

Québec français



Victor-Lévy Beaulieu Le pouvoir des mots

Gilles Dorion

Number 45, March 1982

Victor-Lévy Beaulieu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57035ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dorion, G. (1982). Victor-Lévy Beaulieu : le pouvoir des mots. *Québec français*, (45), 47–49.

Victor-Lévy Beaulieu : le pouvoir des mots

par gilles dorian

Quand on prend connaissance des projets à court ou à moyen terme de Victor-Lévy Beaulieu, on demeure stupéfait devant tant de vitalité et un amour d'écrire aussi peu ordinaire. Sans doute cette passion de l'écriture explique-t-elle l'allure effrénée, le débridement de sa production : jusqu'ici vingt-quatre ouvrages publiés, si l'on tient compte du fait que *Satan Belhumeur*, paru en novembre dernier (1981), est une réécriture de son premier ouvrage, *Mémoires d'outre-tonneau* (1968). Ce roman, affirme-t-il, « est une occasion privilégiée pour moi de figer définitivement l'ordre dans lequel j'ai écrit jusqu'à maintenant ce qui est connu de la *Vraie Saga des Beuchemin* ». Ainsi s'expliquent les transformations incessantes des pages de garde de ses ouvrages, ainsi prennent forme les deux grandes séries narratives : la *Vraie Saga des Beuchemin* — amorcée par *Race de monde* et devant s'achever avec *le Clan ultime*, s'il n'y a pas d'appendice ! — et les *Voyageries*, s'ouvrant sur *Blanche forcée* et comprenant, outre les « lamentations » d'Abel et *Sagamo Job J*, le triptyque de *Monsieur Melville*, qui devait se terminer par *Una*, mais que complètera le *Discours de Samm*. Il convient d'y ajouter une troisième série, indifférenciée, nommée « Autres romans », dont trois des quatre romans prévus sont déjà parus, *la Nuit de Malcomm Hudd*, *Un rêve québécois* et *Oh Miami Miami Miami*. Nous nous rendons compte que le reclassement « définitif » a placé *Satan Belhumeur* entre *Race de monde* et *Jos Connaisseur*, comme deuxième volume de la *Vraie Saga des Beuchemin*, sur laquelle nous allons maintenant braquer toute notre attention.

Une architecture complexe mais bien structurée

Le développement, en apparence anarchique, de l'œuvre narrative de Victor-Lévy Beaulieu obéit à un besoin intérieur fondamental. Si le romancier a

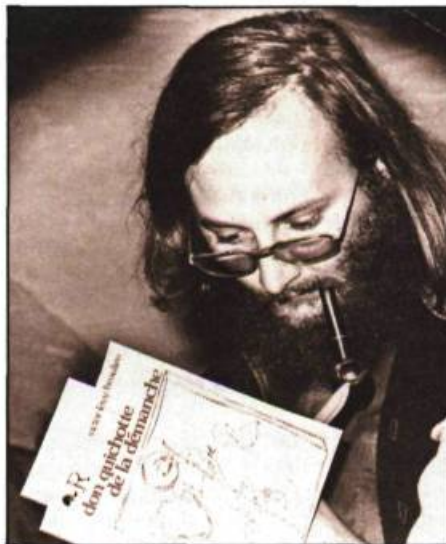


Photo : François Rivard

souhaité se libérer de tous les fantasmes qui embarrassaient son esprit en ce qui concernait l'épopée moderne des Beuchemin, famille nombreuse misérable transplantée dans Morial-Mort, une banlieue déshumanisée du grand Morial (transcriptions phonétiques québécoises de Montréal-Nord et de Montréal), il l'a fait au gré de ses impulsions, dans le désordre naturel de ses impératifs les plus pressants, sans avoir prévu les cheminements inattendus que lui imposeraient ses personnages, au fur et à mesure que se dérouleraient leurs aventures, dans des péripéties parfois échevelées, sans, à plus forte raison, en connaître les aboutissants. Aussi Beaulieu s'est-il conformé aux prescriptions impérieuses de la création romanesque, au mouvement incoercible auquel l'écrivain ne doit pas résister s'il ne veut en brimer la spontanéité, qui conduit à l'expression la plus vive, la plus sincère, la plus profonde de la Vérité. C'est pourquoi il nous (lui) est très facile d'ajuster dorénavant toutes les pièces du puzzle, de les emboîter les unes dans les autres, et même de prévoir la place qu'occuperont les romans en préparation.

Ainsi apparaît déjà, avec une grande clarté, l'architecture intérieure de l'univers romanesque de Victor-Lévy Beaulieu. Que, par exemple, *Race de monde*, le premier volume de la *Vraie Saga des Beuchemin*, présente la famille de Papa Dentrifrice n'empêche pas que, par la suite, le romancier rappelle la vie des Grands-pères, qu'il s'attache plus particulièrement aussi à l'un ou l'autre des personnages comme Jos (*Jos Connaisseur*), Abel (*Don Quichotte de la démanche*), et, plus tard, à Steven, qu'il effectue une autre remontée dans l'histoire (*la Grande Tribu*) et qu'il finisse, naturellement, par *le Clan ultime*. Cette exploration, que l'on pourrait qualifier de tentaculaire, répond à l'irrépressible désir de libération totale des fantasmes de l'auteur. Sans doute l'écrivain éprouve-t-il une satisfaction certaine qui, paradoxalement, manifeste son insatisfaction permanente : son œuvre s'allongera jusqu'à la catharsis complète, au risque de provoquer une critique négative qui l'accusera de délayer sa fiction, de se perdre dans le bruit et le bavardage, d'atténuer de cette manière l'impact de sa « révélation », d'engendrer, peut-être, lassitude ou indifférence et d'occulter partiellement ses ouvrages les plus transcendants. Au-delà de la ré-ordonnance des romans et de leurs suites, la réécriture traduit l'insatisfaction chronique de Beaulieu : *Race de monde*, publié en 1969 et repris en 1979, en était une timide manifestation, tandis que *Satan Belhumeur*, où l'on retrouve tout au plus une douzaine de pages de *Mémoires d'outre-tonneau*, semble verser dans le reniement de l'œuvre de jeunesse.

Un auteur en quête de personnages

Il n'était guère possible qu'une œuvre aussi intérieurement organisée n'eût pas un réseau qui en reliât les différentes parties. L'une des marques les plus manifestes de ces liens est le retour automatique des personnages, non seulement dans la *Vraie Saga des Beuchemin*, mais également dans certaines parties des *Voyageries* (dans *Una*, par exemple, où l'on retrouve le grand-père Beuchemin). Mais c'est d'abord en tant que formant un groupe humain qu'il convient de les considérer :

*Je parle juste d'une québécoise famille
Nombreuse catholique et à la vanille.*

C'est de cette façon que Beaulieu présente la famille Dentrifrice Beuchemin, dans *Race de monde* (p. 17). Il n'est pas malaisé de déduire dès ce roman que le stéréotype qui nous est ainsi livré est celui d'une famille pauvre, douée des caractéristiques générales

des familles québécoises « d'avant la pilule », encore nombreuse donc, encore catholique et, par-dessus le marché, « à la vanille », c'est-à-dire traditionnelle à outrance. Elle représente surtout la famille québécoise émigrée de la campagne à la ville, traînant avec elle ses misères, sa « mouvante pauvreté », incapable d'abord de s'intégrer à cette jungle humaine, mais s'y adaptant trop facilement par la suite et s'adonnant au vice, à la prostitution, au vol, à l'alcool..., tandis que quelques-uns réussissent à dénicher des emplois minables de gardien (Papa Dentifrice), de livreur (Jos) ou tâtent du métier d'écrivain (Abel, Steven). On aura noté le cynisme de la situation : partir du petit village de Saint-Jean-de-Dieu avec une « famille de fous » pour aboutir à une autre famille de fous, à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu. Alors que Papa Dentifrice (Charles Beauchemin) accepte la routine débilitante que lui imposent des contraintes économiques et sociales, certains regimbent et tentent de se soustraire à l'abrutissement collectif par des moyens alternant du travail au vol, à l'errance, à l'écriture... Charles Beauchemin ranime donc la figure du père dans le roman québécois, mais d'un père qui n'est pas muni de charismes particuliers : pauvre, timoré, résigné, il connaît ses moments de révolte et d'exaspération contre les possédants anglais, qu'il engueule, contre ses enfants, — il frappe Abel, attache un boulet aux pieds de Gisabella, — qui le plaignent ou le haïssent. Quant au personnage de la mère, Beaulieu ne lui accorde pas d'attention spéciale, mais on est sûr que le rôle de conseillère et de modératrice, en même temps que de compagne de son mari et protectrice, un peu lointaine, de ses enfants. Le travail incessant, la fatigue, la maladie ont vite raison de ses forces et la réduisent bientôt à un état lamentable de dépendance et à la mort (*Jos Connaissant*).

Parmi les enfants, il importe de noter la place considérable qu'occupent les garçons, en particulier Abel et Steven, sans contester les deux doubles de l'auteur lui-même, qui ne peut nier que la part d'autobiographie est exceptionnellement grande dans son œuvre, ainsi que Jos. D'ailleurs, selon une technique fréquemment employée, dont on trouve de nombreux exemples dans le roman québécois depuis *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin, les intrusions de l'auteur le montrant aux prises avec l'écriture se multiplient, qu'il s'agisse de *Race de monde* aussi bien que d'*Un rêve québécois* ou de *Una*, et, bien entendu, de l'exceptionnel *Don Quichotte de la démanche*. Quant au rôle dévolu aux personnages féminins, exception faite de la mère, il n'est pas des plus reluisants : les femmes y satisfont le plus

souvent les besoins, surtout physiques, des hommes, sans nécessairement leur être asservies comme Gisabella avec le Cardinal (*Race de monde*), à preuve Festa (*Idem*), Jeanne d'Arc (*Un rêve québécois*), Milienne II (*les Grands-pères*) et Judith (*Don Quichotte de la démanche*).

Puisque l'auteur décrit une famille québécoise, nous devons mentionner la présence des anciens, les premiers de la lignée, aux origines imprécises, les grands-pères surtout, que l'on découvre dans *les Grands-pères*, *Don Quichotte de la démanche* et *Una*, en même temps que le symbole de la tradition et de la continuité qu'ils représentent, de Charles Beauchemin à *Una*, entre autres. La famille Beauchemin symbolise, à n'en pas douter, la grande famille québécoise, humiliée par la dépossession politique de son territoire, victime de l'écœurement collectif, mais qui reprend vaguement espoir dans la mission mystique que lui assigne l'Autorité : « Peut-être y aura-t-il bientôt des milliers de chevaliers errants qui feront chavirer ce pays et lui rendront tout son sens » (*Don Quichotte de la démanche*, p. 258).

Un univers sombre qui survit grâce au rêve

Tirailés entre les deux pôles que forment la vie et la mort, les personnages des romans de VLB traduisent furieusement leurs pulsions, fantasmes, rêves et obsessions, dans un climat de misère, de peur, d'amour, de haine et de sexualité, dans une atmosphère de pourrissement, d'où se dégagent des odeurs fétides et nauséabondes, provoquées par des excréments et des déjections de toutes sortes : vomissure, urine, sperme, sueur... Tous ces ingrédients, habilement dosés et malaxés, contribuent à former un univers plutôt sombre, où fument parfois des cris de tendresse ou d'espoir, où éclatent des imprécations en même temps que sont murmurés des mots d'amour, avec lequel le narrateur/héros essaie de prendre ses distances par l'ironie ou le sarcasme. Dans cet univers « en démanche », que guettent la maladie, la vieillesse et la mort, dans ce milieu propice au développement et à la prolifération d'innombrables maux, comment lutter, où chercher la sécurité ? « Se rassurer en faisant parler les trois orifices en même temps : tel était l'art

suprême. Vérités dites par la bouche, le sexe et l'anus, seules vérités bonnes à entendre — et pour sentir » (*les Grands-pères*, p. 54). Tel est le refuge ultime des « insécures » que sont les grands-pères, des démunis qui, « recroquevillés comme des fœtus » (p. 53), retourneraient volontiers dans la chaleur du ventre maternel. S'il est une récurrence importante dans l'œuvre romanesque de VLB, c'est bien celle du ventre, que ce soit dans *les Grands-pères*, *la Nuitte de Malcomm Hudd*, *Un rêve québécois* ou *Una*.

« Pourquoi doit-on extirper de soi la beauté pour n'y laisser à la place que des cicatrices de vie, des verrues, des maladies tenaces ? » se demande Jos dans un moment de pitié (*Jos Connaissant*, p. 22). Pour échapper aux contraintes rapetissantes de leur univers quotidien, à l'écœurement individuel et collectif, les personnages se laissent séduire par le rêve en formulant les projets les plus humbles comme les plus hardis, les plus réalistes comme les plus fantastiques. Ils oblitèrent ainsi une vie sordide passée à lutter contre le terre-à-terre le plus abject, mais retournent vite, malgré eux, à leurs cauchemars. Souvent même, leur refuge obligé et naturel réside dans une sexualité débridée, franchement obscène, qui manifeste un besoin exacerbé de libération, qui traduit des pulsions de vie forcenées, mais que satisfont bien peu un érotisme voisin de la pornographie, des amours mêlées de sadisme (violence, mutilation, castration) ou l'homosexualité la plus vaine.

De son côté, prétend Steven, « Papa Dentifrice, sous une relative et apparente misère, est le symbole du bonheur dans ce qu'il a de plus profond » (*Race de monde*, p. 102), puisqu'il ne se révolte pas contre son sort. En outre, si la paternité physique est impossible, comment y remédier ? Par la paternité intellectuelle de l'écriture, comme dans *Don Quichotte de la démanche*, pourvu que les mots ne nous trahissent pas à leur tour, ce qui constituerait la suprême catastrophe empêchant toute (re)-naissance. Aussi, lorsque plus rien n'est possible, lorsqu'un cul-de-sac infranchissable bloque la route de la libération, il ne reste plus que la folie du délire, dans lequel se complait, par exemple, Abel, à la fin de *Race de monde* et dans *Don Quichotte de la démanche*. Quelquefois même, il faut descendre dans les lieux souterrains, se réfugier dans le ventre de la terre pour y reprendre racine, pour communier avec l'univers tellurique fondamental, reposer un certain temps dans les entrailles chtoniennes pour mieux ressusciter, resurgir du néant.

Voisines en quelque sorte de cette phase primale sont les nombreuses



fixations animales que l'on peut dépister dans les divers romans de VLB, en particulier le cheval, qui symbolise à la fois la sexualité, la fuite et la mort, selon Gilbert Durand, qui affirme : « Le cheval est isomorphe des ténèbres et de l'enfer » (*les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 78). Cette symbolique, à laquelle on pourrait sans doute souscrire (cf. *les Grands-pères*, *Don Quichotte de la démanche* et *Una*), est pour ainsi dire complétée par celle de la présence presque constante du chat, animal préféré d'Abel et de Milien (dans *Don Quichotte de la démanche* et *les Grands-pères*), pour sa douceur et pour le plaisir de sa compagnie. On pourrait même soupçonner Milien d'éprouver un attrait latent, sinon, parfois, un désir certain de satisfaction bestiale envers son étalon.

Ce bestiaire serait incomplet sans l'addition d'autres animaux domestiques, tels le cochon (le goret, la truie), le chien, le coq, le bœuf, au hasard des romans de *la Vraie Saga des Beuchemin*, auxquels il convient d'ajouter la baleine des *Voyageries*, par l'avalage de laquelle *Una* entreprend un voyage d'agrément en Mattawinie. L'exploration de ce bestiaire réservera sans doute au chercheur et à l'exégète des trouvailles et des interprétations insolites.

Le travail de l'écriture

En considérant les personnages de Victor-Lévy Beaulieu et leurs pré-occupations quotidiennes, nous avons remarqué que la démarche du romancier tend à une appropriation globale de la réalité québécoise dans le temps et dans l'espace. Cette appropriation, il l'effectue à sa manière, que l'on peut critiquer, certes, mais qui est bien la sienne : son écriture est une écriture spontanée, en quelque sorte automatique, qui fait souvent fi de la façon bourgeoise, c'est-à-dire conventionnelle, d'écrire, dans son vocabulaire et dans l'emploi du calembour. L'articulation de la phrase, quant à elle, répond aux critères habituels de la langue française. C'est plutôt au plan beaucoup plus étendu de l'organisation du récit que Beaulieu se permet de brouiller volontairement les pistes, car la fiction, selon lui, n'établit pas de frontière très précise entre le rêve et le réel. Son récit, peu linéaire, est fortement analeptique et éminemment soumis aux caprices de la mémoire ou au mode onirique. Bien que faisant confiance à la perspicacité de son lecteur, Beaulieu n'hésite pas à le sécuriser, en lui proposant des résumés, des sommaires, qui jalonnent le discours narratif (cf. *les Grands-pères*, p. 63-64 et p. 122-123; *Don Quichotte de la démanche*, p. 140 et 164; *Una*, p. 26 et 107).



Photo : Adrien Thériot

Le vocabulaire, quant à lui, se ressent de la québécoiserie de l'auteur, qui, sciemment, utilise des termes québécois (ou des déformations phonétiques) à plusieurs reprises, pour désigner les réalités d'ici. L'écrivain s'est déjà clairement expliqué là-dessus dans une conférence qu'il prononçait devant les étudiants du Collège Loyola, à Montréal, en octobre 1972 : « Personnellement, j'adopte volontiers [le langage] qui me plaît, [celui] que je trouve efficace. Je ne crois pas écrire en joul. Je crois plutôt écrire dans la fureur. » Le critère de l'efficacité, jadis invoqué par Montaigne, allié à celui de l'expérimentation du langage et de l'invention verbale, à son aspect ludique, devrait calmer les appréhensions des « puristes » inconditionnels. « J'aime les mots. Je ne prétends pas toujours bien les servir parce que, peut-être, je me sers trop d'eux, mais j'essaie d'être honnête, j'essaie même d'être responsable », soutient-il dans la même conférence.

Le jeu de mots et, plus spécifiquement, le calembour sont des marques originales de la rhétorique beaulieusienne. Comme il l'a expliqué dans *Race de monde* (p. 66), le calembour lui sert de rempart contre l'abrutissement et lui permet de prendre une distance devant la réalité. Il est sûr que le mot d'esprit, quelle que soit sa forme, contient un certain poids d'humour ou d'ironie et établit un lien, si ténu soit-il parfois, avec les thèmes et les situations. Leur quantité varie d'un roman à un autre : très nombreux dans

Race de monde, par exemple, ils se font plus rares dans les romans suivants, soit *Jos Connaissant* et *les Grands-pères*, qui sont indubitablement écrits sur un autre registre. La dénonciation, la violence verbale ont fait place à plus de retenue, à la tristesse incommensurable qui se dégage de *Jos Connaissant*, au cours duquel on assiste à la mort de « Mam », et à la tendresse mêlée de haine des *Grands-pères*, qui racontent la dernière journée de la vie de Milien Bérubé. Ils reviennent en force dans *Una*, car ils se rapprochent ainsi des jeux de mots de l'enfance. Leur qualité est à peu près constante et si, à certains endroits, on rencontre des jeux de mots ratés ou des farces plates, cela tient aux risques inévitables du procédé. « Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole », soutenait Victor Hugo, l'écrivain tant admiré par Beaulieu. Une chose est certaine, son emploi allège et anime presque toujours le texte qui le supporte. Seule une étude approfondie du jeu de mots pourrait rendre justice à Victor-Lévy Beaulieu, à cet égard.

Nous ne saurions terminer cette trop brève incursion dans la rhétorique de Beaulieu sans souligner l'usage considérable de la parenthèse dans ses romans. Si sa systématisation n'est pas toujours évidente ni constante, sa signification n'échappe pas à une lecture le moins attentive : la parenthèse ajoute une réflexion qu'un certain degré de pudeur semblait vouloir tenir secrète ; ou bien, elle entretient volontiers la confusion entre le rêve et la réalité. Les exemples les plus frappants se trouvent dans *Un rêve québécois* et dans *la Nuit de Malcomm Hudd*, où l'emploi de la parenthèse multiple (huit, dix, douze...) exige une interprétation spéciale.

*
* *

Ce panorama forcément incomplet et limité a voulu présenter l'univers romanesque de Victor-Lévy Beaulieu dans ses caractéristiques essentielles et ouvrir des pistes à l'étude et à la recherche. L'œuvre de ce romancier est dynamique, provocante, agressive et explose parfois en violences, car elle témoigne de l'engagement de son auteur dans le quotidien. Pourvu d'un sens dramatique d'une rare intensité, Beaulieu emprunte à de nombreux devanciers, dont Rabelais, Hugo, Melville..., le pouvoir évocateur de la Parole. Il transmet ainsi aux lettres québécoises une vitalité nécessaire qui assurera leur pérennité, comme lui-même le souhaite : « Où allons-nous comme ça, dans notre procession ? Nulle part puisque nous sommes dans l'air suspendus là depuis le grand commencement. Ce sont les choses qui viennent vers nous » (*Don Quichotte de la démanche*, p. 252).