte d'une

nouvelle façon d'envisager et de dire la réalité, espérant par là conjurer ce faux-pays sans originalité, où l'imitation serait la seule forme d'expression.

### **Immortalité et intemporalité : un héros qui conteste l'humain et le temps**

Jacques Marchand, dans un essai intitulé *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, traite de la construction du mythe du poète assassiné autour de la figure de Claude Gauvreau, mythe d'ores et déjà constitué du vivant du poète, lui-même « générateur actif et conscient de son propre mythe<sup>167</sup> », mais qui ne décolle réellement qu'après le suicide de Gauvreau. Interrogeant la fortune que connaît ce mythe au Québec, avec les cas d'Émile Nelligan, d'Hector de Saint-Denys Garneau et, plus tard, ceux d'Hubert Aquin et de Jacques Ferron, Marchand évoque

[le] mythe du poète assassiné pouvait se manifester de façon ouverte, tapageuse, dans le cas de Gauvreau car on avait enfin affaire à un suicide authentique, indiscutable. Qu'y a-t-il derrière ce besoin de la société québécoise de se condamner elle-même? Que cache cette mauvaise conscience collective? Faut-il remuer de vieilles cendres, remonter jusqu'au souvenir, profondément enraciné dans la mémoire collective? Faut-il voir dans la formation québécoise du mythe du poète assassiné une manifestation résiduelle du vieux cauchemar de s'être vus définis comme un peuple sans histoire et sans littérature, donc irrespirable pour les poètes, condamné au rase-mottes<sup>168</sup>?

La folie de Gauvreau, raillée, méprisée de son vivant, finit par être perçue après sa mort comme l'alliée de son génie. Mystifiée, la folie n'est plus décrite comme une maladie mais comme une forme de lucidité hypertrophiée. « Le mythe – dit Marchand – veut que Gauvreau ait été enfermé dans un asile, puis assassiné, parce que sa folie géniale était subversive, lucide, prophétique<sup>169</sup>. » À l'aube des débats sur l'indépendance du Québec, on fera subir à son œuvre plusieurs torsions pour l'enrôler à la cause nationale, alors que

Gauvreau s'est longtemps montré réfractaire, du moins dans ses textes, à toute forme de nationalisme. Les commentateurs se trouvaient donc empêchés de poursuivre sur son dos le radotage critique du dernier quart

---

<sup>167</sup> J. Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, p. 26.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 20.

de siècle sur le "thème du pays". On a cependant contourné le problème, trouvé un moyen de rendre Gauvreau utile à la cause nationale en voyant en lui le grand écrivain québécois tant attendu, auteur de l'œuvre décisive [...] <sup>170</sup>

VLB, nous l'avons vu, souscrit à cette vision et à cette pratique, en présentant l'original épormyable comme « le plus grand colossal de tous les patriotes » (*GT* – 682) et en interprétant sa poésie à travers la lunette nationaliste. Il confère par ailleurs à l'œuvre de celui-ci une dimension immortelle, alléguant, par le biais d'Habaquq Cauchon : « Quand tu nais avec le corps et l'esprit de l'original épormyable, la mort n'existe pas. Il n'y a que la gloire intemporelle qui soit vraie. » (*GT* – 684) Assimilée à l'animal (et donc au grotesque), la figure de Claude Gauvreau est exaltée par rapport à la société humaine de son temps incapable de reconnaître son talent ; et son œuvre, éternelle, est destinée à traverser les époques. De même, le motif du suicide, central dans l'œuvre de Gauvreau, est réemployé par VLB à titre de ressort dramatique consacrant l'immortalité du personnage. Alors que Mycroft Mixeudeim, l'original épormyable de la pièce originale, est terrassé par ses tortionnaires (l'un d'entre eux, Laura Pa, conclut à l'acte final de la pièce : « Il faut le suicider<sup>171</sup> »), le suicide dans *La Grande Tribu*, qui apparaît comme la seule façon de tuer l'original épormyable, sert de prétexte pour mieux le ressusciter plus tard. Après sa fuite de l'asile du docteur Avincenne, l'original épormyable, qu'on a dupé en lui annonçant le décès de sa compagne, passe tout près lui-même de la mort : « On croit que s'il n'est pas mort au bout de son sang dans la forêt, il se serait suicidé en se jetant du haut d'un toit » (*GT* – 722). Mais ce geste désespéré, d'une facture spectaculaire, n'est qu'un leurre au profit de la résurrection mythique du personnage. Alors qu'on le croyait mort, il fait un retour flamboyant sur le devant de la scène pour jouer dans sa pièce *Les oranges sont vertes*, décrite comme l'« œuvre la plus rebelle et la plus patriote jamais écrite et jouée depuis que le Kebek existe. On la doit au génie de l'original épormyable, qui est universel et immortel! » (*GT* – 742) À l'image de sa poésie transcendant les âges, la figure de l'original épormyable saute d'une époque à l'autre et s'introduit même jusque

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>171</sup> C. Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, p. 748.

dans le récit historique d'Habaquq Cauchon. Affirmant que l'original épormyable s'est « trompé de siècle » et « se prend pour un photon qui traverse et détraverse la courbure de l'espace-temps » (*GT* – 279), il ne peut pourtant empêcher la présence envahissante de ce dernier d'infiltrer son esprit : « Laisse-moi tranquille, pauvre photon d'original épormyable! Moi, je veux juste retourner à mon histoire » (*GT* – 279). Ainsi, à l'état d'entre-deux, de « fissiparité » dans lequel est tenu Habaquq Cauchon, entre un passé pas encore assumé et la conscience du futur à réaliser, s'oppose la logique temporelle, mobile et malléable, de l'original épormyable, qui élargit la portée de son pouvoir symbolique. Le rapport au temps du grotesque et des enjeux qu'il compose dans *La Grande Tribu* fera l'objet de notre troisième chapitre.

### Chapitre III : Le temps grotesque

*Celui qui travaille, semblable dirait-on aux Bohémiens dans leur voyage exaltant vers "l'empire familial des ténèbres futures", se trouve sauvé par la conviction que le temps n'est plus la vaine répétition du présent, mais qu'il s'ouvre sur quelque chose, qu'il va du moins quelque part, sinon verticalement, du moins horizontalement.*

- J.A. Hiddleston, « Baudelaire et le temps du grotesque »

#### 1. Un ensemble de stratégies pour renverser le pouvoir du temps

Le grotesque, vecteur de subversion de l'ordre régnant, s'efforce de briser la linéarité du récit et la continuité du monde en place, se découvrant alors comme une ouverture au temps et à tous les possibles. En revisitant, par la lorgnette grotesque, la suite d'évènements qui ont conduit à forger le Québec d'aujourd'hui, vue par VLB comme une affligeante succession d'échecs et de revers, l'écrivain propose une vision subvertie, caricaturale, carnavalesque de l'histoire canadienne-française. Dans l'idée de retracer le parcours des premiers colons à s'établir sur les terres de la Nouvelle-France, le narrateur de *La Grande Tribu* cherche à reconvertir ce passé dégénéré, souillé par l'union contre-nature de ces ancêtres avec des porcs, à lui donner une signification qui lui permettrait de renouer avec le continuum historique. L'avènement du futur fantasmé par Habaquq Cauchon, qui mettrait un terme à son présent s'étirant à l'infini, dépend d'une certaine réconciliation avec le passé national, mais cette réconciliation est problématisée par le manque de mémoire du narrateur. Ce présupposé, au cœur de *La Grande Tribu*, sous-tend également toute l'œuvre de VLB : l'écrivain s'évertue à restituer au sujet québécois sa mémoire défaillante, la condition même de son inscription dans l'histoire et de son engagement dans le temps, vers la prise en charge de son propre destin. C'est le grotesque qui répare l'équilibre temporel précaire de *La Grande Tribu*, fragilisé par le manque de mémoire du

narrateur, en imposant un temps fantasmatique, mutant, qui cherche à tout avaler. Ce nouveau rapport au temps et à l'enchaînement historique, que nous nommerons « le temps grotesque », est incarné en quelque sorte, nous l'avons vu, par le personnage de l'original épormyable, héros animal et immortel qui défie l'humain et le temps. Nous observerons ici les procédés d'altération du temps mis en œuvre dans *La Grande Tribu*, tributaires du temps grotesque, en prenant appui encore une fois sur le travail de Rémi Astruc :

Sans qu'il existe de règle générale, il appert néanmoins que les altérations du temps mises en œuvre dans les textes grotesques peuvent être réduites à trois manipulations principales, le redoublement, la digression et le "saut" : trois principes de composition romanesque qui bousculent la temporalité en essayant d'annuler le temps, de le ralentir ou de basculer ni plus ni moins d'une temporalité dans une autre. Trois moyens de lutte contre l'irréversibilité du temps historique par la manipulation du temps diégétique. Trois appels, en fin de compte, à un autre temps<sup>172</sup>.

Dans *La Grande Tribu*, ces trois opérations assurent graduellement le transit du récit vers un tout autre ordre temporel, tâchant de rompre l'état de *fissiparité* dans lequel se trouve Habaquq Cauchon, captif de la durée stagnante de son séjour à l'asile, flottant entre un passé insaisissable et un présent inextricable. Or, il n'est pas certain que ce temps « grotesque » qui s'installe insidieusement tout au long du récit soit au service de la réalisation du futur fantasmé par le narrateur, car son intérêt se trouve plutôt dans le prolongement illimité du chaos.

### **1.1. Le redoublement : la fuite temporelle d'Habaquq Cauchon**

Les procédés détaillés dans les pages suivantes figurent comme des procédés de l'écart et de l'intervalle, voués à éloigner le récit de la rigueur de l'enchaînement événementiel, révélant par là une tentative d'échapper à la marche inflexible de l'Histoire. À cet égard, les personnages aliénés et délirants de *La Grande Tribu* subsistent, semble-t-il, dans un milieu social qui ne s'est jamais remis de la révolte avortée des Patriotes, comme si cette défaite avait fait

---

<sup>172</sup> Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 230.

plonger la société québécoise dans l'engrenage de la défaite et de l'humiliation. Habaquq Cauchon, lui-même incapable de se décrire autrement que « rebelle et patriote », même s'il demeure longuement réfractaire à engager une réelle insurrection, ne cesse de rêver de révolution, entretient une relation ambiguë avec la figure de Louis-Joseph Papineau, et ravive sans arrêt le douloureux souvenir des événements de 1837, notamment par l'importance qu'occupe le nombre « 37 » dans l'œuvre. 37 chapitres découpent la partie des « Lésionnaires » de même que dans celle des « Libérateurs », appuyant l'effet de symétrie dans la structure de *La Grande Tribu*. À cela s'ajoutent les passages fréquents où le nombre « 37 » est mis en relief, employé sans motif autre que la connotation politique, imposant au récit le spectre oppressant de cette fameuse défaite québécoise.

De l'avis d'Astruc, l'effet de « scandale » que provoque l'évènement « tient à son unicité qui engage le monde dans un ordre nouveau (lequel est toujours d'abord perçu comme désordre)<sup>173</sup>. » Ainsi, chaque évènement qui survient trouble la stabilité établie parce qu'il génère une nouvelle causalité, remplaçant l'ancienne chaîne causale et marquant du même coup la frontière entre un avant et un après. Conséquemment, la possibilité d'un retour en arrière s'abolit en même temps que le renversement de l'ordre ancien. Or il subsiste en apparence une issue à cette fatalité : la répétition de cet évènement trompe son implacable disparition. C'est pourquoi, renchérit Astruc, le rituel figure comme une technique sociale de duplication visant « à la domestication du caractère radicalement autre de l'évènement : car si la communauté ne peut anticiper le désordre de l'évènement singulier, elle peut en revanche tenter de l'annuler en redoublant celui-ci<sup>174</sup>. » Dès lors, la perturbation liée à l'évènement se voit cloisonnée dans une parenthèse qui s'essouffle par son renouvellement. C'est pourquoi le nombre « 37 » rythme toute l'œuvre, symbole obsédant d'un passé qui hante toujours le narrateur de *La Grande Tribu*, qui le remâche, le rappelle, refusant de tourner la page et d'accepter la tournure des événements. Ce dernier fait vœu de libération et de réparation pour expier cette faute dont Louis-Joseph

---

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*

Papineau s'est rendu coupable selon lui, reniant son engagement envers le peuple et renonçant à lutter pour ses idéaux lorsque sa tête sera mise à prix ; une faiblesse, nous inculque Habaquq, devenue la croix que portent tous les Québécois.

Ainsi, parmi les manœuvres temporelles du grotesque, le redoublement incite le récit à tourner sur lui-même, en favorisant la récurrence des formules narratives et, plus largement, en présidant à la répétition des événements qui composent le récit historique. « [S]tructure du récit dans laquelle le monde est pris au piège d'une temporalité entropique où la multiplication du même renforce le désordre au lieu de l'annuler et dont il s'agit de sortir<sup>175</sup> », le redoublement, dans *La Grande Tribu*, procède d'une volonté de donner sens à la continuité historique en rejouant des épisodes du passé pour rétablir leur signification. Le grotesque dans le récit, avance Astruc, « naît ainsi de *l'échec de la communauté à éteindre l'incendie de l'Histoire*<sup>176</sup>. » Le redoublement, condamnant les événements à se répéter sans engager un réel dépassement des choses, échoue au bout du compte à renouer la trame de l'histoire collective, et engendre plutôt une contiguïté absurde « laissant l'entropie gagner le système jusqu'à le mener à son point de rupture<sup>177</sup>. » Le redoublement joue ici le rôle d'un

procédé rituel de lutte contre le désordre dont s'empare l'écriture grotesque : l'échec de la communauté à digérer l'évènement produit dans une certaine mesure le baroque de l'écriture (celle-ci se fait en effet foisonnante à mesure même que la société échoue à s'opposer à l'irréversibilité du temps par une forme de clôture), écriture dont les arabesques – la tendance du récit à faire des boucles – apparaissent alors comme la fuite en avant de ce monde qui ne parvient pas à endiguer son déséquilibre et va à vau-l'eau<sup>178</sup>.

La lutte contre le désordre débouche sur un désordre encore plus grand. Les boucles temporelles prolifèrent dans *La Grande Tribu*, produites notamment par l'omniprésence du cochon, symbole de l'hybridité de la nation québécoise, telle que l'entend VLB. La scène de boucherie à laquelle assiste Habaquq Cauchon reproduit ainsi, nous l'avons fait remarquer, un épisode semblable tenu à l'époque

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> *Ibid.*

du Baleineau rebelle, où celui-ci est témoin du sacrifice de porcs, abattus sur la place publique de Dieppe aux fêtes du solstice d'été et du solstice d'hiver pour remplacer les condamnés à morts qui s'étaient échappés. Habaquq Cauchon, après son évasion de l'asile du docteur Avincenne, s'arrête, horrifié, devant cette vision :

Un cochon qu'on égorge près du pont-levis qui mène à la Cité et Ville hurle à la mort. Aussi vite que je peux, je me dirige vers lui. C'est trop tard quand j'arrive : on est déjà en train de le ligoter à une échelle puis, muni d'un grand couteau de boucherie, quelqu'un l'éventre sans même attendre qu'il soit mort tout à fait. Le cochon crie toujours tandis que ses viscères et ses entrailles, dans une effroyable coulée, écoulee de sang, glissent de son corps ouvert jusqu'à terre. (GT – 672)

La référence au pont-levis semble situer l'évènement dans un décor médiéval, et rattache du même coup le récit d'Habaquq Cauchon aux us et coutumes de l'ancien temps. Ces deux versions d'un même évènement (à peu de choses près), vécues en décalage par le narrateur et son ancêtre, précipitent chacune le sauvetage d'un petit cochon noir : alors qu'Habaquq Cauchon plonge dans une mare boueuse pour empêcher la noyade de l'animal, le Baleineau rebelle se jette sous les sabots ferrés d'un cheval et encaisse le coup à la place du petit cochon noir. Seulement, à l'inverse d'Habaquq Cauchon, qui garde le porcelet et en fait son compagnon de route, le Baleineau rebelle doit le rendre à son propriétaire. Le compagnonnage du petit cochon noir et du narrateur de *La Grande Tribu* favorise le réinvestissement de la mémoire chez ce dernier, alors que la Baleineau rebelle moisit dans l'oubli et l'inertie : « Il est simplement vivant et il a hâte. À quoi? Il n'en sait rien, c'est seulement là en quelque part dans son gros corps salopé et ça attend. » (GT – 125)

Habaquq Cauchon apparaît à bien des égards comme un calque de son lointain aïeul, le Baleineau rebelle. La naissance difficile de chacun, similaire à plusieurs égards, prophétise la vie ardue qui les attend et qui attend, par analogie, le Québec. Les deux, rappelons-le, synthétisent le « modèle » québécois, comme le suggère cet extrait, déjà cité, où le narrateur explique l'origine du mot amérindien « Québec » (orthographié « Kebek »). À l'image de cette nation qui ne croit plus à son progrès, où l'espoir se mue en désillusion et « où le rêve ne

vient au monde que mort-né » (*GT* – 782-783), Habaquq Cauchon tourne en rond dans une temporalité bloquée par l'absence de mémoire, où la reconnaissance de son propre passé lui fait encore défaut, brimant toute forme d'élévation, toute tentative de dépasser cette condition : « on défait aujourd'hui ce qu'on a fait hier, et refait demain ce qu'on a fait et défait, mais dans la même anarchie paralysante de sorte que rien ne commence vraiment pour de vrai » (*GT* – 783). Cette tare congénitale, condamnant la lignée des Cauchon à l'horizontalité, prend une autre forme dans la maladie et le handicap, dont les personnages héritent génération après génération : les prothèses du narrateur rappelant quelque chose de la « monstrueuse béquille de fer » de l'aïeul forgeron.

Le récit donne cette impression de piétinement jusque dans les expressions figées, répétées à outrance, du narrateur, dont même le prénom, Habaquq, s'apparente à un bégaiement. Celui-ci, enfermé dans le « château, la maison ou l'asile du docteur Avincenne » (la formule est redondante), apparaît prisonnier d'un présent stérile, sans lendemain, qui le confronte jour après jour à la répétition des mêmes gestes et des mêmes tâches, et ne cesse de réitérer son désir de « fuir, s'éfuir, s'enfuir » loin de cette maison de fous. Il trouve sa seule distraction dans le ressassement de ses souvenirs, de l'histoire de ces ancêtres que lui chantait sa « Moman » cantatrice. Ainsi, ce récit à saveur héroïque et historique, qui traverse plusieurs siècles depuis l'origine de ses aïeuls dieppois jusqu'à leur débarquement en Nouvelle-France, prend place dans le quotidien inerte d'Habaquq, et dilate le temps de la narration. Le cours narratif principal, laissé en suspens, se voit compromis par cette inquiétante digression. Une imposante bulle narrative, incorporée à l'intérieur de l'intrigue de base, qui se donne aussi comme métaphore du temps grotesque, un temps qui s'embourbe par son appel à un retour du pareil au même, un temps qui enfle aussi par sa propension à tout ramener à lui pour assoir son hégémonie.

## **1.2. Digression et régression : le piétinement du récit grotesque**

Forme d'hybridation du récit, l'une des composantes majeures du grotesque, la digression correspond à l'ingérence d'une temporalité périphérique dans le régime temporel principal, qui, en s'invitant dans l'intrigue, l'altère, coulant deux histoires en une seule. Le temps de la narration, de fait, s'en trouve ralenti, freiné par le gonflement du discours. La digression commande ainsi la suspension provisoire du régime temporel et retarde l'enchaînement des moments qui tissent la trame du récit. Perturbant le rythme de l'action et le déroulement de l'intrigue, la digression s'émancipe en ce sens des contraintes naturelles du récit romanesque pour multiplier les apartés et les vagabondages en apparence importuns. Cette « boursoufflure narrative », selon l'expression de Rémi Astruc, « correspond à la description appuyée d'un évènement périphérique [qui] déplace l'intérêt hors de l'intrigue mise en place jusqu'ici<sup>179</sup> ». « Après cette excroissance grotesque, poursuit Astruc, le récit ne peut reprendre – revenir à la temporalité de l'action – qu'un recadrant la narration sur ce dernier qui avait été incompréhensiblement laissé hors champ<sup>180</sup>. » Dans *La Grande Tribu*, la digression prend d'abord la forme de l'alternance des chapitres entre les deux volets qui composent l'œuvre, « Les Libérateurs » et « Les Lésionnaires ». Le phénomène de digression officie au sein de la configuration narrative de *La Grande Tribu*, en renouvelant sans cesse un effet de brisure à la lecture, mais cherchant surtout à établir, à l'échelle de l'œuvre, un dialogue entre ses parties. Dialogue qui entend mettre au jour le lien que VLB vise à créer entre les portraits des Libérateurs et le récit enlisé d'Habaquq Cauchon. Au cœur même de l'intrigue menée par ce narrateur, la digression s'installe et devient régression, imposant un va-et-vient constant entre le présent de la narration et le passé ancestral du narrateur, relaté à travers la généalogie de la Nation des Petits Cochons Noirs, qui va jusqu'à se substituer au cadre d'action initial. C'est le passé, temps du récit historique, fluide, qui se déroule, alors que le temps de la narration reste prisonnier d'un présent léthargique, mais un présent qui se gonfle sans cesse, mû par cette réactivation d'un passé qu'il ne cesse de convoquer.

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>180</sup> *Ibid.*

## **Discontinuité du régime narratif : « Les Libérateurs » versus « Les Lésionnaires »**

Nous avons jusqu'ici essentiellement traité de la partie intitulée « Les Lésionnaires », simplifiant par commodité le volet des « Libérateurs » en résumant ce dernier comme une section « historique », faisant contrepoids à l'hystérie dédagée par le récit d'Habaquq Cauchon. S'il est vrai que l'hystérie et l'histoire forment un couple conceptuel et que chaque notion ne va pas sans l'autre pour VLB, ces deux notions résument de façon plus abstraite l'une et l'autre des divisions de *La Grande Tribu*. Dans « Les Libérateurs », VLB dresse le portrait de plusieurs intellectuels et hommes politiques selon une approche biographique très librement orientée et appuyée sur les thèmes qui lui tiennent à cœur. Ainsi, ce volet historique, qui fait l'objet d'une narration à la troisième personne, présente une galerie de personnages marquants du XIXe siècle qui semblent n'avoir comme seul point commun que l'action militante, ou, plus largement, le partage d'une vision nationaliste. En ce sens, cet ensemble de portraits recoupe les thèmes de l'unité diégétique principale de *La Grande Tribu* par les valeurs nationales et l'esprit révolutionnaire qui y sont véhiculés, mais le tout s'inscrit en marge du récit et de sa progression, obéissant à sa propre logique narrative. De l'origine de ces « Libérateurs » (en remontant souvent à la naissance du grand-père ou de l'arrière-grand-père) à leur mort, VLB insiste sur la cause défendue, le combat mené, les revers essuyés.

Certaines figures apparaissent incontournables, comme le patriote québécois Louis-Joseph Papineau ainsi que le parlementaire irlandais Daniel O'Connell, promoteur d'un nationalisme non-violent qui défendit les droits des catholiques d'Irlande et que VLB dépeint par ailleurs comme un réformiste prudent ; Simon Bolivar, alias « Le Libertador », icône politique et militaire de l'émancipation des colonies espagnoles d'Amérique du Sud ; ou encore Abraham Lincoln, président américain associé à l'abolition de l'esclavage. En revanche, le choix d'autres noms plus problématiques épinglés sur ce tableau d'honneur déroute quelque peu. Songeons notamment à Charles Chiniquy, ancien prêtre catholique canadien reconverti en gourou fanatique, que les frasques tirèrent au

centre de nombreuses controverses aux États-Unis. Il obtient sa place sur le mur des révolutionnaires parce qu'il perturbera, selon les dires de VLB, pendant plus de 50 ans la tranquillité de l'Église de Rome et sera « le plus extravagant de ses rebelles ». Le cas du Chinois Hong-Sieou-Tsiuan, chef de guerre et mystique fondamentaliste, laisse aussi perplexe : « [c]e sera de tous les rebelles du XIXe siècle – affirme VLB – le plus étrange, le plus fascinant et le plus sanguinaire : au moins vingt millions de Chinois, à cause de lui, périront de mort violente dans une guerre qui durera dix ans comme celle de Troie. » (GT – 48) De ces derniers cas de figure se dégage un trait non négligeable : la violence, lorsqu'elle accompagne l'acte révolutionnaire, n'est pas réprouvée, car elle peut s'avérer nécessaire, voire inévitable à la cause. Ainsi, ce volet historique se destine, semble-t-il, à proposer plusieurs modèles de « héros » révolutionnaires en insistant sur la radicalité de leurs démarches lorsqu'elles s'y prêtent. Dans cette galerie de personnalités, la figure de Louis-Joseph Papineau occupe une place de choix, même si le sous-titre de l'œuvre suggère qu'une faute lui incombe, celle de s'être amendé auprès de l'occupant anglais, d'avoir renié les valeurs collectives et préféré l'exil à la potence. Dans son portrait, qui inaugure la section des « Libérateurs », le patriote québécois y est tout de même décrit comme un rebelle, et comme « le Père de la nation, celui qui mettra fin à la traversée du désert à un peuple opprimé et lui fera atteindre la Terre promise, celle de l'indépendance, de la liberté et de l'égalité et de la fraternité. » (GT – 182) Toutefois, VLB l'accuse aussi d'être un réformiste frileux, plutôt conciliant avec l'envahisseur, répugnant la lutte sur le terrain.

Cette immense digression ne semble avoir d'autre but que de faire l'étalage d'une multitude d'hommes exemplaires, héros à leur manière, qui ont soutenu, promu et défendu la cause de leur patrie. Une démonstration prouvant qu'il existe bel et bien, un peu partout dans le monde, des révolutionnaires que le sujet québécois est à même d'imiter. À ce titre, Bowling Jack se défend de l'insulte « terroriste » qu'on adresse aux membres du Parti des lésions qui menacent de faire sauter le Parlement de Québec en alléguant : « On appelle terroristes les patriotes et les rebelles qui manquent leur coup [...] Ceux qui triomphent, ce sont des libérateurs et ils ont tous leur place dans le grand cancer des nations.

Est-ce utile que je vous en donne de probants exemples? » (GT – 819) Il semble que ces exemples soient déjà donnés dans la partie « Les Libérateurs » de *La Grande Tribu* : ces hommes qui ont réussi à conduire leur peuple à la libération et qui n'ont pas craint, pour ce faire, d'employer des méthodes un peu plus radicales, quitte à ce que le sang coule.

### **L'obsession du passé : une temporalité périphérique qui parasite et ralentit le temps du récit**

Le récit grotesque se démarque par son inclination à « briser la continuité narrative en multipliant les "à-côté" du récit ou à carrément déplacer le récit dans cet "à-côté"<sup>181</sup> ». Dans *La Grande Tribu*, c'est l'obsession du passé, retranchant le narrateur dans son esprit confus, qui impose une importante récession narrative à l'intérieur de la diégèse. Le présent du narrateur – et par association, celui de la société du texte – est vécu dans l'« amnésie globale transitoire », une conscience lacunaire du passé national et de l'enchaînement historique, comme son médecin le lui explique :

C'est ainsi parce que tu manques de mémoire. Quand on souffre d'amnésie globale transitoire, on vit dans le flou, on meurt dans le flou, on ressuscite dans le flou. C'est la mémoire qui donne sa pérennité aux choses, à l'homme, à l'espace et au temps. C'est ce que dit la toile de Louis-Joseph Papineau que tu as devant les yeux. Elle a dit que cet homme-là a été rebelle alors que ça n'était pas le temps de l'être, qu'il s'est obstiné à le rester au point qu'il a dû s'exiler pour qu'on ne lui coupe pas la tête. (GT – 445)

La formule « amnésie globale transitoire » est courante dans toute l'œuvre de VLB, et résume selon ce dernier le syndrome de mémoire défaillante auquel serait sujet l'ensemble du peuple québécois, condamné par le fait même à cultiver la condition déplorable de dépossession et d'aliénation conviée par ce manque, sans espoir ni possibilité d'en sortir. Au présent « flou », vague, statique, s'oppose la mémoire, « qui donne sa pérennité aux choses, à l'homme, à l'espace et au temps », une pensée qui fait écho à la thèse défendue par François Hartog dans son ouvrage *Régimes d'historicité*. L'historien traite du règne successif de

---

<sup>181</sup> *ibid.*, p. 239.

diverses pratiques historiographiques et évoque la mise en place, depuis la Shoah, d'une nouvelle conscience historique imposant une « distance devenue maximale entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente<sup>182</sup> », une distance comblée tout entière par l'empâtement du présent. De sorte, explique Hartog, que dans cette configuration temporelle nouvellement acquise, qu'il nomme présentisme, « l'engendrement du temps historique semble comme suspendu », induisant cette « expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré lui à produire pour lui-même son propre temps historique<sup>183</sup>. » La mémoire, du même coup, « n'est plus ce qu'il faut retenir du passé pour préparer l'avenir qu'on veut ; elle est ce qui rend le présent présent à elle-même<sup>184</sup>. » À l'appui de la vision de la contemporanéité chez VLB, la thèse du « présentisme » d'Hartog fait ressortir des similitudes quant à leur constat mutuel d'un présent prorogé, mais met surtout au jour le rôle distinct que chacun prête à la mémoire. Alors que pour l'écrivain québécois, le présent s'étire dans l'attente de l'avenir, exorcisant par la mémoire son passé afin d'en retirer un enseignement futur, l'historien français élabore plutôt sur un présent qui entend rester indéfiniment présent, cherchant par la mémoire à se légitimer, à prolonger son règne.

Or, dans les deux cas, la conscience du passé se constitue à partir de la mémoire collective, courant de pensée continu qui ne retient du passé que ce qui subsiste encore dans l'esprit d'une communauté, au détriment de l'histoire qui se voit, elle, congédiée : l'histoire, qui « extrait les changements de la durée », forge « une durée artificielle qui n'a de réalité pour aucun des groupes auxquels ces événements sont empruntés. » Avant Hartog, l'essayiste français Charles Péguy défendait une thèse analogue et, contre l'histoire, se réclamait résolument de la mémoire. Dans *Clio : dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, il oppose l'histoire « essentiellement longitudinale » à la mémoire « essentiellement verticale. » La paire « verticalité – horizontalité » trouve ici une nouvelle résonance, puisque le rôle de la mémoire dans *La Grande Tribu* est de « retravailler » ou de « réécrire »

---

<sup>182</sup> F. Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 28.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Ibid.*

l'histoire, perçue comme une longue série de malheurs et de misère. L'horizontalité est liée de même à l'oubli et à l'absence de mémoire ; celui qui vit cantonné au ras du sol perd contact avec la continuité historique et égare les souvenirs de sa vie antérieure, comme Tout-Tit-Bebé qui oublie l'existence de sa compagne gaie Lhuronne et de son fils, Perce-Oreilles, une fois qu'on les lui a arrachés, car « [s'il] n'y pense même pas, c'est qu'il vit dans un monde horizontal, à ras de terre ; et la mémoire est verticale, lorgne vers le ciel où prennent formes les remembrances et les souvenirs. » (*GT* – 304). Tout-Tit-Bebé, qui « n'est bien qu'en rase-mottes » et qui « ne comprend que ce qui est horizontal [car lui] répugne la verticalité sous toutes ses formes » (*GT* – 131) inscrit donc cette fâcheuse tendance à l'oubli dans les gènes de ces descendants, dont Habaquq Cauchon est le dernier représentant.

L'absence de mémoire est de même directement reliée à l'impossibilité d'intenter une action concrète pour renverser la situation navrante du Québec. « Je n'ai plus guère de mémoire – explique Habaquq Cauchon – et c'est important que je m'en refasse une si je veux grandir en rébellion, insurrection, coup d'éclat et révolution. » (*GT* – 83) Ce serait cette lacune qui serait à l'origine de la dégénérescence familiale dont le narrateur fait les frais : « Tout ce passé oublié m'a fait ce trou que j'ai dans le crâne, et ce trou-là a si souvent manqué d'eau qu'il a obligé mon moi-même à devenir un être égoïste, solitaire et peureux, à peine rebelle et patriote. » (*GT* – 768) Preuve que cette condition n'est pas irrévocable, Habaquq Cauchon se souvient d'un temps, avant qu'il ne soit sous la tutelle répressive de son médecin, où le travail de la mémoire pouvait faire son œuvre : « je m'échappais de moi-même, je pouvais me nostalgier et me dire aussi que je ne suis pas seulement une maladie au cerveau furibond qui ne retient rien d'hier, ne détient rien d'aujourd'hui et ne tient guère à demain. » (*GT* – 471) La mémoire apparaît ainsi comme le seul remède à « l'amnésie globale transitoire » dont souffre le narrateur, une maladie entretenue par les expérimentations douteuses du docteur Avincenne.

Ce dernier, toutefois, défend un point de vue différent sur la question. La solution au trouble mental dont souffre Habaquq Cauchon réside pour lui dans

l'implantation d'une puce dans son crâne, chargée de combattre les réminiscences à coups de chocs électriques, un douloureux conditionnement pour l' « aider » à faire abstraction du passé : « Le temps des ancêtres, donc de ta maladie, c'est fini. La guérison, c'est par devant qu'on la trouve, avec un bon gouvernement qui te demande simplement d'être prêt à l'aimer et à l'aider. Un bon gouvernement, ça n'a pas besoin de la poésie pour faire un jovialiste de n'importe quel citoyen. » (*GT* – 538) Le médecin lui garantit : « Quand tu vas te réveiller, ta vieille mémoire n'existera plus, il n'y aura plus de passé indéfini, que les fruits frais de l'avenir à cueillir. » (*GT* – 540) Pour le docteur Avincenne, la seule chose importante à retenir du passé, c'est l'exemple de Louis-Joseph Papineau, dont l'obsédant portrait, peint sur un « coton à fromage », sert aux patients de l'asile de rappel quant à la bonne conduite à observer. La figure de Louis-Joseph Papineau joue ainsi un rôle ambigu, récupérée par le docteur Avincenne qui l'utilise à la fois pour récuser le comportement de son patient et lui indiquer la bonne façon d'agir. S'il impose *a priori* son diagnostic sur l'origine du mal dont souffre Habaquq en faisant dire à celui-ci « que c'est la faute à Papineau, que mon passé est plein de cette faute-là, que c'est pareil pour mon présent et que ça ne sera pas mieux dans mon avenir » (*GT* – 63), il lui enseigne par ailleurs que « [cet] homme-là a été rebelle alors que ce n'était pas le temps de l'être, [et il] s'est obstiné à le rester au point qu'il a dû s'exiler pour qu'on ne lui coupe pas la tête. » (*GT* – 445) Racontant à Habaquq « l'histoire de Louis-Joseph Papineau telle qu'elle fut colligée dans les annales » (*GT* – 446), le docteur Avincenne en fait un exemple positif, sous sa perspective, de soumission et de docilité : « [p]arce qu'il a été un rebelle et s'en est repenti Papineau est devenu notre Père à tous. » (*GT* – 462)

Dans une entrevue au *Devoir* parue en février 2008, VLB explique : « Papineau a vraiment été le chef politique québécois qui a essayé d'aller le plus loin [...]. Celui aussi qui a manqué son coup. On dirait que, depuis, tous ceux qui ont suivi n'ont fait que répéter ce grand ratage. Pour moi, à un certain niveau, le père fondateur du Québec — mais qui ne l'a pas été —, c'est vraiment

Papineau<sup>185</sup>.» L'échec de Papineau, en ce sens, serait selon VLB l'échec répété de la nation. C'est pourquoi la figure de Louis-Joseph Papineau joue sur les deux plans dans *La Grande Tribu* : à la fois coupable d'une « faute », celle de s'être amendé auprès de l'envahisseur anglais, mais aussi présent parmi le groupe sélect des « Libérateurs ». À défaut de correspondre au profil du héros révolutionnaire, il demeure à ce jour pour VLB le modèle même du peuple québécois, pour le meilleur et surtout pour le pire. À cet effet, la quête d'acceptation du passé qui guide le personnage principal, Habaquq Cauchon, se rapporte aussi à la figure de Papineau. L'épilogue de l'œuvre s'ouvre sur le retour du couplet de la chanson « C'est la faute à Papineau », cité précédemment, mais les paroles sont retournées de sorte qu'elles signalent un dénouement positif et signent du même coup une certaine réconciliation avec Louis-Joseph Papineau :

Si les Kebekois si mous  
N'ont plus peur des loups-garous  
Si sentant leur importance  
Ils vivent l'indépendance,  
S'ils ont pris l'air du large et du haut,  
Ce n'est plus la faute à Papineau,  
Ce n'est plus la faute, faute, faute,  
Ce n'est plus la faute à Papineau !

(GT – 859)

L'avenir ne semble désormais plus aussi sombre, et Habaquq Cauchon peut enfin conclure : « Nous n'avons plus hâte. Nous n'attendons plus. Nous avons entrepris » (GT - 863). Pourtant, cette foi renouvelée à l'égard du futur procède d'un retournement plutôt artificiel, accompli comme par miracle grâce au retour de la mémoire d'Habaquq, réactivée par l'opération du docteur Tsé-Tsé Toung. Assiste-t-on réellement à l'inauguration d'une nouvelle ère ? Il semble pourtant que le grotesque ne joue ici qu'une autre de ces cartes, renforçant son pouvoir symbolique en s'arrogeant ce qui lui fait défaut, sortant la mémoire d'un petit cochon noir comme un lapin de son chapeau. En greffant cette matière au corps grotesque en place, l'opération officialise le processus de déversement du passé dans le présent amorcé depuis le début du récit. Avec cette victoire trafiquée de

---

<sup>185</sup> C. Desmeules, « Entretien – C'est la faute à VLB », *Le Devoir*, Montréal, 23 février 2008.

la mémoire, enfin assumée et active, Habaquq Cauchon s'enfonce définitivement au bout du compte dans le temps grotesque.

### 1.3. La métamorphose : émergence du temps grotesque

La métamorphose achève de concrétiser le mouvement amorcé par la digression, c'est-à-dire qu'elle « tend à faire sortir entièrement le récit du régime temporel de la diégèse<sup>186</sup>. » Cette dernière manipulation temporelle à l'étude préside donc au passage d'une temporalité classique (linéaire, progressive, séquentielle) initiale à une temporalité atypique (bizarre, altérée, étrangère). La métamorphose, ou le « saut », comme le nomme Astruc, « réalise en quelque sorte l'ambition profonde du grotesque qui est l'émergence du radicalement autre dans le récit<sup>187</sup>. » À la fois vision du monde existant, résultat de son habileté à jouer sur les frontières du réalisme, et d'un monde qui *pourrait être*, par son caractère fantastique, surnaturel, étranger, le grotesque forme une totalité paradoxale : une prise en compte du réel en même temps qu'un dépassement de celui-ci, par la représentation imaginaire de sa transformation. Dans *La Grande Tribu*, ce basculement vers la « surréalité » opère par le temps, dans l'instauration d'une nouvelle façon de concevoir le temps et de s'intégrer à la continuité historique.

L'intervention chirurgicale que subit Habaquq Cauchon, visant à fusionner la matière animale du porc à son cerveau pour combler le « trou dans le crâne » par où fuit sa mémoire, réussit non seulement à assurer sa guérison, mais établirait aussi l'équilibre temporel du récit, du moins dans l'esprit du narrateur. À la suite de l'opération, le docteur Li Tsé-Tsé Toung déclare :

Désormais, tout votre passé vous est accessible sans défaillance parce que votre mémoire vous a été rendue dans sa totalité, ce qui signifie qu'elle peut désormais se percevoir comme présent et comme avenir. Vous avez été si mal soigné depuis tellement de générations que [c'était] l'affaire de quelques mois pour que vous deveniez totalement amnésique, voué à finir

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 244.

vos jours avalés par Alzheimer. Le petit cochon noir a accepté qu'on lui fasse un trou dans le crâne afin d'en extraire la matière manquante dans le vôtre. Il a accepté qu'on vous l'implante. (GT – 781)

Rendue dans sa totalité, la mémoire, assimilée à une substance corporelle qu'on peut greffer au besoin, devrait mettre un terme à l'état de fissiparité dans lequel Habaquq se trouve, puisqu'elle « peut désormais se percevoir comme présent et comme avenir », c'est-à-dire qu'elle se donne comme liaison entre le passé, le présent et le futur. Curieusement, c'est au moment où Habaquq recouvre sa mémoire grâce à ce tour de passe-passe que celui-ci cesse de relater l'histoire de ces ancêtres, stoppant net le récit vers la fin du dix-neuvième siècle. Le prétexte d'une mémoire défectueuse n'avait pourtant pas empêché jusqu'alors le narrateur de raconter le périple colonial de la nation canadienne-française, sur la base des souvenirs hérités de sa « Moman » cantatrice. C'est que la métamorphose est un basculement qui se déploie sur la durée: consacrée par l'opération au cerveau, elle procède néanmoins tout au long du récit en transvidant peu à peu la matière dans l'esprit et le présent du narrateur. Une fois ce transfert achevé, la métamorphose d'Habaquq ne vient en ce sens que confirmer l'implantation d'un passé que le narrateur est désormais prêt à revendiquer, réaffirmant du même coup le règne du temps grotesque et son aptitude à tout englober. Grâce à l'opération et à sa mémoire « réimplantée », Habaquq s'engage de manière effective dans le temps, entamant des actions militantes avec le Parti des Lésions, mais parce qu'il se trouve toujours dans le temps grotesque, sa lutte n'aboutit pas : le dénouement de l'œuvre ne donne aucune confirmation que l'indépendance du « Kebek » a bel et bien été déclarée.

## **2. L'enflure du temps grotesque**

La quête du narrateur de *La Grande Tribu* prépare l'avènement d'un temps utopique, fantasmé, où le passé, le présent et le futur sont superposés, contemporains, consolidant un tout historique où le présent témoigne du passé, où l'avenir dépend des temps antérieurs, et inversement. C'est cette corrélation fantasmatique de ces trois temps, moteur d'une nouvelle perception de

l'expérience historique vécue par les personnages, qui inaugure un régime temporel spécifique à *La Grande Tribu* que nous appelons le « temps grotesque ». Dans les moments où Habaquq Cauchon parvient à apaiser son esprit confus, il entrevoit cet état à sa portée : « Quand l'émoi de mon moi-même s'étale, il fait moins mal, il se relativise, il se fait malléable, il est réconfortable parce qu'il se conjugue en même temps au passé, au présent et au futur. » (*GT* – 497) Or, ce n'est réellement que lorsqu'il trouve le bonheur auprès de la petite actrice rousse (et dans sa participation aux activités du Parti des lésions), qu'il peut, enthousiaste, s'exclamer « l'avenir est enfin de la présence, le présent est enfin du dépassement, le passé se conjugue enfin dans un futur » (*GT* – 692) Euphorique, Habaquq Cauchon nourrit l'espoir que l'état de fissionarité dans lequel il est réduit n'aura plus lieu d'être, dès lors que le passé est retrouvé et que l'avenir peut enfin se concevoir :

C'était chaud sur les joues comme quand la petite actrice rousse m'embrasse, mais le temps lui-même le disait : ce ne serait plus jamais l'hiver de force, il n'y aurait plus de gel dans la pensée et l'action, puisque les deux ne pourraient plus se retrouver en état de fissionarité, trop tendus par le passé assumé et le futur à réaliser pour que fuie, s'éfuie, s'enfuie le rêve rebelle et patriote. (*GT* – 783)

L'usage du conditionnel, toutefois, témoigne de la précarité de ce jugement. Encore une fois, Habaquq stagne dans l'attente et l'élucubration, car même s'il prédit la fin du « gel dans la pensée et l'action », ce gel subsiste toujours pour le moment. Pourtant, en mettant sur le même plan son nouveau bonheur amoureux et son engagement militant, le narrateur s'accroche à la conviction profonde que les choses sont sur le point de changer. Or ce passage du rêve à la réalité n'est pas assuré, et le sentiment que la pensée rebelle, révolutionnaire, pourrait enfin se muer en action concrète semble relever tout autant de l'illusion : « On voudrait ne jamais se réveiller quand l'histoire n'est plus un cauchemar hystérique, mais la pureté du rêve et son établissement en action libérante. » (*GT* – 525)

Le narrateur de *La Grande Tribu* s'absorbe dans le mirage du « rêve rebelle et patriote » et anticipe l'avenir qui l'attend, mais son cheminement se creuse plutôt vers le passé, car c'est le déblocage de la mémoire qui met un terme à sa

paralyisie. L'épilogue de l'œuvre, à cet effet, évoque le futur seulement en faisant état du devoir de mémoire que s'imposent Habaquq Cauchon et sa compagne, la petite actrice rousse, pour cultiver cette faculté enfin retrouvée : « Nous élevons un peuple de petits cochons noirs, non pour le manger, mais pour que la mémoire en nous se fasse toujours agissante. » (*GT* – 859) De même, lorsque Habaquq Cauchon amorce sa marche vers la guérison en quittant le temps de la rumination et de l'inertie où le confinait son séjour dans l'asile, pour rejoindre Bowling Jack et le Parti des lésions, ce premier pas vers le changement est immanquablement synonyme d'un réinvestissement symbolique de son passé. Habaquq Cauchon trouve sur sa route un artéfact issu de l'histoire de sa famille, soit le squelette du bébé gai Lhuron, frère de Perce-Oreilles, strangulé dès sa naissance par sa mère, Forêt-de-Poils-Broussailleux, pour respecter la coutume de son clan qui trouve de mauvaise augure la naissance de jumeaux. En décrochant les ossements et en choisissant de les traîner avec lui, Habaquq Cauchon accepte le poids de ses origines :

Autrefois, ça m'aurait angoissé d'avoir dans la face le squelette du bébé lhuron, mais maintenant je le vois comme un heureux présage : c'est le signe que ma mémoire ne s'en est pas toute allée et qu'ainsi l'avenir ne peut plus être cette porte verrouillée derrière laquelle le docteur Avincenne me gardait prisonnier. (*GT* – 658)

Le mouvement vers le futur annonce toujours un recul. Si l'avenir est une « porte verrouillée » derrière laquelle Habaquq est prisonnier, la clé pour l'ouvrir est sa mémoire, délitée par la torture et la médication débiliteuse du docteur Avincenne, fondant l'aporie temporelle constitutive de *La Grande Tribu*. C'est ce piétinement qui donne prétexte à l'enflure grotesque. Épreuve d'un présent aux bras tentaculaires qui entend tout ramener à lui, le temps grotesque<sup>188</sup> s'étire, s'enfle, s'alimente par télescopage. C'est un temps qui célèbre le retour du pareil au même, qui ne progresse pas mais invite à repasser plusieurs fois au même

---

<sup>188</sup> Ce temps grotesque, que nous opposons au temps de l'épopée dans l'économie générale de l'œuvre de VLB, se distingue aussi du temps carnavalesque, qui lui s'apparente plutôt à une bulle, à un espace circonscrit dans la durée où s'opère momentanément le renversement hiérarchique des valeurs.

endroit, comme le montre Habaquq Cauchon, empruntant à son tour les pas de ces ancêtres.

Le temps grotesque, à ce titre, répond tout à fait à la pratique d'écriture de VLB, une démarche qui se veut « totalisante » et qui, pour ce faire, s'arroge toutes les ressources et les influences possibles. Plusieurs critiques ont noté l'« inquiétant pouvoir de captation<sup>189</sup> » de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu et font mention de sa « pratique intertextuelle, intense, expansive, proliférante<sup>190</sup> ». Michel Biron, dans son article « VLB au pays des géants », évoque le rôle que joue la filiation littéraire dans l'œuvre de VLB et surtout de quelle façon s'effectue le travail d'appropriation chez ce dernier en employant la métaphore de la greffe : « Il va s'inventer d'autres racines qu'il va greffer sur la racine-mère, procédant par ajouts successifs et observant grandir ce corps étrange, de plus en plus monstrueux à force de subir des greffes<sup>191</sup> ». Il en ressort une création hybride, sans doute un peu précaire, puisque VLB craint lui-même la fragilité des greffes<sup>192</sup>, et qui ne rentre dans aucune case préconçue. C'est ce qui pourrait expliquer que ce qui à l'origine devait se présenter comme une synthèse historique grandiose dans laquelle la communauté, cette « grande tribu », se reconnaît, déborde le cadre rigide de l'épopée et aboutit finalement en « grotesquerie », une catégorie esthétique peu marquée, qui ne s'identifie pas à un courant ou à une période de l'histoire littéraire, ni à aucun corpus national, une catégorie « ouverte » donc, malléable, apte à épouser toutes les définitions. C'est pourquoi elle trouve refuge au sein du genre romanesque, qui se distingue aussi par son absence de loi, exacerbant, par le caractère polymorphe, excentrique et excessif du grotesque, cette libération des formes à l'œuvre dans le roman.

En outre, parce que le genre romanesque se renouvelle sans cesse, mû par son propre gonflement, chaque nouvelle frontière abolie (narration, personnages, intrigue) multiplie le spectre de ses possibles. Le roman est le seul genre, dit

---

<sup>189</sup> « Interdiscursivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu » quatrième de couverture.

<sup>190</sup> J. Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », p.7.

<sup>191</sup> Michel Biron, « VLB au pays des géants », p. 39.

<sup>192</sup> « Si les greffes prennent bien, je pourrai enfin l'écrire, le livre de la plus haute autorité [...] » relate VLB dans *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, p. 1039.

Bakhtine, qui puisse encore intégrer de nouvelles composantes et qui procède aussi inversement à la « romanisation » des autres genres en opérant « leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution et les transforme en stylisations de formes périmées.<sup>193</sup> » Le roman n'impose pas son canon aux autres genres – il n'en possède pas – mais tend à faire éclater tous les carcans, s'alimentant de son propre pouvoir à annexer et à assimiler de multiples formes, capable de déployer dans la démesure et l'excès la même envergure qu'une épopée, capable aussi de mimer, en tant que genre par excellence de la parodie, les exigences du genre épique. C'est ce qui fait dire à Habaquq, avec un sarcasme emprunté, alors qu'il est complètement dopé par les médicaments que lui administre le docteur Avicenne : « Je me sens tellement épique quand je vis de l'hystérie historique, pareil au premier des gais Lhurons, pareil au dernier des mohicans! » (*GT* – 97)

Or, en infiltrant la forme d'un récit historique et héroïque, *La Grande Tribu* ne promet pas le même rapport au passé que celui en vigueur dans le genre épique, s'appliquant même à en prendre le contre-pied et à railler « le monde des "commencements" et des "sommets" de l'Histoire nationale, celui des pères et des ancêtres des "premiers" et des "meilleurs"<sup>194</sup> ». Ce passé héroïque national est absolu, achevé, clos et interdit en cela son propre prolongement :

Mais justement parce que le passé épique est séparé de toutes les époques futures, il est absolu et parfait ; il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement. Dans le monde épique il n'y a pas de place pour l'inachevé, l'irrésolu, le problématique. Il ne demeure en lui aucune échappatoire vers l'avenir. Il se suffit à lui-même, ne présume aucun prolongement, n'en a nul besoin<sup>195</sup>.

Ce passé épique, immuable comme sens et comme valeur, ne s'offre pas non plus à être réinterprété, ni réévalué, ce que VLB cherche pourtant à faire dans *La Grande Tribu*. Car au contraire de l'épopée, « genre complètement achevé et même figé, presque sclérosé<sup>196</sup> », le grotesque se prête à la représentation d'un monde en mutation. Une mutation qui, dans le temps grotesque, n'introduit pas

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>194</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 449.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 450.

une forme de progression mais invite, par le truchement de la mémoire, à observer la dégénérescence de la race québécoise. Si *La Grande Tribu* se targue de montrer d'abord des géants, des créatures hors normes, vivant dans un temps dont ils étaient les maîtres, cherchant par là à singer cette grandeur des origines dont se réclame l'épopée, la mascarade fait long feu et la généalogie d'Habaquq Cauchon se corrompt rapidement : de l'aïeul forgeron, formidable masse de muscles et nerfs, à l'arrière-petit-fils, pataugeant dans les déjections, la dégradation est nette et appuyée. Le texte prépare ainsi la possibilité d'une amplification épique mais plutôt que de lui donner entièrement corps, il précipite sa retombée.

La valeur accordée à tout ce qui relève de l'ancestral est du même coup mise à mal, et la distance respectueuse qu'impose le passé de l'épopée au présent de l'énonciation tend à s'abolir : alors qu'au début du récit historique est narrée au passé l'union du Forgeron-Fondeur et de la Baleine-mère, c'est le présent de l'indicatif qui prend le relais pour suivre l'histoire de leurs descendants, le Baleineau rebelle et Tout-Tit-Bebé. Le temps de l'énonciation du récit historique étant largement au présent, il n'y a donc pas de réelle coupure entre le passé national et celui qui le relate, Habaquq Cauchon. Le télescopage du passé et du présent, dans le temps grotesque, compromet l'élévation du monde ancien, que l'épopée coupe traditionnellement du présent par la *distance épique*. « Ce n'est pas pour rien – explique Bakhtine – que le passé épique est qualifié de "passé absolu" car, étant aussi un passé de valorisation (hiérarchique), il est dépourvu de toute relativité, c'est-à-dire des transitions graduelles, purement temporelles, qui le lieraient au présent<sup>197</sup>. » Entre l'aède et son auditoire, immanents au genre épique, et le monde des héros, sujets de l'épopée, la légende nationale se pose en intermédiaire. Selon le critique russe, « [r]éprésenter un événement au même niveau temporel et axiologique que soi-même et ses contemporains (et donc fondé sur une expérience et une fiction personnelles) implique de faire une révolution radicale, et passer du monde épique au monde romanesque<sup>198</sup>. » C'est ce que VLB se résout à faire : sur le canevas de l'épopée, forme archaïque et

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 450.

anachronique, totalité close sur elle-même, il plaque le baroque du roman, genre *en devenir*, le plus apte à refléter l'évolution de la réalité elle-même, le seul, au bout du compte, qui puisse témoigner efficacement et jusque dans sa forme de l'inachèvement du pays québécois.

Les manipulations grotesques élaborées au cours de ce chapitre participent toutes à l'instauration du nouveau régime temporel, mis en place dans *La Grande Tribu* pour contrer le déterminisme du temps historique. En effet, Habaquq Cauchon renverse la version officielle de la colonisation en Nouvelle-France pour proposer sa propre vision des événements qui ont conduit à la création du « Kebek » actuel. À ce titre, le phénomène du redoublement, manifeste dans l'insistance du récit à rappeler et à rejouer les événements du passé, vise à renouer le fil historique afin de le réorienter, mais embourbe le récit dans sa logique giratoire, engendrant une temporalité aporétique où passé et présent se confondent.

La digression se déploie aussi de façon à créer un prolongement entre le passé et le présent. Les sauts narratifs constants entre le récit historique relaté par Habaquq et le présent de l'énonciation, où celui-ci se trouve, concourent à abolir la distance entre ces deux temps, une distance pourtant infranchissable dans le genre épique, où *La Grande Tribu* puise son désir de grandeur. C'est que l'épopée traite d'un passé absolu et d'un monde révolu, et par le choix du présent de l'indicatif, VLB tend à rapprocher ce passé du présent de l'énonciation, à en faire un seul et même temps imbriqué. Outre ce rapprochement du temps présent et du passé national, notons aussi que la représentation du peuple dans *La Grande Tribu*, insérée dans un mouvement général de dégradation du caractère sacré de l'Histoire, abolit la possibilité épique, elle-même mue par l'idéalisation du passé.

Un problème résolu en partie par la métamorphose, troisième opération grotesque, qui assure le passage du récit vers un nouvel ordre temporel. Ce transit, dans *La Grande Tribu*, inaugure un temps fusionnant passé et présent, qui piétine et déjoue en somme sa propre fin. Le futur ne s'y trouve que comme

donnée spéculative, car le récit ne peut avancer très loin sans compromettre la circularité du temps grotesque. Le dénouement exact de *La Grande Tribu* demeure donc un mystère, et le lecteur ne peut que spéculer sur la suite des événements qui ont eu cours au Parlement de Kebek. Ce temps grotesque qui débouche sur un futur toujours flou, mais néanmoins à portée de main, est incompatible, nous l'avons dit, avec la geste épique. À défaut de mettre au monde l'épopée rêvée, VLB investit la logique romanesque et la poursuit jusqu'à l'extrême en repoussant les limites du réalisme pour façonner son univers grotesque, contraint, dirons-nous en paraphrasant Lukács, de faire naître par le roman l'épopée d'un monde sans héros ni dieux.

## Le grotesque : une « expérience-limite » de l'écriture

*Voilà soudain que je rêve que mon épopée déréalisante s'inscrive au calendrier national d'un peuple sans histoire ! Quelle dérision, quelle pitié ! C'est vrai que nous n'avons pas d'histoire. Nous n'aurons d'histoire qu'à partir du moment incertain où commencera la guerre révolutionnaire.*

- Hubert Aquin, *Prochain épisode*.

Phénomène fuyant, marqué par l'ambiguïté et l'indétermination de ses formes, souvent confondu parmi des notions avoisinantes telles que l'absurde, le fantastique ou l'inquiétante étrangeté, le carnavalesque au sens de Bakhtine, le grotesque se dérobe aux efforts de classement et de cloisonnement. Dans le but de prêter à l'analyse textuelle cette présence grotesque à l'œuvre dans *La Grande Tribu*, nous avons sondé les grandes théories formulées sur la question afin de poser les jalons d'une définition. Ce tour d'horizon, objet de notre premier chapitre, a fait valoir la présence de nombreuses dissensions dans l'appréhension de ce concept. L'une d'entre elles, esquissée (et esquivée) au cours du premier chapitre, concerne le rapport du grotesque au réel et la question de la « conformité » de sa représentation du monde existant. Nous avons souligné que le « réalisme grotesque » de Bakhtine ne s'accorde pas avec le caractère artificiel et plus ou moins fantastique que Kayser prête au phénomène, complice en ce sens de l'effet « d'inquiétante étrangeté ». Cette division est issue du fait que l'artifice, dans le grotesque, entre au service du réalisme, « exaltant » l'impression de réalité et procédant, par effet de grossissement, d'une inévitable déformation. Or le terme « déformation » apparaît trop faible encore pour décrire la mutation radicale infligée à l'histoire et à société québécoises, objets de la représentation dans l'œuvre de VLB. Cette impression d'étrangeté que conçoit l'expérience grotesque, poussée à l'extrême dans *La Grande Tribu*, fait basculer le récit dans une toute autre réalité. Le roman exhibe de nombreuses références au monde réel mais celles-ci, dépareillées, décalées de leur sens premier, compromettent

l'illusion de la réalité et renvoient plutôt à une sorte de vision onirique du monde. De la même façon, la topographie dans l'œuvre est nettement plus littéraire que référentielle, et se distingue par des lieux clos et « génériques » (La cité et ville ; l'asile, le château ou la maison du docteur Avincenne). *La Grande Tribu* s'enfonce si loin dans la parabole qu'elle relève davantage de la fable politique que de la mise en place d'un monde crédible sur lequel le lecteur aurait prise ; ce faisant elle invite au dépassement de la réalité en place.

De fait, le grotesque s'approprie ce réalisme flottant pour articuler le devenir de la communauté : tous ses efforts convergent à installer dans l'œuvre la présence concrète de *l'autre*, à matérialiser la vision d'un monde transformé. Nous avons vu que le récit se découpe en « structures hybrides » qui dévoilent la précarité du monde en place et préparent la possibilité d'un changement. À cet effet, le cauchemar de l'histoire et de l'hystérie, condition équivoque à laquelle fait face le personnage principal de *La Grande Tribu* et la société du texte, montre l'ambivalence d'une situation qui appelle à être renversée. En outre, perçue comme une déficience mentale et intégrée au discours du narrateur, cette « hystérie historique » autorise celui-ci à tenir un discours instable et largement incohérent qui problématise toujours plus le rapport du récit au réel. Alliée du grotesque, la folie délie la parole des restrictions et censures de la société, cherchant ainsi à dévoiler la vérité fondamentale de l'homme, à le confronter « à ses désirs primitifs, à ses mécanismes simples, aux déterminations les plus pressantes de son corps<sup>199</sup> ».

La folie rappelle l'humain à sa dimension intuitive et instinctive, et trouve donc naturellement son prolongement dans le corps et ses pulsions, ses fonctions biologiques. Les procédés de rabaissement et de renversement qui inondent les pages de *La Grande Tribu* sont dédiés à reconnecter l'homme avec sa nature primitive et à faire ressortir l'animalité qui subsiste en lui. Le récit de « la Nation des Petits Cochons Noirs », à cet effet, assimile le sujet québécois au porc afin d'expliquer sa mollesse, son opiniâtreté et, ultimement, sa disgrâce historique. Cette comparaison, allégorie de l'origine de la nation canadienne-française sert

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 538.

de point de départ au récit historique qui compose l'œuvre, désespérément en quête de fondements mythiques. *La Grande Tribu* réinvente, à rebours, l'évolution de la société québécoise, dans l'objectif avoué de fonder une mythologie, détachant l'histoire de la réalité et intégrant à celle-ci la présence d'êtres hors normes, de créatures mi-humaines, mi-animales. S'affranchissant de tout impératif de vraisemblance, l'œuvre fait donc du passé national un matériau grotesque, aisément modelable. L'histoire est repensée et recentrée dans une dimension plus concrète, de sorte que les actions d'éclat et les hauts faits d'armes laissent place aux péripéties de petite envergure, à hauteur d'homme, qui traduisent le tragique et le dérisoire de l'existence humaine. En même temps, pour combattre cette vision désenchantée et parce que la force du grotesque réside dans sa capacité à unir les contraires, l'histoire est aussi projetée dans une sorte de délire abstrait, détaché de toute obligation à l'égard des faits.

D'où l'insistance du récit sur les corps et ses propriétés les plus élémentaires, ce que Bakhtine nomme les *actes du drame corporel* : l'ingestion de nourriture, l'excrétion et autres sécrétions, l'accouplement, l'accouchement, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépeçage. Toutes ces opérations du corps s'effectuent aux limites du corps et du monde et marquent la transformation d'un état du corps vers un autre. Cette importance que prend la corporalité dans *La Grande Tribu* découle donc de cet effort du grotesque pour concrétiser sa propre présence dans le texte et imprimer au récit son mouvement et son dynamisme. Aux créatures colossales, hybrides, hors normes, qui régnaient sur « l'ancien temps », le Forgeron Fondateur, la Baleine-mère et le Baleineau rebelle, succèdent des personnages tout autant marqués par l'anomalie et la difformité, mais amputés, privés d'une partie de leur corps: le cul-de-jatte Habaquq Cauchon et sa compagne diminuée, la petite actrice rousse, font état d'une régression qui illustre l'idée véhiculée par VLB d'une dégénérescence de la race québécoise. L'aspect organique du corps et la prééminence de celui-ci dans le dialogue de l'homme et du monde viennent en appui à la dimension créatrice mise en œuvre par le grotesque, visant par ce transport à produire un nouveau sentiment historique.

Les opérations grotesques que sont l'hybridité, le redoublement et la métamorphose, présidant à la mutation du corps, ont aussi pour objectif de faire basculer le récit dans un tout autre ordre temporel. L'histoire – en tant que processus – compose une hantise dans l'esprit malade du narrateur et ne peut se présenter, même sous l'effort d'un laborieux devoir de mémoire, qu'en pièces détachées. Parce qu'elle conteste l'histoire en tant que cohérence, *La Grande Tribu* révèle une durée radicalement différente de celle que distribue le temps historique ; elle émerge d'une logique inhérente à la mécanique interne du récit, se construit sous l'empire du temps grotesque, qui s'arroge pleins pouvoirs sur le récit et le cours des événements qui le composent. La plus grande vertu de ce temps, nous l'avons vu, réside dans le fait qu'il peut tout absorber, n'ayant aucune difficulté à convoquer et à intégrer les uns aux autres des éléments hétérogènes. Le grotesque, de la même façon, fonctionne par assimilation et accumulation, marquant dans *La Grande Tribu* une inclination à ramener à soi des figures ancestrales<sup>200</sup>, à se référer à l'ancien pour établir paradoxalement sa propre temporalité. Toutefois, dans cette cohue de voix issues d'époques révolues et cette collection d'images rapatriées d'autres temps, rien ne reste ancien, puisque tout ce qui est rapatrié est présenté sur le même plan temporel. L'œuvre ne crée pas une profondeur historique, mais « *se donne dans l'espace*<sup>201</sup> ». Le concept de verticalité de même est présenté dans l'œuvre comme un rêve inaccessible : tous les personnages, de par leur bagage génétique commun avec le cochon, sont plutôt condamnés à se mouvoir sur une ligne horizontale, incapables d'aspirer à l'élévation, à une meilleure condition.

---

<sup>200</sup> Une inclination que l'on retrouve aussi chez plusieurs écrivains des années 1960. À ce propos, Gilles Marcotte note : « Réjean Ducharme, quand il se donne des références, va les chercher dans les lointains de l'histoire ou dans des œuvres qui entretiennent avec l'ancien, de diverses façons, des relations privilégiées : "Restons en arrière, proclame-t-il, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques." Le Gérard Bessette de *L'Incubation* va plus loin encore : il remonte le cours de l'évolution pour découvrir dans leurs origines animales la raison des comportements de ses personnages. Mais s'agit-il bien là d'une redécouverte du "temps historique", comme le dit Godbout, d'une profondeur cherchée dans le déroulement temporel, d'un héritage à faire fructifier ? Il semble bien, au contraire, que le recours à l'ancien évacue toute idée de distance temporelle, de progression, d'histoire. » (*Le Roman à l'imparfait*, p. 181)

<sup>201</sup> G. Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, p. 181.

Cet espace, toutefois, à défaut d'offrir un dépassement de la condition québécoise sur le plan historique, se destine à devenir un laboratoire du langage. Dans *Le Roman à l'imparfait*, une étude menée sur quelques-unes des œuvres les plus emblématiques des années 1960 (Gérard Bessette, Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, Réjean Ducharme), Gilles Marcotte déclare : « Le roman, au Québec, est plus abondant, plus riche, plus habile dans ses jeux formels, qu'il ne l'a jamais été<sup>202</sup> ». Il salue notamment « [les] jeux de mots, les calembours, les glissements de sens qui se produisent à pleines pages dans les romans de Réjean Ducharme », et qui « trahissent le plaisir d'habiter un monde linguistique parfaitement approprié<sup>203</sup> ». À bien des égards, l'œuvre de VLB, qui décolle véritablement dès le début des années 1970, prolonge et radicalise cette tendance du roman post-Révolution tranquille. Il s'agit bien là de l'enjeu de la présence de Gauvreau dans *La Grande Tribu*, présenté comme un maître suprême des mots, créateur de génie et artiste du signifiant. Or cette célébration de la poésie exploréenne, nous semble-t-il, détourne le langage de la communication par la place accordée à l'expression brute et sans compromis de la créativité, au détriment du sens. Cette forme d'expression très personnelle, dans *La Grande Tribu*, donne à voir la profonde mutation qui s'opère dans les fondements du réel, puisque « la matière dont le monde est fait maintenant n'a plus grand-chose à voir avec la réalité » (*GT* – 763). En travaillant cette matière « en constante fissiparité » qui « ne produit plus que des sons et des couleurs dont les formes ne peuvent être véritablement représentées puisqu'elles n'en sont pas vraiment et ne durent pas suffisamment longtemps pour qu'on ait le temps de les fixer ni d'en prendre la mesure » (*GT* – 763), le langage « hyperboréen » de l'original épormyable s'efforce de raconter « l'univers de plus en plus surréel » qui règne dans *La Grande Tribu*. Toutefois, il semble que seuls ce dernier, la petite actrice rousse et Habaquq Cauchon, une fois sa mémoire « récupérée », épousent cette *surréalité* ambiante ; le reste de la communauté continue de la fuir parce qu'incapable de l'accepter et de l'habiter :

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>203</sup> *Ibid.*

Je sais tout de ma famille depuis le commencement du monde, je comprends que sa matière manquante la forçait à ne rechercher que la survie, si peu nombreuse était-elle que ça la rendait peureuse, égoïste et solitaire, portée sur la trahison, la dénégation, le niement et le reniement, parce qu'incapable d'habiter dans la surréalité et ne cessant de fuir, d'où ce refus de reconnaître en l'original épormyable l'un des plus grands poètes ayant jamais vu le jour sur la courbure de l'espace-temps. (*GT* – 782)

Le grotesque dans *La Grande Tribu* marquerait donc l'épreuve d'un monde « déréalisé », qui s'enfonce de plus en plus dans la surréalité, un monde qui ne peut plus être décrit que par le transfert de l'émotion, par la libération d'un cri primal qui refuse la béquille du référent. La recherche de sens, l'interprétation symbolique ne sont d'aucun recours contre la résistance du grotesque aux tentatives de décryptage. Comme le remarque Rémi Astruc, « [le] grotesque se signale ainsi essentiellement à travers un "affect", qui est ressenti d'autant plus vigoureusement qu'il se développe sur fond d'anesthésie de la capacité symbolique<sup>204</sup> ». C'est pourquoi « le grotesque ne peut être saisi que par "instinct" », c'est-à-dire par intuition sensible. De fait, la sensation ou l'émotion doit être maximale : le « message » se réduisant à un pur stimulus, la *force du dire* soutient seule l'œuvre grotesque<sup>205</sup>. »

Le propre du grotesque, ainsi, est de faire du bruit, de clamer une présence, un objectif que Victor-Lévy Beaulieu endosse sans contredit, lui que Marcotte reconnaît déjà, en 1976, comme le « plus bruyant ténor de notre dernière couvée romanesque<sup>206</sup> ». Parce que le grotesque « *fait moins sens qu'il ne fait signe*<sup>207</sup> », c'est donc à la forme (le son, la voix, le corps) de relayer un sens qui fait défaut. Le grotesque serait ce mécanisme de compensation qui, pour pallier une signification défailante, réordonne dans la force des images et du discours sa capacité symbolique. « La puissance métaphorique du texte – note Astruc – qui transite par le canal de l'intuition, de la sensation et de l'émotion, a remplacé alors le code commun de l'échange verbal, de ce qui apparaît comme une communication proprement anté-symbolique<sup>208</sup>. » Dans *La Grande Tribu*, cette

---

<sup>204</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 253.

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> G. Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, p. 9.

<sup>207</sup> R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque*, p. 253.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 254.

immersion dans un travail aussi radical sur le langage décline le propos de l'œuvre, qui est de rallier la communauté autour d'un héros, d'un passé, d'un idéal national. L'œuvre obéit à une visée idéologique évidente, mais elle la déborde et devient en quelque sorte irrécupérable sur le plan politique. La parole, qui se découvre vaine, trouve pourtant dans son échec anticipé une énergie inépuisable, nourrie par les figures tutélaires de Papineau, orateur ayant renoncé au pouvoir du Verbe, ou du poète Gauvreau, qui abdique lui-aussi, par son suicide, à son art oratoire<sup>209</sup>.

\*

Au delà d'une collection de motifs esthétiques ou de choix narratifs, il s'impose donc à nous que le grotesque compose un mode particulier d'appréhension et de représentation du monde. Celui-ci condense en effet dans une même expression une forme de contact, de « digestion », et de transformation du réel. Le grotesque non seulement introduit le bizarre, le malaise, le « marginal » au cœur du récit, mais il retranche aussi les hiérarchies habituelles du romanesque dans les marges. Le sens et la portée du grotesque seraient ceux d'une « expérience-limite » de l'écriture, qui réinvente la matière à sa portée et abolit les frontières du monde, du langage. Un potentiel qui s'adapte parfaitement en ce sens à l'ambition de VLB : « [ce] n'est pas la littérature qui est ma passion mais cette présomption que parfois elle puisse devenir tout autre chose, quelque expérience-limite de l'homme, une assumption de liberté<sup>210</sup> ». Toute l'œuvre de VLB et le projet de *La Grande Tribu* épousent de la même façon cette quête de l'expérience-limite, mêlant les styles, les formes, les influences littéraires que l'écrivain glane un peu partout pour faire de l'écriture une entreprise *totalisante*, pour faire de la littérature le pont vers un *ailleurs*. En raison du mandat qu'il se propose d'accomplir, Victor-Lévy Beaulieu élève son œuvre à la hauteur des grandes œuvres fondatrices d'une littérature nationale :

((il y avait d'abord ce que le William Faulkner avait dit : le seul écrivain

---

<sup>209</sup> Voir à ce sujet l'article de Sophie Dubois, « *La grande tribu : c'est la faute à Gauvreau ou comme un original dans un jeu de quilles* », *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 1, p. 71-96.

<sup>210</sup> V-L. Beaulieu, *Monsieur Melville*, p. 20.

véritable est celui qui a un projet si vaste qu'il ne peut plus le perdre de vue, étant fait de lui et se faisant [sic] avec lui, dans une amoralité presque dionysiaque, pillant partout, dans les livres comme dans la vie, pour produire l'œuvre abolissant toutes les autres parce que, d'un seul coup, donnant tous leurs sens aux autres <sup>211</sup>

Ce projet si vaste, c'est le pays, que VLB poursuit jusqu'à l'épuisement, parce qu'« on ne meurt pas si l'on n'est pas d'un pays<sup>212</sup> », ce pourquoi « il va bien falloir qu'il m'en naisse un et c'est pourquoi je tâcherai de l'inventer dans du réel à perte de vue et de mémoire, et c'est pourquoi je tâcherai de l'inventer bien qu'aveuglé<sup>213</sup>. » Peut-être le dernier des écrivains québécois à porter en ce sens le rêve du grand roman national, de cette œuvre qui capterait la vérité de la société québécoise et lui permettrait d'accéder à l'histoire, VLB persiste par l'écriture à « refaire la réalité du pays à [son] gré<sup>214</sup> ». Le sens d'une œuvre comme celle de Jacques Ferron, lui apparaît ainsi : « en assumant le pays, en le devançant dans des contes ou des romans bizarres, difficiles, parce qu'ils creusaient une réalité dont on s'était presque toujours tenu éloigné, Ferron faisait de nous des hommes dignes et fiers, en marche vers leur destin, et luttant pour un nouvel ordre du monde<sup>215</sup>. » « Devancer le pays », c'est-à-dire le préparer, en creusant par la réalité une réalité non pas immédiate mais qui se tient en surplomb, une *surréalité* qu'il importe de mettre en forme dans des « romans bizarres, difficiles », participant de cette lutte « pour un nouvel ordre du monde ».

Mais du fantasme au roman, ne reste-t-on pas toujours dans l'irréel? « Mon pauvre Abel, quand sauras-tu enfin que l'épopée ne s'écrit pas parce que, tout simplement, ça se vit<sup>216</sup>? » répète Jos Beauchemin à son frère écrivain. La seule part concrète que convoque *La Grande Tribu*, c'est la formidable énergie créatrice mobilisée par l'écrivain dans la réalisation forcenée du projet. Jacques Pelletier souligne à juste titre le fait que *La Grande Tribu* agit à titre de « fantasme structurant » dans l'œuvre de VLB :

Sous divers avatars, à travers formes, de nombreux personnages et des mises

---

<sup>211</sup> V-L. Beaulieu, *N'évoque plus...*, p. 142.

<sup>212</sup> V-L. Beaulieu, *Le Carnet de l'écrivain Faust*, p. 216.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> J. Ferron, *Le Saint-Élias*, p. 185.

<sup>215</sup> V-L. Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, p. 193.

<sup>216</sup> V-L. Beaulieu, *Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, p. 165.

en situation apparemment dissemblables, l'écrivain ne poursuit qu'une seule fin : l'écriture d'un seul Livre, celui, sacré, des origines, de *La grande tribu*, qui canalise l'ensemble de son immense production, depuis les premières tentatives balbutiantes jusqu'aux œuvres les plus contemporaines<sup>217</sup>.

En ce sens, signer la fin de l'œuvre, c'est condamner le projet d'écriture, parce que « [tout] ce qui s'écrit se fige, prend le masque de la mort, justement ce contre quoi ça s'écrivait, justement ce contre quoi il fallait décapuchonner le stylo feutre et mettre à noircir des feuilles, pour échapper à ce mouvement qui vous conduit à votre fin<sup>218</sup> ». C'est ce qui explique aussi la fin nébuleuse de *La Grande Tribu*, renvoyant à un futur encore incertain, qui n'est pas exempt d'inquiétudes : « 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? » (*GT* – 860) Pourtant, malgré la crainte que tout ceci mène à un « affreux recommencement », malgré la lucidité désenchantée du pays et de la réalité que projette *La Grande Tribu*, Victor-Lévy Beaulieu continue de croire en l'écriture, et c'est pourquoi, pouvons-nous espérer, « l'œuvre commencée s'inachèvera<sup>219</sup> ».

---

<sup>217</sup> J. Pelletier, *L'écriture mythologique*, p. 270.

<sup>218</sup> V-L. Beaulieu, *N'évoque plus...*, p. 123.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 124.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

BEAULIEU, Victor-Lévy. *La Grande Tribu : c'est la faute à Papineau*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Compact », 2008, 874 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *aBsalon-mOn-gArçon*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, 288 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Je m'ennuie de Michèle Viroly*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2005, 240 p.

### Œuvres de Victor-Lévy Beaulieu citées

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Se dépendre de soi-même. Dans les environs de Michel Foucault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2008, 256 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Montréal, Éditions du Boréal, 2010 [2006], 1089 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Le Carnet de l'écrivain Faust*, Montréal, Stanké, 1995, 216 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, L'Aurore, 1974, 268 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Monsieur Melville : lecture-fiction*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2011 [2007], 570 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976, 193 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Stanké, 1971, 403 p.

### Corpus secondaire

BELLEAU, André. « Ryan, Scully, Victor-Lévy Beaulieu : un même langage de l'immobilité », *Liberté*, vol. 16, n° 2 (92), 1974, p. 80-87.

BIRON, Michel. « VLB au pays des géants », *Études françaises*, vol. 45, n°3, 2009, p. 25-40.

CHAPUT, François. « Victor-Lévy Beaulieu, héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 43-53.

DESMEULES, Christian. « Entretien – C'est la faute à VLB », *Le Devoir*, Montréal, 23 février 2008.

DUBOIS Sophie et Michel NAREAU (dir.), *Les Cahiers de Victor-Lévy Beaulieu*, n°1, *Actualités de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, 156 p.

INKEL, Stéphane. « Du fantasme au roman. *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* », *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, n° 1, 2011, p. 23-45.

INKEL, Stéphane. « "Tout livre est une déchirure". Visages de *La grande tribu* », *L'Action Nationale*, vol. XCVII, n° 5-6, mai / juin 2007, p. 109-123.

HAMELIN, Louis. « Un gombo de roche gonzo (stratégies langagières chez VLB et Joyce) », *L'Action Nationale*, vol. XCVII, n° 5-6, mai / juin 2007, p. 38-55.

NEPVEU, Pierre. « Abel, Steven et la souveraine poésie », dans *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions Boréal, 1999 [1988], 241 p.

PARENT-DURAND, Sébastien. *Fiction, folie et traitement de l'histoire dans La grande tribu de Victor-Lévy Beaulieu*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2012, 100 p.

PELLETIER, Jacques. *Croisements littéraires et politiques : écriture et émancipation : écrits à contre-courant 3*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Interventions », 2010, 322 p.

PELLETIER, Jacques (dir.). *Victor-Lévy Beaulieu : un continent à explorer*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Séminaires », 2003, 451 p.

PELLETIER, Jacques. *L'écriture mythologique : essai sur l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1996, 278 p.

PELLETIER, Jacques. *Le roman national : Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, 237 p.

PELLETIER, Jacques. *Lecture politique du roman québécois contemporain : essais*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, 150 p.

### Ouvrages théoriques

ASTRUC, Rémi. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle : essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, 279 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 488 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 471 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1664 p.

BELLEAU, André. « La dimension carnavalesque du roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n°3, 1983,

BELLEAU, André. « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », *Liberté*, vol. 19, n°3 (111), 1977, p. 31-36.

BELLEAU, André. « Conditions d'une sociocritique », *Liberté*, vol. 19, n°3 (111), 1977, p. 111-117.

BINSWANGER, L. « Du sens anthropologique de la présomption », *Introduction à l'analyse existentielle*, trad. franç. de J. Verdeaux et R. Khun, Paris, Éditions de Minuit, 1971, 263 p.

BIRON, Michel. « Il est permis de rire. Note sur le roman québécois des années 1960 », *Études françaises*, Vol. 47, n° 2, 2011, p. 109-120.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Compact », 2010 [2007], 684 p.

BUDOR, Dominique et Walter GEERTS (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, 158 p.

ECO, Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2011 [2007], 453 p.

ECO, Umberto, « Poétique hispérique ». *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, p. 278-283.

ELDEMAN, Nicole. *Les métamorphoses de l'hystérique*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2003, 348 p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, 688 p.

FABRE-VASSAS, C. *La Bête singulière : les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, 1994, 423 p.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985, 352 p.

HIDDLESTON, J.A. « Baudelaire et le temps du grotesque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, 1989, p. 269-283.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, 257 p.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris, Garnier-Flammarion, 1986 [1827], 500 p.

IEHL, Dominique. *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2007, 128 p.

KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*, New York, Colombia University Press, 1981 [1957], 244 p.

LABARTHE, Judith. *L'Épopée*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006, 357 p.

LUKÁCS, Georges. « Épopée et roman », dans *La théorie du roman*, Genève, Éditions Gonthier, 1971, 196 p.

MARCOTTE, Gilles. *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, 194 p.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 [1969], 443 p.

OST, Isabelle, Pierre PIRET et Laurent VAN EYNDE (dir.). *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 250 p.

ROSEN, Elisheva. *Sur le grotesque : L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1991, 163 p.

SZASZ, Thomas. *Fabriquer la folie*, Éditions Payot, Paris, 1976, 348 p.