

# L'Intertexte de l'homosexualité dans *Orage sur mon corps* d'André Béland<sup>1</sup>

**D'**après André G. Bourassa (1982: 718), lorsqu'est publié *Orage sur mon corps* en 1944, "l'ensemble de la critique fut unanime à condamner" son auteur, André Béland, ce qui n'a rien d'étonnant en soi quand on sait que ce roman sera considéré plusieurs décennies plus tard comme le premier roman homosexuel (Laniel 84). L'étude de la réception critique de cet ouvrage démontre du reste qu'au cours des décennies un certain "recyclage" de cette prise de position s'est effectué, provoquant sa disparition presque totale du corpus littéraire québécois (Tremblay 1996). Sachant que le "capital symbolique" relève de jeux complexes et multiples qui découlent de conjonctures souvent étrangères à la "valeur" d'un écrit, il importe, croyons-nous, de se pencher à nouveau sur ce livre, d'autant plus qu'une nouvelle édition est parue en 1995 chez Guérin.

En plus d'avoir été malmené à cause d'un contenu prétendument obscène et amoral qui irritait la sensibilité bourgeoise, *Orage sur mon corps* l'a été en raison, affirmait-on, d'un manque d'originalité. De fait, rares sont les écrivains québécois qui se sont vus incriminer, comme l'a été Béland, à cause de leurs lectures. L'on sait, depuis, que tout texte est redevable à d'autres textes et même à des discours divers, procédant d'une interdépendance, d'un dialogisme difficile à estimer. Dans la présente étude, afin de mieux cerner la "spécificité" d'un roman qui est, selon nous, sinon fondateur, du moins essentiel pour comprendre l'évolution du romanesque québécois, nous nous attarderons aux influences littéraires indues dont on l'accuse de dépendre, la plupart à fortes connotations homosexuelles, tentant

de déterminer comment Béland s'est approprié ces matériaux pour créer un univers romanesque vraisemblable et original.

En raison de la prolifération parfois conflictuelle de la notion d'intertextualité, il importe de rappeler que, dans notre acception, ce terme, en plus de recouvrir les permutations sémantiques et stylistiques causées par l'interférence d'autres textes à l'intérieur de l'oeuvre étudiée, s'ouvre à ce que Barthes nomme "le volume de la sociabilité: [c'est-à-dire] tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – une image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*" (1015). L'intertextualité n'est donc pas réduite à des relations transtextuelles (Genette), mais elle englobe les liens *producteurs* entre l'oeuvre et les différents discours sociaux dont elle dérive (Bakhtin, Kristeva). Elle peut même dépasser l'acte de l'écriture pour se rattacher, quoique d'une façon plus problématique, à un effet de lecture (Barthes, Riffaterre) <sup>2</sup>. Ainsi, même si nous ne sommes pas toujours certains des *traces* d'autres écrivains dans le texte de Béland, nous sommes assurés que ce dernier, en tant qu'étudiant de philosophie, passionné de littérature et de culture, a été exposé aux divers discours sociaux (religieux, politiques, littéraires, intellectuels. . .) d'une époque et d'un milieu déterminés, lesquels sont accessibles à tout lecteur-critique<sup>3</sup>.

Mais, avant de s'intéresser à l'"intertexte" d'*Orage sur mon corps*, il convient de donner un bref résumé de ce livre plutôt obscur, afin de montrer comment l'homosexualité *se textualise* dans l'intrigue. En fait, bien que le terme "homosexualité" et ses dérivés ne soient jamais mentionnés dans la courte autobiographie du protagoniste Julien Sanche, aucun doute ne persiste quant à la cause de ses déboires et de ses souffrances. Il vient d'être expulsé du collège parce qu'il aurait "perversi" certains de ses jeunes compagnons, les ayant menés "à la complète libération de [leurs] sens" (5). Dans son récit d'une centaine de pages qui couvre approximativement six mois de sa vie, le jeune homme raconte comment, ayant quitté ses parents qui le traitaient d'"hors la loi" et de "lépreux" (6), il essaie de survivre au dégoût de soi et des autres, d'abord en cherchant l'amour d'"une femme dont [il] ne pressen[t] pas d'attraits" (12). Il découvre rapidement que de vouloir prouver ainsi qu'il est un homme est une fausseté et que, de toute façon, il est lui-même "peut-être trop" femme (44). Par la suite, lorsque son appel au secours à un ermite qu'il respecte reste sans réponse, il décide de se

venger sadiquement contre la destinée. Après avoir amené une jeune cousine tuberculose à s'éprendre de lui, malgré le tabou de l'inceste, il lui crie son mépris et provoque sa mort. L'épilogue semble bien démontrer de façon métaphorique que Julien Sanche en vient à accepter son *anormalité*.

Lorsque, retiré à la campagne dans le chalet de son père, il reçoit la visite de deux adolescents, frère et soeur, alors qu'il demande au premier de l'aider à faire un feu dans la cheminée, il relègue la deuxième à la cuisine pour préparer la soupe.

Il va sans dire que si, à sa sortie, la plupart des commentateurs ont nié au roman toute valeur littéraire, c'est en partie à cause de son sujet, sans qu'ils aient d'ailleurs eux-mêmes osé écrire le mot "homosexualité." Par contre, ils ont trouvé ce livre "farci de littérature" pour emprunter l'expression de Roger Duhamel (71). À cause de son trop jeune âge, dix-sept ans, on accusait Béland de ne pas s'être départi de ses modèles, oubliant que Rimbaud, Radiguet, et Nelligan au Québec, sont devenus célèbres entre autres à cause de leur jeunesse. Dans les onze comptes rendus parus après la publication du roman, on cite le plus souvent l'un ou l'autre des sept auteurs suivants comme étant à la source malencontreuse de son inspiration: Baudelaire, Gide, Proust, Radiguet, Rimbaud, Oscar Wilde et indirectement Sade (Tremblay 1996: 178-81). Curieusement, du même coup, on ajoute qu'il aurait dû imiter des écrivains tels Alain-Fournier pour avoir su se dégager de l'enfance d'une façon merveilleuse (Duhamel 71), Henri Troyat et James Joyce pour avoir écrit des récits de révolte semblables mais avec art et sans violence (J.C.D.), et ainsi de suite.

Ce qu'on reprochait à Béland n'était donc pas l'imitation en soi, mais les écrivains qu'il imitait, comme le confirme le franciscain Légaré dans son article sur les romans de 1940 à 1945:

L'imitation est le procédé normal de la création littéraire. Mais pour que l'imitation ne nuise pas à l'originalité et enrichisse véritablement le patrimoine national, il faut le concours d'esprits vigoureux et affinés, "informés" d'une culture solide et générale, ouverts sur la vie et sachant de plus choisir des modèles imitables, les plus sûrs et les meilleurs. (73-74)

L'on considérait que Béland n'avait pas, en raison de sa jeunesse, une personnalité bien affermie qui aurait pu le protéger de l'absorption par ses influences. Les maîtres français, qu'on lui avait découverts, n'étaient-ils des corrupteurs, tous ayant été marqués du sceau de l'Index? Ainsi un clerc, Théophile Bertrand, déplorait-il en 1951 que certaines oeuvres de jeunes

écrivains de talent, dont Béland, avaient été corrompues par “les poisons de la culture *moderne*” (4). Pour les critiques d’alors, le problème de l’imitation était un point d’autant plus sensible, que la jeune littérature canadienne-française, qui s’efforçait à l’originalité, était reliée par sa langue à une littérature de rayonnement universel dont le pouvoir d’attraction était considérable. Voilà sans doute ce qui amenait Duhamel, par exemple, à analyser les oeuvres françaises et celles en provenance du Québec à partir de critères différents. Ainsi juge-t-il certains ouvrages d’auteurs tels Rimbaud, Gide, Radiguet, comme des réussites, bien que ceux-ci puissent combattre la moralité chrétienne et la classe bourgeoise, alors qu’il ne peut concevoir que de pareils livres puissent s’écrire au pays. Mais qu’en est-il réellement de cette “mauvaise” influence littéraire française dans l’oeuvre de Béland?

L’un des principaux facteurs constitutifs d’un texte est la disposition des valeurs et des savoirs, c’est-à-dire des réseaux sémantiques qui incarnent ceux-ci selon l’axe mytho-traditionnel bien/mal par le biais du personnage principal et de sa quête (Tremblay 1991: 11-53). Comme André Béland voulait subvertir ce système socio-moral, il lui fallait, pour que le lecteur comprenne son protagoniste malveillant, le présenter de l’intérieur afin qu’il vive ses émotions et pénètre ses motivations intimes<sup>4</sup>. Il a donc recours à la technique du monologue intérieur qui commençait alors à être de plus en plus utilisée en France. Au Québec, déjà depuis les années 1930, Jovette Bernier, Medjé Vézina et Jean-Charles Harvey avaient thématiqué dans leurs oeuvres le questionnement de la société, exprimé sur le plan esthétique au moyen du “je” narratif. Ce procédé, on le sait, accentuait l’“effet de réel” nécessaire pour la production romanesque en ajoutant la motivation psychologique. Le texte de Béland s’inscrit ainsi, comme tout texte, non seulement dans un univers auquel il se réfère sans cesse, mais renvoie aussi constamment à des savoirs, à d’autres écrits qui sont décodés par le lecteur et participent à la compréhension et à l’interprétation de l’oeuvre. Ainsi l’auteur, comme la plupart des jeunes de sa génération qui s’intéressaient à la littérature, connaissait les grands romanciers français de l’époque, tels Claudel, Proust, Bernanos, Malraux et Sartre. Avec ces écrivains, le roman n’était plus simplement le récit d’une histoire, mais plutôt une somme de sensations, d’impressions, d’expériences qui traduisaient psychologiquement et métaphysiquement la destinée tragique de l’homme. C’est de ce type romanesque que s’inspire Béland qui, rappelons-le, était alors lui-même inscrit en philosophie à l’Université de Montréal.

Quant à l'utilisation du monologue intérieur qui permet d'exprimer idéalement la conscience du héros, selon M. R. Albérès, c'est surtout avec *La Nausée* (1938) de Sartre qu'elle fait son apparition d'une façon plus systématique (214). Ce roman constitue pour ce critique "l'une des plus belles réussites (une des plus immédiatement accessibles) du roman de monologue intérieur et de sensation interne." (216) Comme cette nouvelle technique narrative est dans l'air au moment où Béland écrit son livre, on ne peut donc l'attribuer directement à une lecture de Sartre. Pourtant, devant l'angoisse et le dégoût existentiels de Roquentin, Béland a dû reconnaître en lui un frère. Bien avant que Bourassa ne remarque l'influence sartrienne (1982: 718), Dostaler O'Leary avait écrit qu'il s'agissait d'une "*Nausée canadienne*" (1954: 147). On retrouve, en effet, en Julien Sanche, son protagoniste, la même conscience inquiète, traduite par des réactions viscérales vis-à-vis des choses, et vécue par bribes à travers des épisodes quotidiens. Avant de pouvoir penser, il y a chez lui, comme chez Roquentin, le corps et le monde qui s'imposent dans une absurde contingence: "tout cela, [dit-il, en décrivant la laideur immonde et malade alentour de lui,] c'est bien le fond de mon âme, tremblotante comme un marais visqueux dont on ne peut sortir, le fond de puisard grouillant et plein de miasmes" (69). Outre la nausée de soi et de ce qui l'entoure, souvent associée à des odeurs nauséabondes<sup>5</sup>, le questionnement sur la masculinité, le rôle de la mauvaise foi, ainsi que la nécessité, au-delà de la peur et de la solitude, de créer sa propre liberté, Béland doit peut-être à Sartre un autre élément de moindre importance. L'ancienne petite amie de Roquentin, qui vers la fin du récit lui donne rendez-vous par écrit pour ensuite le repousser, s'appelle Anny, comme la cousine (Anni) de Julien Sanche qui, lui, éconduira sadiquement celle-ci. Il est tout de même deux caractéristiques essentielles qui différencient grandement les deux narrateurs. D'une part, Sanche, au contraire de Roquentin, se sent étranger, rejeté des autres et dégoûté de lui-même à cause de son homosexualité. D'autre part, devant l'ordre socio-religieux qui l'ostracise, soit Sanche se sent coupable, soit il réagit par le blasphème ou la vengeance.

L'attitude de Roquentin devant l'Autodidacte pédéraste, qui est d'ailleurs victimisé à la fin du roman, "mis à mort" écrira le narrateur (230), en est une de compréhension. Il "tremblai[t] de colère" devant la bêtise du bibliothécaire bagarreur et bien-pensant, mais avec fatalisme il reconnaît que l'Autodidacte devra comme lui commencer "l'apprentissage de la solitude" et "la longue suite des jours d'exil" (224). Alors que chez Sartre la défense

des marginalisés relève d'une interrogation sociale et métaphysique qui le conduira à faire le procès de la bourgeoisie, chez Béland c'est loin d'être le cas. S'il s'intéresse à l'homosexualité, c'est qu'il en souffre et qu'il trouve cette situation injuste. Ses préoccupations sont d'abord personnelles et son roman, en plus de traduire son angoisse à propos de sa différence sexuelle, est une tentative de compréhension d'un état qu'il trouve anormal. Son protagoniste, mis à la porte d'un collège dirigé par les Jésuites qui l'accusaient de corrompre la jeunesse (5), s'interroge sur son identité et essaie de donner un sens à sa vie. D'ailleurs, cette allégation, de même que le procès qu'auraient aimé tenter les mères "des jeunes gens" auxquels il aurait donné de mauvais "conseils" (5-7), n'est pas sans rappeler le sort que subit Socrate pour des raisons semblables, d'autant plus que le protagoniste, plus loin, dans une crise de désespoir reliée au questionnement de son orientation sexuelle, "brûl[e] Socrate et les extraits de son *Banquet* au feu [. . .] de sa rage" (45). On doit sans doute cet intertexte homosexuel au fait que Béland, étudiant en philosophie, connaît bien la problématique amoureuse du *Banquet* de Platon, ainsi que la destinée de Socrate.

Bien que l'intelligentsia canadienne-française catholique de l'époque vilipende le freudisme qui, selon elle, par son aspect scientifique cautionnait la licence physique et réduisait l'âme à un sensualisme vulgaire, le jeune Béland, en réaction contre cette perception cléricale, eut sûrement recours à la psychanalyse dans son désir de se comprendre. C'est ce dont l'accusent d'ailleurs plusieurs critiques. Selon le franciscain R. Légaré, Béland, par "sa joie naïve de scandaliser, en racontant des petites saletés, . . . s'est précipité avec sa ferveur juvénile dans les abîmes du subconscient, d'où il rapporte plus de vase que de perles" (73). Duhamel lui conseille de "décanter ses dons de tout leur substrat d'impressions troubles et nauséabondes . . . [de] dominer le noeud de vipères qui s'agitent en son cloaque intime" (71). Quant à Théophile Bertrand, il clame contre "l'épidémie" du freudisme et de "l'homme absurde" qui aurait touché certains auteurs canadiens-français (3-4).

Freud, d'ailleurs, qui fut traduit en français durant les années 1920 et 1930, eut un certain succès auprès des surréalistes qui découvraient dans l'exploration de l'inconscient de nouvelles possibilités offertes à l'art. Et l'on sait que le Québec artistique des années 1940 a été entraîné dans l'aventure surréaliste. Nous verrons un peu plus loin que Béland n'échappa pas à cette influence, mais attardons-nous d'abord au savoir psychanalytique auquel,

croyons-nous, s'est référé Béland pour décrire et présenter son protagoniste. Soulignons que, dans les lignes qui suivent, il ne s'agit nullement de cautionner ce type de psychanalyse, mais bien de résumer le savoir sur l'homosexualité accessible alors à Béland.

Suivant la théorie freudienne, l'homosexualité masculine est avant tout fixation à la mère dominante en l'absence d'un père inattentif (Tripp 62-93). Le garçon, s'identifiant à celle-ci, devient efféminé et veut se substituer à elle pour conquérir le père. Paradoxalement, en même temps, il développe une phobie de la femme par peur de perdre son pénis en contact avec une partenaire qui n'en a pas. Tout homosexuel qui se questionne sur sa *nature* aura alors tendance à lire sa propre histoire dans le scénario freudien, comme en témoigne le texte de Béland. C'est pourquoi, Julien Sanche a "quelquefois l'idée d'une cure gigantesque dans laquelle [il] laisserai[t. . .] toute une hérédité où sont tressées des anormalités et des incorrections, pour [s]e plonger dans une existence plus saine." (9) Son père, qui depuis longtemps s'est éloigné de lui (10), appuiera sa décision de quitter la maison. Il est content que son fils veuille enfin "lâcher les jupes" de sa mère (51). Lorsque, dans un moment de culpabilité intense, Julien affirme qu'il est "peut-être trop [. . .] femme," n'accuse-t-il pas alors "le subconscient conservé de [s]on enfance" de refaire surface? (46) S'inspirant de Freud, le récit de Béland reprend sans cesse le thème ambivalent de la femme-mère à la fois salvatrice et maléfique dont on doit se défaire cruellement.

Sa recherche d'une femme afin de le sauver de la bizarrerie de ses amours *anormales* est significative, d'abord par son ambivalence. Il retrouve en elle la bonne mère, "l'immense chair de ma chair" pour laquelle il éprouvait une "passion charnelle" (10-11), mais aussi la mère "dévorante" qui par son trop grand amour le trahit car elle est la responsable de son étrangeté: "mon grand trouble, avoue-t-il, résulte du fait qu'ayant reçu jadis trop de bontés, de soins, je ne peux plus en recevoir autant et de la même manière" (36). La première femme à qui il se donne, d'une façon toute passive d'ailleurs, s'appelle Céline Vautour, une veuve qui a "aimé [s]a démarche efféminée" et dont le nom même suggère l'ambiguïté (29)<sup>6</sup>. Bien qu'il croie qu'elle lui permettra de se "délivrer à jamais d'une inquiétante conception de l'amour" (30), elle s'avérera, par sa folie et sa mort soudaine, être néfaste pour lui. "J'étais, écrit-il à Octave Anboize, le bébé orphelin dont la mère creva pendant qu'elle lui donnait le sein" (53). Aussi demande-t-il à ce poète solitaire, remplaçant du père bourgeois qu'il méprise, de lui trouver "une autre

femme, une autre mère remplie de force et de fascination” (54), une requête qui demeurera sans réponse. Devant l’absence et le silence de ces deux personnes, substitués de ses parents qu’il n’aimait plus, il se met à haïr cette femme et cet homme qui dans son imagination “complotent sur [s]on sort” (58). Pourtant, quand il voudra se venger, son hostilité se fixera sur trois femmes: sur la laide paysanne qui accompagne le bel adolescent du train, sur le cadavre d’une vieille dans le salon funéraire et sur sa cousine tuberculeuse Anni. En cette dernière, affirme-t-il, “[j]’attaquerai, d’un coup mortel, la femme, l’exilée et la parente” (79), télescopage misogyne révélateur derrière lequel se cache la mère responsable, selon lui, de son *anormalité*.

Signalons enfin que les nombreuses scènes de miroir (8, 46, 57, 122) (et celles du portrait: 93, 97, 102) du roman procèdent sans doute de la croyance psychanalytique que l’homosexuel recherche dans l’autre un reflet “narcissique” de sa propre image. À ces scènes se rattache un long passage où le narrateur, le jour de son anniversaire, se dédouble dans une curieuse rêverie homosexuelle. La pureté de l’enfance à jamais perdue s’y concrétise en un “monsieur” à qui il offre en pleurs ses lèvres et sa chair (35-39). Ce “reflet narcissique” relève de tout un système de dédoublement qu’utilise Béland pour décrire la duplicité que le protagoniste découvre en lui et dont il s’accuse. Ajoutons que l’étrange conte intitulé “Vanité” de Béland devient intelligible à partir du thème du miroir qui y est essentiel. Dans cette vagabonde, vieille, sale et d’une grande laideur, qui meurt accidentée à cause de son désir de se maquiller, l’on perçoit la recherche de l’identité, l’horreur de la différence, le besoin de se camoufler, caractéristiques du roman.

Alors qu’il serait difficile, sinon impossible, de déterminer la part consciente dans l’appropriation par Béland du “savoir” freudien sur l’homosexualité pour caractériser le comportement de son héros, ses emprunts au surréalisme sont plus tangibles. L’on sait que l’influence de ce mouvement s’est exercée au Québec durant la guerre autour de trois peintres qui par la suite devinrent célèbres, Pellan, Borduas et Riopelle (Bourassa 1977: 57-90). Les expositions surréalistes de 1942 et 1943 firent couler beaucoup d’encre et provoquèrent même une certaine querelle dans les journaux. Quelques poètes, dont Alain Grandbois et Gilles Hénault, profitèrent aussi de ce renouveau. Quant à Béland, en 1943 et 1944, il publia quelques poèmes à saveur “surréalisante” dans *La Nouvelle Relève*, *Le Jour* et *Gants du Ciel* (Laniel 21-30). Mais qu’en est-il du surréalisme dans *Orange sur mon corps*? Déjà le titre manuscrit tracé au pinceau que l’on retrouve sur la couverture,



oeuvre d'André Jasmin<sup>7</sup>, un jeune peintre qui étudie à l'École du Meuble où enseigne Borduas, relie le roman à ce mouvement, comme y réfèrent d'ailleurs discrètement les mots utilisés. Un des poèmes de la fin, "Jeux d'artiste," reprendra cette association de façon plus explicite: "Avec un frais pinceau j'ai barbouillé mon coeur/ Surréaliste" (121). Cependant, cette influence se fait surtout sentir dans le désir de Béland de "recréer le monde" (19) et de dépayser son lecteur, de le surprendre par la voie de l'hallucination, du dégoût et de la violence verbale.

Dans l'"Introduction," Béland indique clairement que les automatismes du sommeil, chers aux surréalistes, ont contribué à son inspiration:

Je revenais alors chez moi, essayais de m'endormir, et ne pouvais pas. Les songes qui s'élèvent d'une sorte d'affaissement, montaient bientôt autour de moi. Or, ce fut, par une de ces aubes hésitantes que naquit Julien Sanche. Étendu sur mon lit, je subissais le poids des coeurs qui s'étaient délivrés. (XXIII)

Au tout début du récit, le protagoniste solitaire fait de même: la noirceur, la fatigue, l'angoisse et le rappel de sa "faute" (5) le conduisent à un certain délire où la "chambre grandit tout à coup pour devenir le tréteau des songes incarnés [. . .et] pauvre fou à la chevelure en démence, [il] tremble en [s]a chair" (7). Tout au long de sa quête, le héros traversa plusieurs fois des crises associées à des fantasmes cauchemardesques et même à l'aliénation mentale. Il rêve qu'il poursuit de sa haine un aveugle (19). Il divague à cause d'une migraine après son dépuçelage (31-33). Lors de son anniversaire, il converse avec un monsieur qui est son double (35-39). À la suite d'une beuverie, plein de honte et de culpabilité, il délire (44-48). Il imagine de façon fantastique la réaction d'Anboize à sa lettre (56-58). Dans le train, "une vision des faits antérieurs se présente aux brouillards de [s]on esprit" et il rumine une vengeance apocalyptique (60-62), puis à la vue d'un beau garçon, il rêve qu'il s'adresse à lui (63-64). Finalement, lorsqu'il entrera affamé et plein de rage et de dégoût dans une salle mortuaire, il hallucinera que le cadavre d'une vieille femme reprend vie (72- 76).

À l'instar des surréalistes, Béland privilégie le geste pulsionnel aux dépens et même au mépris de la raison, il recherche aussi les "expériences" inattendues, les images déconcertantes et les surprises de vocabulaire. La soirée chez Madame Vautour, hétéroclite, baroque, avec ses appels à tous les sens et à l'imagination, est particulièrement révélatrice de cette inclination à étonner (25-34). Les tranches d'événements narrées, qui fracturent le récit traditionnel pour raconter une "histoire intérieure," sont également une

technique qui n'est pas étrangère au surréalisme (cf. importance du collage). Toutefois, chez le jeune écrivain, l'atmosphère onirique et démentielle ne conduit jamais à un univers où le désir recouvre son innocence. Si, au début du roman, la recherche de la "Femme" idéalisée est bien là (9-11, 13), c'est la femme-vautour qui l'emporte, et l'interdit homosexuel resurgit avec virulence. Il faut rappeler ici que la plupart des surréalistes, qui voulaient pourtant libérer la sexualité de ses entraves, se déclaraient "violemment contre l'homosexualité masculine."<sup>8</sup> Le jeune Béland ne pouvait donc les suivre dans cette condamnation, qui était d'ailleurs inexplicable et hypocrite pour Aragon, et surtout pour le seul homosexuel avoué du groupe surréaliste, René Crevel. Entre *Mon corps et moi* (1925) de cet auteur et *Le Diable au corps* (1923) de Radiguet, qui peut dire, s'il y a lieu, duquel des deux romans s'est inspiré Béland pour titrer le sien? "Et mon corps, dira son héros, c'est ce qu'il y a de plus puissant chez moi" (65). Ne trouve-t-on pas aussi chez lui, comme chez Crevel une même préoccupation du "moi" et un appel à la violence? En effet, la révolte de ce dernier s'avère impuissante, ne trouvant d'apaisement que dans le sadisme et la destruction; et comme la folie et la mort lui semblent les seules formes de protestation valable, il se suicidera à trente-cinq ans.

Au-delà de ces spéculations, il est cependant une chose certaine, c'est que Béland, qui se savait "différent," a dû rechercher d'autres auteurs en qui il pouvait se reconnaître, à qui il pouvait s'identifier, comme le démontrent, plus tard, ses rencontres avec Jean Cocteau et Marcel Jouhandeau qui lui donneront des conseils lors de son séjour en France de 1946 à 1948<sup>9</sup>. Avant donc d'écrire son roman, Béland appréciait Cocteau, l'écrivain, avec sa prédilection pour les masques et les miroirs, une certaine préciosité, mais surtout pour son goût du spectacle, pour son besoin de dire sa vérité et d'étonner le public<sup>10</sup>. Quant à Jouhandeau, connaissant son amour des garçons, il avait lu ce romancier moraliste (immoraliste, diront certains) déchiré par des problèmes de conscience. Outre ces deux écrivains, dont certains intérêts et motifs se retrouvent chez Béland, l'on pourrait ajouter les nombreux autres mentionnés dans les comptes rendus du roman, "mauvaises influences" signalées ci-dessus. Nous ne retiendrons de ceux-ci que Baudelaire, Rimbaud et Gide, car chez les trois nous retrouvons deux thèmes qui sont primordiaux chez Béland, l'homosexualité et l'antagonisme contre la moralité religieuse.

L'on connaît le célèbre procès contre *Les Fleurs du mal* (1857) surtout à

cause des quelques pièces sur le lesbianisme, sujet que Béland traite discrètement dans le poème “J’abandonne. . .” (119). Mais, chez ce dernier, ce que l’on trouve surtout de baudelairien, c’est le parti pris du mal, l’exploration angoissée des méandres de nos pulsions les plus secrètes et, peut-être, cette “unité” qu’il revendique entre son récit et les poèmes de la fin (xxv). Sa prose personnelle qui se veut poétique et qui s’attarde à décrire le quotidien de la ville ne tient-elle pas des *Petits Poèmes en prose* (titré aussi *Le Spleen de Paris*)? Il y a d’ailleurs une ressemblance certaine entre l’épisode sadique où Julien Sanche s’insurge contre les infirmes (19-21), en particulier un aveugle, et le poème de Baudelaire “Assommons les pauvres” (139-41). La beauté du mal dont celui-ci fait l’apologie se retrouve à maints endroits dans *Orage sur mon corps*. L’épisode du train où Sanche jouit de faire souffrir une paysanne en raison de sa laideur, son monologue contre le cadavre d’une vieille, ainsi que la dernière partie du roman où il jubile de son plan diabolique contre sa cousine participent d’un même univers macabre, sanguinaire, hallucinatoire et misogyne (65-67)<sup>11</sup>. Quant à la duplicité de l’homme tiraillé dans un perpétuel conflit entre le Ciel et l’Enfer, elle se manifeste de façon aussi lancinante chez Béland: les pages décrivant l’angoisse du protagoniste à la suite de sa beuverie (44-48) et le poème “Désespoir de clown” qui y correspond (122-23) mélangent à la fois la prière et le blasphème, et plusieurs autres passages présentent cette ambivalence (23, 67, 82, 84, 90, 92, 93, 110-11). En dernier lieu, il nous semble que le thème des fleurs, qui est toujours associé au mal et à la mort dans *Orage sur mon corps*, découle d’une association avec le titre du fameux recueil de Baudelaire. Ainsi remarque Julien Sanche: “Je couperai les roses afin qu’elles ne parent pas de corsages ou d’autels. Je pisserez sur les lys pour que leur prétendue pureté soit quelque chose d’imaginaire. . .” (61, voir aussi 25, 26, 74, 75, 89, 102).

Si Béland ne mentionne pas les auteurs français précédents (Baudelaire, Rimbaud, Crevel, Cocteau, Jouhandeau, Sartre), il en nomme par contre deux, Verlaine et Gide, qui sont, eux aussi, associés à l’homosexualité qui le préoccupe. Le protagoniste après avoir bu “absinthe sur absinthe” pense: “Ma folie a dépassé celle du poète Verlaine. Maudit, je me suis aberré jusqu’à la plus lâche conception de l’amour.” (44) Les références à l’absinthe et à l’*inversion sexuelle* se rattachent directement à la liaison tourmentée de Verlaine et Rimbaud, et sans aucun doute l’auteur s’identifie à ce dernier par son jeune âge. L’on découvre d’ailleurs chez Sanche un même goût du blasphème et surtout une révolte grinçante semblable contre l’ordre social:

Mon âme vomira tout ce qu'elle aura ramassé de perfidie et de fiel. . . Je cracherai sur la femme et sur l'homme, je croquerai le serpent à l'endroit de sa tête où c'est le plus vénéneux. Et le soir, isolé au milieu de mes projets, je bouleverserai les consciences par des inventions scandaleuses. . . D'avance, je sais combien je serai impardonnable, combien effroyable sera le mal semé par moi. . . (61) Je m'enlise dans le meurtre de ma vitalité en favorisant la liberté complète de mes passions. Enfin, je voudrais tuer Satan-le-Lumineux pour qu'il n'assiste pas à ma gloire, ou, après l'avoir fait bouillir, boire son sang de martyrisé. . . Je voudrais. . . Je voudrais. . . (62) (T)rop faible pour avancer, j'aurai assez de force [. . .] pour descendre dans les plus profonds replis de la haine et de la perte. (65)

Bien que Duhamel dénonce cette "mascarade d'une saison en enfer," le lecteur ne peut en nier la sincérité, et l'angoisse n'y est pas feinte. Le poème "Désespoir de clown" traite entre autres de cette thématique: "je marchais seul sur la route menant aux portes de l'enfer" (122). Autres traits qui rappellent Rimbaud: en plus de recourir à la scatologie (18, 53, 60), Béland adore provoquer et sans cesse fait appel au corps. Un questionnement comme celui-ci: "mon corps. . . Ai-je bien dit MON corps?. . . Je mens! Mon corps ne m'appartient plus comme une chose dont je pourrais à loisir disposer?" (123) ainsi que son opposition entre le "je" et le "moi" (43, 47) ne réfèrent-ils pas au fameux "Je est un autre" rimbaldien?

Quant à l'influence de Gide, elle est manifeste: les premiers commentateurs l'avaient déjà déplorée. Ainsi Duhamel qualifiait-il Béland d'être "un Nathanaël qui a lu précocement André Gide" (72), un écrivain renommé dont, au Québec, on conspuait alors l'oeuvre, ennemie de la morale et incitatrice à tous les désordres<sup>12</sup>. Dans l'appel anti-religieux et anti-familial de Julien Sanche aux jeunes: ". . . suis-moi. Je te mènerai à la complète libération des sens" (5), qui provoquera son expulsion du collège, l'on retrouve le message des *Nourritures terrestres*. Cette sollicitation sera reprise en rêve au garçon du train qui se nomme d'ailleurs Michel (63), comme le jeune laitier de l'"Épilogue" (113), prénom du héros de *L'Immoraliste*, qui, rappelons-le, renaîtra à la vie en affirmant sa différence, au prix de la vie d'une femme, comme le protagoniste de Béland<sup>13</sup>. Le commandement de madame Vautour: "Soyons lubriques, je vous en prie, soyons lubriques!" (28), qui contredit celui, évangélique: "Va, et ne pêche plus!" (25) écrit sur le mur de son salon, tient de l'invitation à la ferveur et de l'exaltation charnelle propres au gidisme. Lors de cette même soirée, un "certain Roger [qui] lit André Gide," doit "cacher les soulèvements de sa chair," avant d'"échapp[er]

d'“échapp[er] irrespectueusement André Gide” (26-27). Sur les murs de la chambre de Julien Sanche, on trouve des “phrases comme celle-ci: *Je ne souhaite pas d'autre repos que celui du sommeil de la mort* (Gide)” (52)<sup>14</sup>.

Il faut enfin ajouter la thèse de “l'acte gratuit,” développée dans *Les Caves du Vatican*, qui, bien que moins apparente, n'en est pas moins certaine. C'est d'abord dans le train que Sanche s'amuse “par pur jeu” à faire souffrir une petite paysanne (65), divertissement sadique qui préfigure son projet meurtrier contre sa cousine. Ainsi, après que cette dernière lui ait enfin avoué son amour, il lui porte le coup fatal, non sans l'avoir auparavant embrassée. Alors, “secoué de dégoût, dans un *acte gratuit* et vil, [il se] relève, [. . .] allume une cigarette, [. . .et] crève d'un rire méchant” (nous soulignons, 106). Au-delà de tous ces liens textuels, il est cependant dans *Orage sur mon corps* une philosophie gidienne plus diffuse qu'il convient d'évoquer. Comme chez Gide, on y retrouve ce “sentiment de ne pas être comme les autres” qui amène à un examen de conscience tourmenté, pour déboucher sur une affirmation de soi confinant au défi, mais aussi remplie d'humanisme. Ainsi, dans l'“Introduction,” l'auteur prie-t-il le lecteur de ne pas juger son héros, “il a sa fierté qui accepte tout quand c'est humain” (xxv).

L'“ouverture” du roman de Béland sur d'autres textes n'a rien d'étonnant, c'est un lieu commun de la critique d'aujourd'hui de considérer une oeuvre comme renvoyant implicitement ou explicitement à d'autres oeuvres. Ce qu'il importe de souligner, toutefois, c'est que le jeune auteur, malgré quelques dérapages, a su combiner avec vraisemblance et originalité diverses influences parfois contradictoires. La polyphonie intertextuelle, le plus souvent à caractère homosexuel, a en effet été mise au service du *monolinguisme* personnel de l'écrivain, dont le but est de dire son angoisse et sa souffrance d'être “autre” et de répondre avec défi au monde qui l'a rejeté. Avant de terminer, il convient de signaler une hantise commune à la plupart des écrivains mentionnés ci-dessus et qui n'est pas étrangère à Béland: celle de lier leur oeuvre à leur vie à un point tel que vivre et écrire deviennent synonymes. Il n'y a pourtant que Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* qui représente le processus d'écriture dans le roman même, nouveauté romanesque à laquelle Linda Hutcheon donne le nom de “récit narcissique” ou “métafiction,” qu'exploiteront maints écrivains québécois, surtout à partir des années 1960<sup>15</sup>.

Ce que Bourassa trouve de particulièrement intéressant et novateur dans le livre, c'est que “[t]oujours l'attention est portée sur l'écriture” et qu'il

existe un “jeu constant entre l’auteur et le narrateur d’un côté, et entre le narrateur objet et le narrateur sujet d’un autre côté” (1982: 717-18). À n’en pas douter, Béland, informé par “l’aventure de l’écriture” de grands auteurs tels Proust, Gide et Joyce (Ricardou 111), est conscient du procédé auto-représentatif de l’écriture dans son oeuvre. Sans doute ne fait-il pas de son protagoniste quelqu’un en train d’écrire un livre, celui même qui est lu par le lecteur, mais son protagoniste, Julien Sanche, en citant trois vers du premier des poèmes qu’on trouve à la fin (65, 117), - poèmes qui d’ailleurs condensent les moments importants du roman - se révèle être écrivain. Béland, qui se veut lui aussi poète, préfère donc la voie métaphorique, multipliant les références aux actes d’écriture et de lecture, sans toutefois les lier directement à la “fiction.” Le roman est, malgré tout, encadré par deux marques révélatrices. Le récit commence avec Julien Sanche qui, dans la noirceur de sa chambre, assis sur une chaise droite, a “là, pour [lui] seul, la lueur circulaire de la bougie avec ses contours et ses reculs sur la feuille blanche que [s]es crayons ont peine à colorer.” Vibrant “du choc initial de [s]a vie,” “devant [s]a table [. . . il] essaie de reproduire la fameuse scène de cette après-midi” (2-3), mais il n’est pas dit explicitement qu’il est en train d’écrire (voir aussi 7). D’une même façon métaphorique, dans l’“Épilogue,” le narrateur utilise “une petite feuille blanche tomb[ée] sur le plancher” pour mettre fin au récit de sa vie:

Au milieu de sa pâleur, une petite croix tracée à l’encre rouge sépare l’infini du limité . . . Une petite croix bien propre, sans bavures, comme autrefois celles que je dessinais sur mes cahiers de devoirs pour montrer aux professeurs que j’avais une foi vivante, une petite croix de sang . . . Je chiffonne le papier tombé dans l’intervalle de ma solitude, et j’essaie d’y lire des mots qui ne présentent aucune trace. (112-13)

La lecture répétée de ce que le protagoniste a écrit à Octave Anboize témoigne de l’importance que l’auteur accorde aux mots: “les lettres et les phrases prennent cet aspect violent des choses dont on s’exerce parfois à tourmenter le mystère. Elles grossissent rapidement, puis se recroquevillent comme si mon acuité avait percé d’autres significations auxquelles je ne m’étais pas encore adonné” (49). Il faut voir dans cette lettre une “mise en abîme” du roman entier, surtout de la relation entre l’écrivain et le lecteur. Soulignons que ce procédé littéraire privilégié entre autres par Gide, qui consiste en une métaphore ou allégorie qui reflète le contenu même du roman (Dällenbach), est une technique à laquelle a souvent recours le récit

“narcissique” ou “métactionnel.” Le contenu de la lettre à Anboize, ainsi que sa réception imaginée par Sanche, reflète bien le roman ainsi que l'accueil - que Béland présage - de son livre. La boutade du début - que le destinataire “regard[e. . .] la signature que porte la fin de la lettre” - repose sur une “inversion” qui réfère à la problématique centrale du roman. Puis, le protagoniste, après avoir avoué son “pressant besoin de crier [s]a détresse, de hurler [s]on dégoût,” résume ce qui l’a amené à lui demander son aide pour lui faire “connaître une autre femme” afin d’“écart[er] ses pieds du gouffre irrémédiable” (50-54). Après avoir mis à la poste cette “mise en scène” (52) qui condense le roman, le héros imagine que le destinataire qui a plaqué “la civilisation de notre monde pour la sauvagerie, pour l’épopée à la primitive” (55) a ri de ses “feuilles,” puis après les avoir “déchirées sans remords,” a brûlé “ce dont il [s]’étai[t] servi pour pleurer [. . .] en ricanant” (56).

La suite procède de la même structure de “mise en abîme”: l’adolescent considère Anboize à sa place, puis il s’observe dans un miroir pour y apercevoir “dans le coin gauche, Céline Vautour et Octave Anboize qui se donnent la main, qui valsent [. . .] lui, étrenn[ant. . .] un habit fabriqué dans des enveloppes, des lettres écrites par ma main” (57). Dans son “Introduction,” l’auteur, comme Sanche méprisé par Anboize, ne “souffre[-t-il pas. . .] devant ces tas [. . .] de demi-civilisés [. . .] ces idéalistes” obsédés par “les épopées mystiques, édentées ou ridicules du passé”? Il voudrait aussi que ses lecteurs ne regardent pas son protagoniste “comme on fixe une bête curieuse, ou une chose insolente”? Inutile de leur demander, Béland ajoute: “Je n’obtiendrais pas de réponses,” comme Sanche qui n’en recevra pas d’Anboize. (XXIV)

Les deux lettres d’Anni inversent la même structure “spéculaire.” À la place du départ de Julien de chez ses parents vers la liberté, on a celui d’Anni vers le sanatorium; l’image monstrueuse du jeune homme dans le miroir y est remplacée par “le splendide portrait de [ses] dix-sept ans” (97); et enfin il est le destinataire méprisant cette fois-ci, alors que c’est elle qui est tarée, malade et remplie d’espoir d’une réponse amoureuse de sa part. Signalons que les deux épisodes du train relèvent aussi de la “mise en abîme.” En contrepartie au “roman-feuilleton à deux sous” que lit une femme âgée - “un roman de cette littérature qui plaît tant aux gens sans soucis, sans problèmes, et qui n’ont jamais vécu” (62) - l’auteur propose une autre façon d’écrire, semblable à ce qu’il veut réaliser avec son roman.

Comme Julien Sanche qui, après avoir tracé sur une feuille de calepin: "Avec moi s'asseoiront [sic] les belles personnes," remplace les deux derniers mots par "*monstres*," écrit qui provoquera chez une "petite paysanne [. . .] affreuse [. . .] une profonde crise de larmes" (65-67), l'auteur désire rédiger un roman qui provoque, une "somme [. . .] des grandeurs et des monstruosités qu'[il a] percées" (xxiv), et surtout un livre qui traite à la fois d'"inversion sexuelle" et est structuré par elle.

Dans une étude qui reste à paraître, nous démontrons, en effet, que la thématique homosexuelle non seulement enchaîne les divers épisodes à premier abord disparates - ce que plusieurs critiques reprochaient au roman - mais structure la *quête héroïque* du protagoniste en inversant le culte chrétien, lequel est perçu, à cause de sa condamnation impitoyable de l'homosexualité, comme le responsable de sa souffrance. Béland parodie de façon consciente et blasphématoire la Passion du Christ: les actes de son héros travestissent la vie et la mort de Jésus. En dernier lieu, c'est le salut d'un individu considéré *anormal* par la communauté qui l'emporte au détriment même de celle-ci. Il va sans dire que le présent article, en raison des limites imposées, ne traitait pas cet "intertexte" religieux très important.

Il est certain que *Orage sur mon corps*, avec son écriture baroque et poétique, sa sensualité, son ton tragique, l'amoralisme et le sadisme qu'on y trouve, ne s'accordait aucunement aux critères esthétiques et moraux de l'époque qui l'a vu naître. À l'impureté morale correspondait une esthétique impure inadmissible, l'"intertexte homosexuel" ne jouant pas un moindre rôle dans cette condamnation. Pourtant, déjà en 1944, Dostaler O'Leary, contrairement à ses contemporains, soutenait que Béland partageait le mérite avec Yves Thériault, qui venait de publier *Contes pour un homme seul*, d'avoir "romp[re] les amarres" du conformisme et de s'être "émancip[é] de la formule de *Maria Chapdelaine*" "sans renier de ce qui constitue l'essentiel de notre âme et de notre chair, [. . .] tend[re] à l'humain et à l'éternel" (54). Beaucoup plus tard, en 1958, Gilles Marcotte reprendra à son compte cette appréciation, reconnaissant à Béland avec son "roman obscur et désordonné" d'être le premier à avoir écrit un "roman d'aventure personnelle" où "[l]e refus, la négation s'y érigent en valeurs, [. . .] le premier cri d'une angoisse fondamentale" (73).

D'après nous, non seulement il faut cautionner ces évaluations justes que la grande majorité des critiques ont depuis ignorées, mais l'on doit admettre que Béland a su conjuguer avec une maîtrise certaine des influences



multiples et parfois incompatibles pour créer un univers romanesque dans lequel thèmes et structures se répendent, prose et poésie s'harmonisent. Nous croyons, d'ailleurs, que l'"intertexte homosexuel" d'*Orange sur mon corps* - avec les références livresques, les savoirs, les idéologies, les codes (sociaux et sexuels) qu'il implique constitue un labyrinthe de références et crée une dynamique fluide et créatrice qui peut, encore aujourd'hui, engager intellectuellement et affectivement le lecteur. Est-il nécessaire de rappeler que si les lectures d'un auteur, comme sa vie personnelle et son milieu, laissent des *traces* dans son oeuvre, cette dernière même peut mobiliser en retour le lecteur et son environnement: la textualité dépasse toujours le(s) texte(s) même(s) pour mettre en jeu des relations interdépendantes de production et de consommation, que ce soit au niveau esthétique, intellectuel, moral ou social<sup>16</sup>.

Dans l'histoire littéraire du Québec, le roman de Béland mérite mieux que l'anonymat auquel on l'a confiné. Si, pour le lecteur moderne, le style peut encore laisser perplexe, il n'en demeure pas moins que cette oeuvre, à la suite des *Demi-civilisés* de Harvey (roman auquel Béland se réfère dans son "Introduction") et avant le *Refus global*, est annonciatrice de révolte, de tolérance et de modernité. De plus, comme l'exprime si bien Bernard Jasmin dans sa présentation de l'oeuvre et de l'auteur, "C'est la première fois qu'un écrivain, au Québec, non seulement exprime toute la dimension de l'interdit, mais encore assume l'homosexualité, non comme une joie, mais comme une fatalité, une malédiction appréhendée." (XV) Finalement, bien avant les écrivains de la décennie 1960 dont ce sera la particularité distinctive, ce jeune auteur a contesté d'un ton vitriolant le cléricisme et l'académisme et a amorcé le discours bariolé du baroque et du grotesque pour désigner le réel québécois.

#### NOTES

- 1 Une première version de ce texte a été présentée au congrès de la Northeast Modern Language Association à Philadelphie du 3 au 6 avril 1997.
- 2 Pour un résumé de cette question, voir Nathalie Piégay-Gros, p. 9-41, et Makaryk, p. 568-71.
- 3 Selon Riffaterre, pour déceler l'intertextualité d'une oeuvre, le lecteur doit posséder une certaine compétence littéraire: "the reader's familiarity with the descriptive systems, with themes, with his society's mythologies, and above all with other texts" (5).
- 4 Ceux qui se sont adonnés à cette subversion de valeurs ont depuis toujours eu affaire à

- une censure quelconque, ce dont Béland indirectement n'a pas été exempt. Voir Tremblay (1996).
- 5 La couleur jaune, par son association à l'urine (4, 13, 17-19, 53, 59, 60, 61, 66, 94), participe de cette même thématique de répulsion.
  - 6 Béland a sans doute lu le texte bien connu de Freud sur Léonard de Vinci. Le psychanalyste perçoit comme un fantasme homosexuel le souvenir d'enfance du peintre dans lequel un vautour lui ouvre la bouche de sa queue. Le nom de Céline Vautour, promesse de joie céleste et de souffrance, rend bien l'ambivalence vis-à-vis de la mère phallique. Rappelons qu'à sa mort, Léonard de Vinci travaillait pour François I dans un manoir d'Amboise. Béland se serait-il inspiré de ce nom pour le personnage Octave Anboize, poète solitaire, retiré du monde, qui représentait pour son protagoniste un père idéalisé, contre qui d'ailleurs il se rebellera? Amboise, c'est aussi le lieu où les Huguenots révoltés furent massacrés en 1560. Quant au mot "octave," il réfère à la sagesse infinie.
  - 7 C'est son frère Bernard Jasmin, professeur de philosophie, qui fera la présentation d'*Orange sur mon corps* dans la réédition de 1995 (V-XX).
  - 8 Voir Xavière Gauthier, p. 230-47. Selon cette dernière, cependant, il existait "un courant proche des idées de Bataille, qui fonde le désir sur la notion d'interdit et sur la nécessité de sa transgression" (196). À rapprocher du passage suivant de Béland: "Mais personne ne doit toucher, ni même désirer clandestinement ces merveilles [...] Procédé psychologique très correct pour aguiser la tentation." (47-48)
  - 9 Voir Laniel, p. 66-68. De plus, selon ce critique qui a interviewé plusieurs personnes qui ont connu Béland, "[l]a formation reçue, les rencontres [...] et les lectures volées qu'on se passe "sous la couverture" (Cocteau, Jouhandeau, Gide, Sartre, Valéry, Mallarmé, Verlaine et Baudelaire entre autres) contribuent à développer ce goût, déjà perceptible depuis l'enfance chez André, pour les arts, pour la littérature" (20-21).
  - 10 Ces caractéristiques, que nous avons traitées précédemment, se retrouvent chez Béland. Signalons entre autres sa propension à "faire des mises en scènes," son vocabulaire théâtral, et même l'importance qu'il donne à l'art en se référant à des peintres (toile espagnole, 3; *Femmes turques au bain*, Renoir, 26; image de Vénus, Raphaël, 45; Rembrandt, 81; "primitifs flamands," 99) ou des écrivains (Gide, 26-27, 52; Rousseau, 32-33; Pascal, 32; Verlaine, 44; Socrate, 45; "Gulliver," 52). Lors de la fête de la "tragédienne" Céline Vautour, qui est centrée sur son "spectacle" de danse, "on cause littérature, peinture ou théâtre" (26).
  - 11 Comme Lautréamont explora jusqu'au paroxysme cette démente et ce sadisme, il convient de signaler que *Les Chants de Maldoror* étaient très appréciés par les surréalistes montréalais de l'époque. Selon Bourassa, en 1942 Borduas discutait de ce livre avec ses étudiants (1977: 61), dont devait faire partie André Jasmin, l'ami de Béland qui illustra son livre, puisqu'il étudiait alors à l'École du Meuble où enseignait Borduas. Béland devait donc connaître cette oeuvre. Il faut aussi ajouter que le lien entre homosexualité, violence et criminalité était un lieu commun dans la littérature comme dans la société: le Vautrin de Balzac est un exemple célèbre et ajoutons que dans *Les Chants de Maldoror* se trouve une belle description paranoïaque du pédéraste assassin. À rapprocher du poème de Béland: "Lorsque je n'aurai plus. . ." "[...] le caprice de tuer / Les enfants de sept ans ou de percer les filles [...]" (118).
  - 12 Désireux de contrer l'ignorance, *La Nouvelle Relève* avait publié en 1942 un texte sur Gide de Robert Charbonneau, ce qui avait provoqué des reproches de deux éminents religieux. Voir Cloutier, p. 279.
  - 13 La relation entre Sanche et sa cousine Annette dérive peut-être de *L'Immoraliste*, roman

- qui s'inspire de la vie même de Gide. Signalons, en effet, que le comportement de ce dernier vis-à-vis de sa cousine Madeleine Rondeaux, qu'il aimait d'un amour désincarné, n'est pas sans une certaine cruauté. Après qu'elle eût enfin compris les tendances homosexuelles de son mari, elle brûla ses lettres et le quitta pour se retirer dans la solitude.
- 14 Citation de *Les Nourritures terrestres*, p. 22.
- 15 Selon Hutcheon, alors que chez des auteurs comme Gide ou Huxley, c'est le processus d'écriture et son produit qui sont reflétés dans le récit, chez des auteurs plus modernes, comme Aquin, Fowles ou Ricardou, le texte même montre ses mécanismes, c'est-à-dire le langage dont les référents servent à construire le monde imaginé (28-29). D'après Belleau, au Québec, ce n'est que vers 1965 qu'apparaît "le roman de l'écriture" avec entre autres Aquin, Blais et Ducharme (61).
- 16 Pour un résumé de cette dynamique textuelle en relation en particulier avec la sexualité, voir l'introduction de J. Still et M. Worton dans *Textuality and Sexuality* (1-68).

#### RÉFÉRENCES

- Albérès, M.R. *Métamorphoses du roman*. Paris: Albin Michel, 1972.
- Bakhtin, M.M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. 1929. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Barthes, Roland. "Texte (théorie du)." *Encyclopedia Universalis* 15. Paris: Encyclopedia Universalis, 1973. 1013-17.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. 1857. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- . *Le Spleen de Paris*. 1869. Paris: Le Livre de Poche, 1964.
- Béland, André. *Orage sur mon corps*. 1944. Montréal: Guérin, 1995.
- . "Vanité." *Amérique française* (déc. 1944- janv. 1945): 5-7.
- Belleau, André. *Le Romancier fictif*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Bernard, Harry. "Billet du jeudi. Un jeune et son orage." *L'Autorité* (3 février 1945): 2.
- Bertrand, Théophile. "Le Canada français et les tendances littéraires contemporaines." *Nos cours à l'Institut Pie XI* 12, 13 (5 janv. 1951): 3-4.
- Bourassa, André G. *Surréalisme et littérature québécoise*. Montréal: L'Étincelle, 1977.
- . "Escalaes de la soif, recueil de poésies d'André Béland" et "Orage sur mon corps, roman d'André Béland." *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec III, 1940-1959*. Montréal: Fides, 1982. 334-36; 717-19.
- Bourneuf, Roland et Réal Ouellet. *L'Univers du roman*. Paris: P.U.F., 1972.
- Charbonneau, Robert. "Note sur Gide." *La Nouvelle Relève* 4 (janv. 1942): 193.
- Cloutier, Yvan. "Sartre à Montréal en 1946: une censure en crise." *Voix et images* 23.2 (hiver 1998): 266-80.
- Crevel, René. *Mon corps et moi*. 1925. Paris: J.-J. Pauvert, 1974.
- Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.
- Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, II, III*. Montréal: Fides, 1980, 1982.
- Duhamel, Roger. "Vie de l'esprit. Courrier des lettres. Orage sur mon corps." *L'Action Nationale* (janvier 1945): 71-74.
- Freud, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1927.
- Gauthier, Xavière. *Surréalisme et sexualité*. Paris: Gallimard, 1971.

- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Gide, André. *Les Caves du Vatican*. 1922. Paris: Folio, 1973.
- . *Les Faux-Monnayeurs*. 1925. Paris: Folio, 1976.
- . *L'Immoraliste*. 1902. Paris: Le Livre de Poche, 1966.
- . *Les Nourritures terrestres*. 1917. Paris: Le Livre de Poche, 1971.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- J.C.D. (pseudonyme) "Perversité? . ." *Le Jour* (10 février 1945): 5.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Laniel, Carole Andrée. "André Béland, premier poète de l'érotisme au Québec." Thèse de maîtrise UQAM, 1991.
- Légaré, Romain. "Le Roman canadien-français." *Culture* (mars 1945): 55-75.
- Makaryk, Irena. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Marcotte, Gilles. "Le Roman." *Cahiers de l'Académie canadienne-française* 3 (1958): 44-80.
- O'Leary, Dostaler. *Le Roman canadien-français*. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1954.
- . "La Vie littéraire. Deux jeunes littérateurs." *La Patrie* (24 décembre 1944): 54.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- Radiguet, Raymond. *Le Diable au corps*. Paris: Grasset, 1923.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington/London: Indiana UP, 1978.
- Sarfati, Sonia. "Littérature érotique. Nos auteurs ont-ils assez péché? . ." *La Presse* (26 septembre 1993): B1.
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. 1938. Paris: Folio, 1976.
- Scholes, R. and R. Kellogg. *The Nature of Narrative*. N.Y.: Oxford University Press, 1966.
- Still, J. and M. Worton, eds. *Textuality and Sexuality: Reading Theories and Practices*. Manchester and N.Y.: Manchester University Press, 1993.
- Sylvestre, Guy. "Orage sur mon corps." *Le Droit* (10 février 1945): 2.
- Tremblay, Victor-Laurent. *Au commencement était le mythe*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.
- . "La Réception critique d'un mauvais livre: Orage sur mon corps d'André Béland." *Québec Studies* 22 (1996): 177-88.
- Tripp, C. A. *The Homosexual Matrix*. N.Y. and Scarborough: New American Library, 1987.