

Misères et grandeurs de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron

François Ouellet

Volume 8, numéro 1, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70650ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Ligue d'action nationale

ISSN

1911-9372 (imprimé)

1929-5561 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellet, F. (2013). Misères et grandeurs de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron. *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, 8(1), 20–22.



MISÈRES ET GRANDEURS DE L'ÉCRIVAIN NATIONAL. VICTOR-LÉVY BEAULIEU ET JACQUES FERRON

EXTRAIT DE L'INTRODUCTION DE L'OUVRAGE À PARAÎTRE
À L'HIVER 2014 AUX ÉDITIONS NOTA BENE.

François Ouellet
Professeur de littérature à l'UQAC



LE GRAND ÉCRIVAIN NATIONAL

[...] Si j'ai réuni ces deux écrivains [Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu] dans une seule et même réflexion, c'est parce que cela m'a paru aller de soi. Outre les liens d'amitié entre eux, qui ont aussi pris la forme d'une filiation littéraire que Beaulieu n'a cessé de nourrir et d'entretenir, ils représentent, de manière exemplaire, la figure du grand écrivain national. Il m'a semblé que si nous voulions interroger aujourd'hui l'actualité ou l'intérêt de l'œuvre de Ferron, et plus encore, pour les raisons que j'ai dites, celle de Beaulieu, il fallait les saisir par le biais de cette figure.

Dans cet ordre d'idées, où se conjuguent écriture et nationalité, Ferron a évidemment été le premier. [...] L'œuvre de Ferron embrasse le pays entier, avec sa langue, sa mémoire, ses traditions, son histoire. Mais que serait cette œuvre sans le génie littéraire de Ferron? Son humour mécréant, sa délicieuse ironie, son style métaphorique, polémique et elliptique, sa représentation allusive de l'Histoire, son sens implacable de la formule, sa langue savamment codée, ce que Robert Cliche appelle si joliment ses «pirouettes littéraires et mentales», tout cela qui fait le style d'un écrivain est ce qui établit la donne. «C'est le style qui assure la pérennité de l'œuvre, et celui de Jacques Ferron, dans *Le ciel de Québec*, est souverain», rappelle Beaulieu. Dans *Le ciel*, mais aussi dans *L'amélanchier*, *Les confitures de coings* ou *Le salut de l'Irlande*. Ce qui fait le grand écrivain national, ce n'est donc pas la conception proprement dite du pays que propose l'œuvre, mais bien le style et la force de son imaginaire, l'écriture et ce qu'elle donne à penser et à comprendre sur soi et sur le monde. Dans la dénomination du «grand écrivain national», ce n'est pas le dernier mot qui fait l'écrivain, mais celui-ci qui fait le pays.

Il faut dire la même chose de l'auteur de James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots. Victor-Lévy Beaulieu? D'abord un écrivain tout court. Un écrivain chez qui la représentation du pays qu'il crée, dans son œuvre, n'est pas la fin dernière, mais un moyen — parmi d'autres — qui lui permet d'être écrivain. On ne comprendra jamais rien au nationalisme littéraire de Beaulieu si on ne tient pas compte du fait que l'écriture est pour lui souveraine. Il est ce qu'on pourrait appeler un écrivain national, à la condition de faire prévaloir le premier terme sur le second¹. Dans le cas contraire, il faudrait parler d'écrivain nationaliste, où l'écriture ne serait qu'un prétexte pour servir la cause politique. Mais cela, comme le dit Beaulieu lui-même, «ne fait pas de la très bonne littérature», avant de préciser: «Je n'écris pas pour être le scribe d'un parti politique ou pour faire de la politique tout court. La notion primordiale, chez quelqu'un qui écrit, c'est l'écriture elle-même».

Plus exactement, en tant qu'écrivain national, Beaulieu ne traite pas explicitement de l'histoire, mais il a besoin de l'histoire pour devenir un grand écrivain². Beaulieu est de ces écrivains qui passent par le discours national pour s'exprimer, pour grandir, pour apprendre à vivre, car, dans sa conception de la littérature, il ne saurait y avoir de grand écrivain sans pays, et vice versa. Dans sa perspective nationale, un écrivain sans pays n'est pas un écrivain. Le pays vient après; mais il est néanmoins nécessaire puisqu'il légitime l'écrivain. «Même pour écrire, j'ai besoin de solidarité et de fraternité, j'ai besoin d'aimer, j'ai besoin que se réalise notre grand projet national», écrit-il en avril 2008. Il l'a redit (pour ne citer que des témoignages récents) en novembre 2011, à la suite de la réception du prix Gilles-Corbeil:

Pour moi, les deux vont ensemble. J'aime répéter cette vieille phrase de Samuel Butler: il n'y a pas de nationalité sans littérature et pas

de littérature sans nationalité. Si tu n'as pas de pays, tu auras beau écrire, ce sera une littérature inconséquente par rapport à l'avenir. Un écrivain est là pour inventer un avenir possible, il doit ouvrir toutes les portes de demain³.

Le pays, ce n'est donc pas tant ce qui s'écrit que ce qui permet d'écrire, ce qui autorise l'écriture, mais aussi la cautionne, et cela est d'autant plus vrai — et peut devenir dramatique — lorsque le pays reste à faire.

C'est pourquoi, dès l'essai sur Victor Hugo, Beaulieu écrit: «je compris que si je voulais être vraiment romancier, je devais sans tarder me mettre à l'étude de mon pays». Connaître son pays pour être écrivain, soit; sauf que Beaulieu s'est vite aperçu que son pays n'en était pas un, et que, dans ces conditions, la notion même de l'écrivain était problématique. Comment en effet être un écrivain national dans un pays qui n'existe pas? Ferron avait exactement la même inquiétude: «On ne fabrique pas un livre comme un journal, on le fait dans l'espoir qu'il durera quelques années. Vous avez besoin de la pérennité du pays. Alors ce pays m'a semblé menacé. Et ce pays que j'ai appelé le «pays incertain» a eu une influence sur la suite de mon écriture». Ce qui caractérise l'écrivain québécois du pays incertain, qui écrit en français au milieu d'un territoire où vivent trois cents millions d'anglophones, c'est précisément la complète incertitude dans laquelle il se trouve quant au sort de son œuvre et quant au statut de son écriture, puisqu'il n'y a pas de pays. Dans ce contexte, on est nationaliste pour donner un sens à sa pensée, à ses écrits, à sa langue. Ainsi, pour Ferron, la langue française est-elle ce qui fonde le pays en le précédant dans un certain ordre des valeurs. «L'unilinguisme français est une chose qui me paraît nécessaire. C'est à peu près la seule chose à laquelle je tiens», confie-t-il à Pierre L'Hérault en 1982, après avoir rejeté l'idée de l'indépendance associée à celle de l'État-nation.

Aussi la représentation du grand écrivain national ne va-t-elle pas de soi. Le rapport de l'écrivain à l'écriture ne peut être que hasardeux dans un semblant de pays. Le Québec n'est plus, comme au temps de Lord Durham, un pays sans littérature, mais une littérature sans pays. En 1979, dans une entrevue à la suite de la publication de *Monsieur Melville*, Beaulieu problématisait ainsi la situation équivoque dans laquelle se trouve l'écrivain québécois:

Publier des livres, avoir des écrivains, ça ne signifie pas qu'il existe une véritable littérature nationale. Une véritable littérature nationale se crée à partir du moment où des écrivains mettent en mots des mythes, ou les événements qui ont fondé ces mythes. Au Québec, il n'y a pas d'événements derrière soi qui auraient permis de fonder à la fois le mythe et l'événement dans une littérature épique. Il n'y a pas de littérature nationale avant qu'il n'y ait une nation, avant qu'on ait un pays. Au Québec, nous ne sommes pas encore dans l'histoire. Vous n'êtes pas dans l'histoire quand personne ne s'intéresse à vous, quand vous êtes marginalisés, quand vous n'avez pas d'influence, quand vous n'apportez rien au monde. Au Québec, on n'est pas sûr d'apporter quelque chose au monde, ni d'être au monde, ni de vouloir l'être. L'écrivain se débat dans cette sorte de non-lieu, dans cette condition a-historique. Il est pris dans cette équivoque, dans cette ambiguïté; il se demande comment en sortir⁴.

Beaulieu reformule ici la thèse qu'il avait exposée en regard de l'œuvre de Ferron quelques années plus tôt dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* (j'aurai l'occasion



suite de la page 20

d'y revenir). L'écrivain exprime un problème auquel il cherche une solution. Le nœud de ce problème, c'est la question du pays, lequel fonde la littérature nationale et, partant, donne forme et légitimation à l'entreprise de l'écrivain. De ce point de vue, le problème reste actuellement entier. L'œuvre de Beaulieu postule la première place dans l'histoire littéraire québécoise; et cette œuvre manifeste fortement son appartenance nationale, c'est-à-dire que le discours national est le canal que Beaulieu a privilégié pour s'affirmer comme écrivain. Mais dans la mesure où l'idée du pays se trouve en recul depuis plusieurs années et que rien ne laisse croire qu'elle gagnera en popularité de façon significative à court et moyen termes, la détermination littéraire du grand écrivain est nécessairement fragilisée et menacée. Disons que Beaulieu est un écrivain précaire.

Toute l'œuvre de Beaulieu est habitée par cette tension, cette contradiction, cette inadéquation entre une œuvre qui s'écrit et un pays qui ne se fait pas. La fiction des *Beauchemin*, qui est au cœur du projet romanesque, est d'ailleurs fondée sur un manque, sur une perte territoriale, sur la séparation d'avec la terre ancestrale, ressentie comme une « blessure inguérissable ». Dans *Race de monde*, la chanson du *Canadien errant* de Gérin-Lajoie sert à évoquer la terre perdue de Saint-Jean-de-Dieu à la suite du déménagement de la famille à Montréal. L'absence de pays est la première pierre de l'univers de Beaulieu: pays natal d'abord, national ensuite, puisque l'un englobe l'autre. Abel n'aura de cesse d'essayer de réparer cette perte. Dans *La jument de la nuit*, il se plaint: « Il ne pouvait pas y avoir d'avenir comme il n'y avait déjà plus de passé. On les avait laissés derrière soi à Saint-Jean-de-Dieu, on les avait vendus morceau par morceau lors de l'encan devant la grange ». Retrouver et recoller les morceaux, telle pourrait être la métaphore pour décrire le travail d'écriture d'Abel comme celui de Beaulieu.

En ce qui concerne la famille *Beauchemin* elle-même, elle est à l'image de la perte territoriale. Les personnages sont profondément aliénés par un quotidien qui les prive de leur dignité et de l'espèce de beauté qu'ils croient devoir leur être réservée. La famille apparaît foncièrement dysfonctionnelle, et c'est là un mot encore trop faible pour décrire la misère morale et sociale qui, à divers degrés, habite ses membres. C'est une misère familiale, mais qui, en tant que microcosme du Québec dans lequel elle trouve sa place, fait écho à la dépossession et à l'humiliation collectives. Cette sorte de déficience de la condition humaine indigente déborde d'ailleurs très largement le cadre familial, où des personnages de la marginalité (en marge à la fois et de la société et du cadre de *La vraie saga des Beauchemin*) vont peupler de leur détresse et de leur dénuement tout un univers fantasmatique déréglé et promis à la dérégulation. Le premier d'entre eux, Satan Belhumeur, « aura une nombreuse descendance de détraqués en tous genres », comme le dit Jacques Pelletier. Quant à Abel *Beauchemin*, porte-parole de la tribu, n'oublions pas qu'avant de devenir un grand écrivain, il se présente comme « ce jeune intellectuel du début des années soixante-dix, piégé par le pays non advenu, la famille, les amours impossibles, l'alcoolisme et l'hystérie ». L'abrutissement (moral, intellectuel, spirituel, économique) dont il fait l'expérience, ou le sentiment d'abrutissement qu'il a à tout le moins développé à partir de sa perception intime du réel de l'enfance et de l'adolescence, est évidemment lié à la lecture de l'histoire, par Beaulieu, comme dépossession et aliénation. [...]

LES PÈRES LITTÉRAIRES

Comment de cette désolation faire naître le pays et devenir un grand écrivain national, voilà la question qui se pose à Beaulieu à la fin des années 1960. Est-il possible, malgré l'absence de pays, malgré l'absence de reconnaissance nationale aux yeux du monde, de parvenir à exister comme grand écrivain québécois, quitte à espérer qu'un jour le pays advienne et rende possible une littérature nationale? Tels sont les questionnement et défi qui sont sous-jacents à la démarche littéraire de Beaulieu depuis ses premiers livres. On admettra qu'à l'époque de l'égalité tous azimuts, de la fin des grands récits, de la mort du mythe du grand écrivain, et alors que, pour paraphraser le mot célèbre de Lautréamont, le roman est fait par tous, la question du grand écrivain est éminemment problématique, à peu près autant que peut l'être le pays québécois. Cela existe-t-il encore, un grand écrivain? Cela doit-il encore exister ou même cela a-t-il le droit d'exister? Si en plus, ce grand écrivain, il faille le dire québécois...

Pourtant, ce défi, Beaulieu parvient progressivement à le relever par l'apport nourricier d'autres littératures, grâce à une admiration sans borne pour les romanciers de la plus haute autorité, qu'auront incarnés pour lui Hugo, Cervantès, Melville, Joyce et Ferron, parmi d'autres. L'expression « la plus haute autorité », souvent reprise par Beaulieu pour désigner son rapport à Ferron, est issue de la relation de celui-ci à son propre père. *Discours de la plus haute autorité*, tel est le titre que Ferron avait donné à l'ouvrage qu'il comptait écrire autour de son père; un « roman dans lequel, en plus de rendre hommage à son père, il comptait régler pour toujours ses comptes avec lui », précisera Beaulieu. Le discours de la plus haute autorité, c'est donc d'abord et avant tout celui du père, il s'impose par la reconnaissance de l'autorité paternelle par le fils; chez Ferron, l'expression accompagne l'appendice aux *Confitures de coings*, qui se terminait par une mise en garde à l'égard de l'autre anglophone à la suite des troubles d'Octobre: « Cessant d'être un conseiller de police, un vil procédurier, Frank peut devenir un des nôtres, rien ne l'en empêche, mais qu'il sache que mon père ne tolère personne au-dessus de sa tête ». Dans un deuxième temps, l'expression « la plus haute autorité » a servi, par dérivation symbolique, et sous la plume de Beaulieu, à définir l'œuvre qui s'impose de toute sa puissance et donc par son autorité; œuvre grandiose et inimitable, mais que l'écrivain admiratif doit pourtant essayer de surpasser s'il veut à son tour accéder au panthéon des écrivains dignes de ce nom. C'est ainsi que *Le ciel de Québec*, comme *Don Quichotte*, *Les misérables* ou *Finnegans Wake*, sera pour Beaulieu l'un de ces livres « de la plus haute autorité ». En ce sens, l'œuvre est elle-même à l'image du père, elle s'élève jusqu'à sa grandeur, elle devient le Livre.

Toute l'œuvre de Beaulieu traduit une volonté continuellement réaffirmée d'interpeller les grands auteurs d'autres littératures, dont l'écrivain se nourrit parce que la posture qu'ils habitent est aussi celle qu'il vise pour lui-même, parce que les mots des autres lui offrent des exemples de beauté qui à ses yeux font tout le prix de la vie – puisque la fiction rachète sans doute en partie les hauts et les bas de toute vie. Ce qu'il demande à la littérature, ce qu'il en attend et en espère, les incertitudes, mais aussi les convictions quant à sa valeur collective, ne voyant « de pays possible que par l'écriture », c'est aussi chez les autres que Beaulieu le cherche et parfois le trouve. [...]

Les écrivains sur qui Beaulieu a écrit ont toujours été des écrivains nationaux. Il expliquait à ce sujet, en mars 2010: « Pour nous qui commençons une littérature nationale, pour l'asseoir comme il

suite à la page 22



suite de la page 21

faut, il était important d'avoir comme modèles des écrivains qui, chacun dans leur pays, avaient fait ça avant nous. On pense, en France, à Victor Hugo ou à Voltaire, on pense à Tolstoï en Russie, à Melville aux États-Unis⁶. Au Québec, Yves Thériault, et surtout Jacques Ferron.

Beaulieu n'a jamais fait un travail de véritable biographe. C'est ici foncièrement un romancier qui écrit, même s'il peut y avoir une différence considérable de registre entre le livre sur Hugo et celui sur Joyce, par exemple. Dans tous les cas, nous sommes dans le domaine de l'écriture :

Les biographies que j'écris sont autant une fiction sur l'auteur biographié qu'une fiction sur moi-même, écrite en parallèle, pour montrer, comme je dis encore, que la fiction que tu es toi-même pour toi-même peut être modifiée à cause de l'autre fiction que tu lis. Dans ce sens, pour moi, j'ai intégré la fiction à l'intérieur de la biographie d'abord parce que je n'ai jamais su faire beaucoup la différence entre la réalité et la fiction – j'ai toujours trouvé que la vie, c'est une fiction en soi – et ensuite parce que le travail de l'écrivain, c'est de transgresser la plate réalité quotidienne pour en faire quelque chose d'autre⁷.

Beaulieu exprime ici une conception de la création littéraire qui est chez lui la plus féconde et la plus profonde. L'autre suscite un dépassement de soi, mais paradoxalement cela suppose d'abord de ramener l'autre à soi. Il faut ramener l'autre à sa mesure pour donner sa pleine démesure. Dès l'essai sur Hugo, en 1971, on trouvait ce que Beaulieu n'a par la suite jamais cessé de répéter, à savoir que ce qu'il recherche dans les livres des autres, ce sont « des mots de moi-même, des gestes écrits qui me confirment dans ce que je suis, qui me rassurent sur la fin d'un destin que je refuse ». L'année suivante, dans l'essai sur Kerouac, il écrit : « Pourquoi passer des heures le nez dans un roman si jamais les mots ne vous renvoient à vous-mêmes ? ». Les formules de ce type abondent chez lui, et pas seulement dans les essais, mais tout aussi bien dans l'œuvre romanesque, et ce, jusque dans son plus récent roman, *Antiterre* : « les misérables de victor hugo, les reconnaissances de william gaddis, au-dessous du volcan de malcolm lowry, l'enfant-bouc de john bart, la mort de virgile d'herman broch, le festin nu de williams burroughs : que trouvais-je de si précieux en moi chez eux ? ». Entre ces textes, les siens comme ceux des autres, Beaulieu a construit toute une œuvre profondément originale qui n'a cessé de se nourrir de l'apport de ses « pères littéraires ».

Beaulieu a rendu hommage à plusieurs d'entre eux, de Hugo⁸, qui fut à ce titre le premier — ce que d'ailleurs Jacques Ferron avait noté⁹ —, à Joyce, le « plus grand écrivain du vingtième siècle, de la plus haute autorité », en passant par Melville. Plus largement, on sait que toute l'œuvre de Beaulieu foisonne d'une intertextualité presque délirante, à tout le moins constante, et dont Jacques Pelletier a traité dans son livre, notamment à propos de *Don Quichotte de la démanche* et de *Steven le hérault*. Si Joyce est pour Beaulieu le plus grand parmi les grands, le père qui « englobe tous les autres », « le Père des pères littéraires¹⁰ », comme le dit Jean-François Chassay, c'est Jacques Ferron qui, au Québec, a toujours incarné pour Beaulieu cette grandeur paternelle d'exception et la possibilité d'une identification mémorable. Comme l'écrit Jacques Pelletier, Ferron apparaît comme l'« équivalent québécois de Joyce, figure locale de la plus haute autorité¹¹ ». Enfin, dans le ciel littéraire de Beaulieu, Melville serait « le troisième membre de la trinité divine incarnant la figure de la plus haute autorité¹² ».

Ferron est pour Beaulieu une figure nationale *inaugurale*. Parmi les écrivains qui gravitent autour de Parti pris et des Éditions de l'Aurore (que Beaulieu fonde en 1973, à la suite de son départ des Éditions du Jour) et qui ont reconnu en Ferron un maître, Beaulieu a été de

loin le plus insistant. « Ferron fait, parmi nous, figure de prophète, et de père », écrit Beaulieu dans la revue *Maintenant* en 1971. Il est « celui de qui la littérature québécoise moderne procède », écrit-il en 1974. Vingt-cinq ans plus tard, il est toujours à ses yeux le « père fondateur de notre littérature ». À ce sujet, Pierre L'Hérault notait qu'« [il] revient en effet à Beaulieu d'avoir formulé le rapport de la jeune génération à Ferron en termes de filiation scripturaire qu'il aura tendance, il est vrai, à ramener à lui, s'instituant le seul fils et réclamant tout l'héritage¹³ ». À vrai dire, les références de Beaulieu à Ferron comme figure paternelle sont innombrables, et on les trouve aussi bien dans les essais que les romans et les écrits parus dans les journaux. À celles déjà citées, j'ajouterai cette autre formule remarquable : Ferron est « ce père qu'après celui qui m'a fait venir au monde, je me suis redonné ». Nous sommes évidemment dans l'ordre de la représentation, du fantasme, de l'imaginaire, de l'élaboration de la mythologie beaulieusienne. Cela donne la couleur de l'écriture.

- 1 Le premier, Jacques Pelletier a bien résumé la question : « Le plus important, c'est sans doute la question de l'écriture ; celle de la situation du "pays équivoque" arrive en second, formant une composante de la première, et pouvant être formulée ainsi : qu'est-ce qu'un écrivain dans un "pays équivoque" ? » (Jacques Pelletier, Victor-Lévy Beaulieu. *L'homme-écriture*, Québec, Nota bene, 2012, p. 20).
- 2 Ce que Jacques Pelletier avait parfaitement formulé dans son ouvrage sur le « roman national » : ce qui caractérise la posture littéraire de Beaulieu, « c'est le rapport de l'Œuvre comme projet épique et ce que l'on pourrait appeler les conditions historiques de sa réalisation : comment, en somme, tirer l'Œuvre de la non-histoire, du magma informe, du néant, de la béance (an)historique ? » (*Le roman national*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, p. 180).
- 3 Chantal Guy, « L'utopie réalisée de Victor-Lévy Beaulieu », *La Presse*, 14 novembre 2011.
- 4 Pierre-Louis Vaillancourt, « Victor-Lévy Beaulieu, lecteur », *Lettres Québécoises*, no 14, avril-mai 1979, p. 10-11.
- 5 Jacques Pelletier, Victor-Lévy Beaulieu. *L'homme-écriture*, op. cit., p. 42.
- 6 Anne-Marie Clément et Caroline Dupont, « Chercher les écrivains fondateurs. Entretien avec Victor-Lévy Beaulieu », dans Robert Dion et Frances Fortier (dir.), *Portraits de l'écrivain en biographe*, Québec, Nota Bene, 2012, p. 236.
- 7 Ibid., p. 241.
- 8 Beaulieu est explicite : « je l'aime comme un père, inaccessible comme tous les pères, et pourtant si près de moi, en moi pour tout dire ».
- 9 Ferron écrit au sujet de *Pour saluer Victor Hugo* : « Dans ce livre, il nous apprend qu'il a eu deux pères, lesquels il honore également [...]. Le premier est son père véritable, celui qui a émigré avec les siens, une femme et treize enfants, d'un village des alentours de Trois-Pistoles à Morial-Mort. Lévy avait treize ans lors de cette grande migration de Beaulieu. [...] Or, un garçon, qui émigre du Bas-du-Fleuve à une banlieue industrielle à l'âge de treize ans, est mis en danger de mort ou de folie : il perd à peu près tout son vocabulaire. Il doit s'en reconstituer un autre pour s'adapter au nouvel habitat ; il doit de plus pour sa santé mentale se trouver un autre père. D'instinct et par amour, peut-être parce que le premier était admirable, Lévy Beaulieu a choisi Victor Hugo ».
- 10 Jean-François Chassay, « Les grandes tribus », *L'Action nationale*, vol. XCVII, nos 5-6, mai-juin 2007, p. 106.
- 11 Jacques Pelletier, Victor-Lévy Beaulieu. *L'homme-écriture*, op. cit., p. 193.
- 12 Ibid., p. 197.
- 13 Pierre L'Hérault, « Le pas des générations », *Littératures* (« Présence de Jacques Ferron »), 1992, nos 9-10, p. 227.