

Tangence



Espace sonore
Entrevue avec Victor-Lévy Beaulieu

Doris Dumais

Numéro 41, octobre 1993

Interdiscrtivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025781ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025781ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dumais, D. (1993). Espace sonore : entrevue avec Victor-Lévy Beaulieu. *Tangence*, (41), 113–130. <https://doi.org/10.7202/025781ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ENTREVUE

Espace sonore

Doris Dumais

Doris Dumais, réalisatrice à Radio-Canada Rimouski, a travaillé à plus de soixante-dix émissions pour le réseau FM culturel en collaboration avec Victor-Lévy Beaulieu. Elle nous présente ici une entrevue portant sur l'écriture radiophonique et la radio avec cet écrivain.

D. D. *Vous avez écrit Chroniques d'un téléphage enragé. Est-ce qu'on peut dire que vous êtes aussi un radiophage enragé?*

V.-L. B. Dans un sens, je peux répondre oui. J'ai d'abord commencé à écrire pour la radio. Mon deuxième texte publié, après un article pour *Perspectives*, c'était pour la radio de Radio-Canada, en 1967. Ce premier texte radiophonique portait sur Victor Hugo. Ensuite, j'ai écrit une série de treize émissions d'une heure sur la littérature américaine. Après, je suis passé à l'écriture de dramatiques radiophoniques, comme *Petit bal à l'huile dans le Kansas*, avec Nicole Leblanc dans le rôle principal

J'ai aussi travaillé comme chroniqueur à l'émission *La vie quotidienne*, durant quatre ou cinq ans, avec Lisette Gervais et Andréanne Lafond. À un moment donné, j'allais tous les jours à *La vie quotidienne*, quinze minutes par jour, raconter un épisode du roman que j'écrivais. J'allais le matin en studio et je revenais ensuite chez moi pour écrire l'épisode suivant. Cela a duré dix-neuf jours et le livre a dix-neuf chapitres. On devait en faire vingt mais j'ai sauté une journée... J'aimais ça parce que souvent, quand on écrit, on a trop d'informations, trop de matériel et au lieu de faire ce qu'on doit faire et aller au plus court, au plus pressé, on a tendance à vouloir figoler, reprendre ceci, reprendre cela, et finalement ça ne donne rien de mieux. Quand j'ai fait ce roman *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé*

du chaudron à la radio, ça m'a appris cette réalité. J'écrivais une douzaine ou une quinzaine de pages par jour, un feuilleton qui, par la suite, a donné un livre de trois cents pages.

D. D. *Vous faisiez vous-même la lecture de votre chronique ?*

V.-L. B. En fait, ça se passait de la façon suivante : j'écrivais le texte, j'arrivais en studio avec Pierre Paquette qui était mon vis-à-vis et je racontais ce que je venais d'écrire plutôt que de bêtement le lire. La radio, c'est davantage parlé qu'écrit : l'écriture doit être autre. Moi, ça m'a appris ce qu'on oublie souvent : le côté sonore que doit avoir la radio. Quand on ouvre la radio, on n'écoute pas toujours ce qui s'y dit. Les gens, en général, quand ils écoutent une chanson, ils se laissent emporter par la mélodie, mais les paroles?... Les gens seraient étonnés s'ils écoutaient les mots des chansons de Julie Masse, par exemple : *Je broie du noir, ce soir, dans ma tour d'ivoire*; c'est pas très neuf comme formule, et la chansonnette est pleine de ce genre de clichés. Il y en a tellement qu'il n'y a plus rien de sonore et c'est comme si tu n'avais rien entendu. Écrire pour la radio, c'est trouver des images qui vont correspondre à ce que ton oreille aimerait entendre. J'écoute et l'image que j'ai est sonore. Il faut qu'elle le soit parce que c'est de la radio, que l'auditeur n'a pas une image toute prête comme à la télé et qu'il ne peut s'attarder à s'en inventer une en y revenant comme dans un roman. Donc, l'écriture doit être très différente. Si tu veux rejoindre l'auditeur, il faut qu'à toutes les trente secondes environ, ou à toutes les minutes, il y ait quelque chose qui fasse image.

D. D. *La vie quotidienne... C'était en quelle année déjà ?*

V.-L. B. À peu près entre les années 1975 et 1978.

D. D. *C'était pour la radio de Radio-Canada; est-ce qu'il y a eu des collaborations à la radio commerciale ?*

V.-L. B. Oui, il y en a eu. La radio, ça a été le deuxième métier que j'ai connu dans ma vie, après avoir été commis aux écritures dans une banque à une époque où on écrivait tout à la main. Comme j'étais gaucher, le gérant me disait : « Il faudrait que t'apprennes à écrire de la main droite; t'auras pas d'avenir en écrivant de la main gauche dans une banque. » C'est évident que lorsqu'on est gaucher, on n'écrit pas pareil... C'est comme ça que je suis venu à mon deuxième métier. J'ai travaillé pour un poste de radio, CKLM, à Montréal. C'est arrivé tout à fait par hasard. J'étais censé étudier au Collège Sainte-Marie. À l'époque, il y avait

le cours secondaire; ensuite, si tu voulais entrer à l'université, il fallait avoir ton baccalauréat ès Arts. Le seul moyen de l'obtenir, c'était de passer en Belles-Lettres spéciale. Je voulais continuer mes études. Je ne suis resté qu'un mois au Collège Sainte-Marie parce que les curés de cette époque-là, les pères économes, les frères économes et les religieuses économes étaient économes vrai. Ils ne faisaient pas de compromis: si tu ne payais pas tes frais d'inscription, tu avais, comme ils disaient, trois jours de grâce. Ils t'appelaient le vendredi et ils te donnaient tes trois jours. Le lundi, quand tu revenais et que tu n'avais pas l'argent pour payer, ils te disaient: «C'est fini, tu ne peux plus entrer.» Mes parents n'avaient pas d'argent, moi non plus. Je ne leur ai pas dit que je ne pouvais plus aller au Collège Sainte-Marie. Je partais le matin, ma mère me faisait mon petit lunch, puis je prenais l'auto-bus à Montréal-Nord pour me retrouver au centre-ville, puisque le Collège Sainte-Marie était situé au coin de Bleury et Sainte-Catherine. Là, je n'avais rien à foutre. Je me promenais dans Montréal.

Un jour, rue Sainte-Catherine près de Peel, j'aperçois le poste de radio CKLM. Je me suis dit: «Je vais entrer voir ce que ça a l'air.» J'entre donc et je demande à visiter le poste. Moi, je croyais qu'un poste de radio, c'était grand, grand... CKLM, c'était à peu près grand comme une petite cuisine ordinaire avec des petits coquerons partout qui servaient de studios. L'homme qui m'avait fait visiter était chargé de rédiger toutes les réclames publicitaires. En jasant, il me demande si j'aimerais travailler pour son service. J'avais pas de job, j'avais rien, alors j'ai dit oui. Je n'avais jamais fait ça de ma vie! Il m'installe devant une machine à écrire et me fait faire des commerciaux de quinze secondes, trente secondes et d'une minute sur un thème qu'il m'avait donné: une campagne publicitaire quelconque à propos de voitures usagées. Je retourne chez nous et le lendemain soir, ma mère me dit: «T'as eu un téléphone de CKLM! As-tu participé à un concours?» Dans ce temps-là, les stations donnaient de petites radios pour n'importe quoi, de belles petites radios en plastique. J'ai répondu non et j'ai appelé le gars en question. Il me demande si je suis prêt à commencer à travailler le lundi suivant. J'y suis allé et j'ai travaillé un an à CKLM, à faire des réclames publicitaires et des feuilles de route pour les annonceurs, comme on les appelait à l'époque. Il y avait, entre autres, Jean-Pierre Coallier, Jean Duceppe et Roger Lebel. C'est comme ça que j'en suis venu à travailler pour Jean Duceppe, qui m'a engagé pendant quatre étés à son Théâtre des

Prairies à Joliette pour y faire la promotion et la publicité. D'une certaine façon, la radio a vraiment été mon premier métier.

D. D. *Jean Duceppe, vous l'avez suivi dans ses tournées?*

V.-L. B. La première fois que j'ai travaillé comme publicitaire pour lui, j'avais dix-neuf ans. Avec Duceppe, c'était à la dure que tu apprenais, et j'ai appris. Avec lui, tu faisais les communiqués, tu trouvais les photos, etc. Deux fois par semaine, je prenais l'autobus de Joliette à Montréal et j'allais personnellement porter les communiqués et les photos à tous les journalistes de tous les postes de radio et de télévision ainsi qu'aux journaux. À cette époque, Duceppe organisait des tournées en province. Moi, je venais du Bas-du-Fleuve, je connaissais un peu Trois-Pistoles mais, du reste du Québec, je ne savais rien. Avec lui le soir, après son job au théâtre, vers 11 h ou 11 h 30, on partait pour préparer la tournée. On allait à Sherbrooke, à Trois-Rivières, à Québec, à Chicoutimi, à Rimouski. À Rimouski, on est venu voir Jean Brisson dans son beau chalet sur le bord de la grève, sa grosse Thunderbird parkée devant. Mais au delà de l'anecdote, tout ça m'a permis de connaître à peu près tout le Québec. Duceppe, c'était un gars qui travaillait beaucoup. À minuit ou à 2 h de la nuit, on était encore sur la route. Il me disait: «Il faut que tu me parles; il ne faut pas que t'arrêtes de parler, sinon je vais m'endormir!» Moi, je ne savais pas quoi lui dire, surtout que dans ce temps-là, je ne parlais pas beaucoup... Donc, je lui posais des questions sur son métier, sur ce qu'il avait fait. Des fois, on arrivait à destination à 4 h ou 5 h du matin et lui, il allait voir directement les amis qu'il connaissait. Il avait plein d'amis partout. Il les rencontrait souvent dans des bars et, comme j'étais jeune, je trouvais ça impressionnant! C'est impressionnant aussi de voir quelqu'un qui s'est levé à 5 h du matin et qui, à 4 h de la nuit, est encore debout pour faire toutes ses affaires, signer ses contrats et faire tout le reste aussi.

D. D. *Après l'expérience de la radio privée à CKLM et celle de Radio-Canada, il y a eu l'émission de Suzanne Lévesque à CKAC où vous faisiez, je pense, une chronique?*

V.-L. B. Oui, après *La vie quotidienne*, Suzanne Lévesque m'a demandé d'animer, à CKAC, une chronique toutes les semaines. J'ai fait là différentes chroniques dont une qui était un peu la suite de ce que j'avais fait à Radio-Canada. Je racontais des choses bizarres du passé, un peu comme dans *Originaux et détraqués* de Louis Fréchette. Je lisais tout; j'avais une bibliothèque assez bien

garnie. Ensuite, on m'a demandé une chronique sur la télévision, toujours à CKAC, et puis une chronique sur les livres. Quand tu fais ça à la radio privée, ce n'est pas comme à Radio-Canada où les choses sont comme inamovibles. Dans le privé, c'est la cote d'écoute qui prime et pour avoir une bonne cote d'écoute, on ne peut rester là plus de deux ou trois ans parce que le monde se tanne de toi. Finalement, c'est comme quand on écrit. Le lecteur dévore le premier chapitre; en une heure, il découvre toute l'écriture... Au deuxième chapitre, c'est la même écriture, mais là, il est comme habitué. Après quatre chapitres, il est moins étonné qu'au début. Cela ne veut pas dire que quelque chose a changé dans l'écriture mais plutôt qu'on s'y est habitué. À la radio privée, comme à CKAC, il ne fallait pas que le monde s'habitue à toi; sinon, l'auditoire rapetissait.

J'ai été là trois ans, sinon quatre, à faire des chroniques, et c'était effrayant de voir le nombre de chroniqueurs qui passaient et que tu ne revoyais plus après six mois ou un an. C'était un travail d'écriture, parce que, quand je chroniquais à CKAC, j'écrivais toutes mes interventions. Moi, je suis un homme de plume: il faut que tout soit écrit. C'est Alain qui a dit: «On n'improvise jamais; ça peut paraître improvisé mais ça ne l'est jamais.» Même pour une chronique sur la télévision, j'écrivais tout avant, je me mettais ça en tête et j'arrivais en studio avec des petits cartons pour ne pas oublier. Quand tu travailles à la radio comme chroniqueur, tu dois être sensible à l'humeur de l'animatrice le matin; si elle n'a pas le goût d'entendre ceci ou cela, elle va t'amener ailleurs et, parfois, ce n'est pas ce que tu avais prévu. Alors, quand j'arrivais en studio, il fallait que je m'adapte aux humeurs de chacun. Ce n'est pas tout le monde qui peut le faire. C'est pourquoi, à la radio, les chroniqueurs, souvent, passent rapidement. Ils n'arrivent pas à se situer par rapport à l'animateur. Cela demande une grande souplesse pour arriver à dire ce que tu veux dire car, si un matin l'animateur va bien, il peut dire: «Je te laisse quinze minutes aujourd'hui. As-tu quelque chose de bon?» Un autre matin, on va te donner quatre minutes seulement, même si tu as quelque chose de très bon à donner. Tu finis par être capable de le sentir. Tu te dis: «Ouais, ce matin, je n'aurai pas douze minutes; je vais peut-être en avoir cinq.» Alors, il faut que tu donnes en cinq minutes ce que tu avais pensé faire en douze.

D. D. *Où vous sentiez vous le plus à l'aise, à la radio privée ou à la radio publique?*

V.-L. B. À *La vie quotidienne*, à Radio-Canada, je travaillais avec Lisette Gervais, Andréanne Lafond, Pierre Paquette, André Hamelin et d'autres chroniqueurs comme Jean Sarrasin, Renée Larochelle, etc. J'arrivais une heure avant l'émission, je jaisais avec le monde, je prenais un café. Dans le privé, tu es là pour faire ta chronique et après personne n'a le temps; tu fais ce que tu as à faire et puis après, salut!, on se reverra la semaine prochaine. Parfois, on reproche bien des choses à Radio-Canada, mais de ce point de vue-là, c'était bien mieux. À un moment donné, je parlais de petites confitures de fraises, par exemple, et Renée Larochelle arrive et dit: «Ah! justement, je viens d'expérimenter une de ces recettes!» Tu finis par connaître les gens. Évidemment, ça n'empêche pas les accrochages, mais on a l'impression de faire partie d'un ensemble. Le privé, c'est très difficile parce qu'on n'y agit qu'en fonction des cotes d'écoute. Mais ces cotes ne donnent pas le degré de satisfaction des gens, elles ne tiennent compte que de la quantité, que du nombre d'auditeurs.

D. D. *Aviez-vous beaucoup écrit pour le FM de Radio-Canada avant que commence notre collaboration en 1986?*

V.-L. B. J'ai produit beaucoup de choses pour la radio. Comme je disais tantôt, mon premier texte portait sur Victor Hugo. Ensuite, j'ai écrit sur Jack Kerouac, toujours pour la radio FM de Radio-Canada, puis ça a été cette série sur la littérature américaine. C'était en 1969, l'année où je me suis marié. J'avais décidé que, ma femme et moi, on ferait notre voyage de noces aux États-Unis et cela pour une raison très simple: je ne parlais pas anglais, pas un mot, et je ne voulais pas l'apprendre non plus. Pauvre femme, elle a dû trouver ça bizarre! On se promenait dans les rues de New York, Cleveland, Philadelphie, Washington, et partout où on allait, il y avait plein de librairies. Je ne connaissais à peu près aucun auteur américain sauf ceux que j'avais lus en traduction, comme Melville et quelques autres. Partout où j'allais, j'achetais des livres en anglais d'auteurs que je ne connaissais pas. On est revenu à Montréal avec le coffre de l'auto plein de livres américains... et je ne lisais toujours pas l'anglais! Malgré tout, je me suis mis à essayer de les comprendre. Je n'avais pas de job fixe à l'époque, j'étais pigiste. Je venais de me marier et il y avait déjà un enfant qui s'en venait... Qu'est-ce que tu fais quand c'est comme ça? Effronté, je présente un projet à la radio FM de Radio-Canada sur les auteurs américains, en en choisissant treize parmi ceux dont je venais d'acheter les livres.

J'étais bien tombé parce que parmi mes achats, il y avait Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Baldwin, etc. Le directeur du FM à l'époque, Jean-Guy Pilon, me dit: «Je ne connais pas beaucoup les auteurs américains. C'est bien intéressant, mais faut que je m'informe.» Dans ce temps-là, il y avait un correspondant à New York, qui s'appelait Pierre Brodin, et Jean-Guy Pilon m'a dit qu'il le consulterait sur la pertinence de mon choix d'auteurs. Après, il me rappelle pour me dire que le projet est accepté. Là, je me retrouve obligé de tout lire! C'est long, écrire une émission d'une heure sur un auteur. Quand je suis tombé sur Allan Ginsberg, un poète dont l'œuvre n'était pratiquement pas traduite en français, j'en ai patiné un coup pour comprendre. C'est encore plus long, faire une émission d'une heure quand tu patines de même! Dans certains cas, quand je ne comprenais rien à ce que je lisais, j'appelais mon chum Pierre Turgeon, qui, lui, était bilingue, et je lui disais: «Pierre, peux-tu me donner un coup de main?» Je me souviens d'un romancier entre autres, Philip Roth, l'auteur de *Good bye Columbus*. Pour le comprendre, celui-là, j'ai souvent appelé Pierre Turgeon! Enfin, c'est comme ça que j'ai écrit ma série de treize émissions sur la littérature américaine sans rien connaître à l'anglais. C'était bien fait tout de même et, pour cette série, je ne disposais que de deux voix et d'un peu de musique; ça se faisait de même à l'époque. Le réalisateur était Gilbert Forest. Nous avons presque vingt-cinq ans de différence. Au moment où on a travaillé tous les deux, je devais avoir 22 ans et lui autour de 45 ans. Quand j'ai commencé, je ne connaissais rien à la radio et, pour mes premières dramatiques, je ne savais pas comment ça fonctionnait, la structure, le minutage, etc.

D. D. *Évidemment, il n'existe pas de manuel expliquant comment écrire pour la radio.*

V.-L. B. C'est dommage. Des fois, on est fatigué de regarder la télé. La télévision nous donne toutes les images, mais c'est parfois sa seule dimension, tandis que la radio permet de recréer le monde. La radio donne les voix, la sonorité. La radio, c'est ce qui se rapproche le plus de ce qu'un auteur comme Mallarmé voulait faire en tant que poète: que tout devienne sonore. Souvent, la télévision t'enlève cette sonorité et réduit tout ton imaginaire. À la radio, les allusions, tu peux les faire plus facilement, si tu gardes le même univers sonore et si tu sais mener tes enchaînements. C'est plus facile qu'à la télé où le sonore n'existe pas vraiment, sinon pour illustrer.

D. D. *En 1986, nous nous sommes rencontrés pour la première fois, en compagnie de Solange Morrissette qui était alors recherchiste à Radio-Canada Rimouski. Nous voulions faire, pour le réseau FM, le portrait d'un grand écrivain du Bas-du-Fleuve. Je me souviens que vous en étiez à la préparation de votre téléroman L'héritage et qu'à la fin de l'entrevue, timidement, je vous ai demandé si vous accepteriez d'écrire des textes pour la radio. Une grande collaboration a suivi. Quelle importance attachez-vous maintenant au fait d'écrire pour la radio de Radio-Canada Rimouski ?*

V.-L. B. Je me souviens de cette journée-là. Je m'en souviens très bien. Je revenais chez moi, à Trois-Pistoles, dans mon pays. Cette journée-là, quand on a parlé de ça, moi qui avais fait de la radio à Montréal, je me suis dit que ce serait intéressant que j'y revienne parce que je trouve important que les régions prennent leur place dans l'ensemble radio-canadien. Il y a toutes sortes de réalités qui existent dans le monde et certaines s'appellent les réalités régionales. Les régions sont pleines de créateurs. Il y avait déjà, à Rimouski, une petite maison d'édition qui s'appelle Éditeq, qui publiait des livres qui n'arrivaient pas souvent à Montréal. À Chicoutimi, il y avait une autre maison d'édition, celle que M^{gr} Tremblay animait. À Rouyn-Noranda, c'était pareil. Partout en région c'était comme ça. Je veux bien croire que Montréal ça représente des millions d'individus et que le Bas Saint-Laurent et la Gaspésie ce n'est peut-être que 350 000 personnes, mais ces gens-là ont aussi droit à la culture. Je suis très content d'avoir accepté d'écrire pour Radio-Canada Rimouski. C'est comme ça qu'on crée une tradition; ça prend toujours quelqu'un qui commence et ensuite c'est plus facile avec des auteurs de la région de dire: «Toi, tu t'appelles Jean-Marc Cormier, ou bien Gilbert Dupuis, tu as écrit ça, c'est intéressant, plus qu'intéressant, c'est bon. Moi je peux le vendre au réseau.» Il faut avoir un pied dans la porte.

Surtout qu'il est arrivé un moment où tout était menacé de fermeture, y compris Radio-Canada Rimouski. Juste avant, j'avais fait pour *Le devoir*, pendant tout un été, une série de reportages sur les radios régionales et les postes communautaires qui sont presque tous tombés maintenant. J'ai même déjà rencontré Jean Brisson dans une station communautaire!... J'ai fait alors le tour du Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie. À Amqui, entre autres, existait une petite radio communautaire où il y avait du monde

qui accomplissait un travail extraordinaire: tous des gens qui apprenaient sur le tas. Mais quand tu apprends sur le tas, des fois c'est plus intéressant que quand on te dit: «C'est comme ça qu'il faut que tu lises, comme ça qu'il faut que tu penses, etc.» À Rimouski, c'était pareil. J'ai vu et entendu toute cette radio-là, en plus des petits journaux régionaux où les travailleurs étaient souvent les mêmes que dans les petits postes de radio. Un an ou deux après, tout a foiré. Les gouvernements n'étaient pas intéressés parce que finalement ce n'était pas rentable pour eux. Quand ce n'est pas électoralement rentable, on ferme. Si on a fermé la télévision de Radio-Canada à Rimouski, c'est parce que, pour les gouvernements, ce n'était pas important. Même si la région s'est levée, a fait des manifestations, comme à Matane, par exemple, on sait bien que c'est impossible de gagner contre les gouvernements. C'est décidé, point final. Avec pour résultat qu'après tu n'as plus de contrepoids; le créateur même n'a plus de liberté dans ce système-là. Celui qui est libertaire, on ne lui demandera jamais de faire quelque chose d'important. On dira: «Non, pas lui; on va plutôt prendre l'autre, il va peut-être faire n'importe quoi, mais ce n'est pas grave.»

J'aime la radio et j'étais content quand vous m'avez fait cette proposition d'y retravailler.

D. D. *La première dramatique que vous m'avez écrite, Histoire du plus grand des chevaux et qui avait un sabot de bouc, a été diffusée à l'automne 1986, dans le cadre de La feuille-laison. Elle était interprétée par Martin Dion, Guylaine Tremblay et Eudore Belzile. Depuis ce temps-là, on a cumulé toutes sortes d'expériences...*

V.-L. B. Vous dites ça et je pense qu'à la radio, et même à la radio de Radio-Canada, un tandem auteur-réalisateur comme nous est très rare. On n'a pas souvent vu pareil «team» de chevaux qui dure aussi longtemps et produise autant d'émissions.

D. D. *On arrive ensemble à plus de 70 émissions. Mais au départ, on ne pouvait prévoir ça. D'un texte à l'autre, on se rencontrait, on en parlait, on faisait un retour sur ce qui avait été fait en apportant des correctifs pour la prochaine émission. Il y a eu un cheminement, une maturation qui nous a amenés, en 1991, à ce que j'appellerais une année charnière de notre collaboration radiophonique, c'est-à-dire à la diffusion de Docteur Ferron, une série de vingt émissions dans laquelle on retrouvait les*

personnages d'Abel, de Samm et du diable interprétés par Sylvie Léonard, Yves Desgagnés et Jean-Louis Millette. On connaît votre attachement pour l'œuvre de Jacques Ferron, mais, sur le plan de l'écriture, est-ce que cela était difficile?

V.-L. B. Écrire, ce n'est jamais facile. Jean-Claude Germain disait quelque chose de beau à ce sujet-là. Il disait: «C'est drôle, le monde pense que toi, quand tu t'installes à une table de travail, c'est facile parce que tu es écrivain, comme quelqu'un qui est ébéniste et qui te dit qu'il peut te faire une table sans problème parce que ça fait vingt ans qu'il en fabrique. Quand tu écris, le problème et la beauté de ça aussi, c'est que c'est jamais pareil d'une fois à l'autre. Tu ne sais jamais comment tu vas t'en sortir. Tu ne sais même pas si tu vas t'en sortir.» Pour Jacques Ferron, j'avais le choix, d'une certaine façon. J'aurais pu écrire un livre, juste un livre qui se serait vendu à 2 000 exemplaires au cours des années. Mais, comme un de mes maîtres à penser est ce cher Diderot, l'auteur de *Jacques le fataliste*, qui souvent écrivait sous forme de dialogues, j'avais envie d'utiliser ce genre à la radio et que ce soit de l'écriture. Pour moi, c'était d'autant plus important que Jacques Ferron a écrit beaucoup de textes pour la radio, presque autant que moi, des dramatiques, des récits... S'il y a 50 000 personnes qui ont écouté la série, il ne faut pas oublier qu'au Québec ça équivalait à la publication d'un best-seller.

Écrire pour la radio ou la télévision, c'est écrire une partition, car c'est ce qui se rapproche le plus de la musique. Tu l'écris et, ensuite, ça dépend de qui la joue. Si tu as de bons musiciens et un bon chef d'orchestre, ils vont te stimuler, t'aider. Ils vont te dire: «Oh! cette note, ça ne marche pas; là c'est mieux, ça s'entend.» Ils vont t'enrichir en quelque sorte. C'est comme ça que j'ai écrit *Docteur Ferron*, pour la radio d'abord, mais pour que ça devienne un livre en même temps. On s'en était parlé, vous et moi, on avait décidé qu'on ne changerait rien. Ce que les gens avaient entendu à la radio, c'est aussi ce qu'ils allaient lire. Alors, évidemment, c'est une forme différente de ce à quoi on est habitué. Vingt émissions d'une demi-heure, c'est quelque chose! Tu finis par oublier le médium et c'est tant mieux, car si on n'arrive pas à l'oublier, il prend toute la place et ce dont on veut parler, l'écriture même, finit par ne plus être là. Je suis sûr que Beethoven, ou n'importe qui d'autre, pensait comme ça. Il ne pensait pas aux cent cinquante musiciens qui allaient jouer son œuvre; il pensait à son écriture et il écrivait.

D. D. *En ce sens, on peut dire que la radio sert bien l'écriture. Par rapport à la télévision, quelles sont les différences fondamentales ?*

V.-L. B. C'est bien simple d'identifier ce qui est différent. À la radio, il faut peu d'artisans pour bien faire. Pour *Docteur Ferron*, par exemple, on l'a fait avec trois comédiens, une réalisatrice qui s'est penchée sur les textes pour dire : «Moi, je vois ça de même», un musicien, un technicien et c'est tout. Tandis qu'à la télé, tu écris une partition et il y a soixante-quinze personnes qui s'en occupent et ces personnes ne sont pas toutes là en même temps... Pour mon téléroman *Montréal P.Q.*, ma nouvelle réalisatrice en chef est venue me livrer un message l'autre jour. Elle m'a dit : «J'ai fait un caucus avec tout le monde et ce qui déçoit, c'est que le père d'Edmond, dans ton histoire, ne soit pas celui qu'ils pensaient... Ce n'est ni Urbain, ni Victor Téoli, mais l'archevêque de Montréal.» Là, t'arrives à un tabou encore plus grand. À la télé, tu as affaire à des gens plus conservateurs qu'à la radio. À la radio, j'aurais pu le faire et personne n'aurait rien dit. À la télé, c'est autre chose. J'ai alors pensé à ce que m'avait appris Hubert Aquin, à ce qu'il appelait *la fuite élocutoire du poète*. Il faut que tu saches te tromper toi-même pour étonner les autres, autrement c'est faire de l'écriture un stéréotype. Mais on est dans une société telle qu'il n'y a que les stéréotypes qui comptent.

Souvent, ceux qui écrivent pour la radio sont de jeunes auteurs. Après ils vont ailleurs, donc ils n'écrivent plus pour la radio. J'écoute et je trouve belle cette expérimentation du langage. À la télévision, tu ne peux pas apprendre et désapprendre parce qu'il y a trop de monde concerné; ça devient leur affaire et ce n'est plus la tienne. C'est comme une femme qui n'aurait pas encore accouché de son petit et à qui tout le monde dirait, un peu comme dans la société d'aujourd'hui : «Vite, il lui faut une carte d'assurance sociale.» Et déjà le petit, avant même qu'il soit sorti du ventre de sa mère, devient la créature de l'État. Qu'il le veuille ou non, il faut qu'il suive.

Pour le travail à la radio ou à la télévision, la dimension de plaisir est importante. On peut reprocher bien des choses au FM de Radio-Canada, mais, comme créateur, je trouve que c'est là que je suis le plus libre, parce qu'on n'y trouve pas toutes ces conventions à respecter, cet univers de stéréotypes qui est trop souvent plus important que le travail de création lui-même. À la radio, ce que j'aime, c'est cette pleine liberté, tant pour le créateur

que pour l'auditeur. La radio est un des seuls domaines au monde où l'on peut encore exercer son métier de façon artisanale, un peu comme mon père quand il faisait son beurre et son fromage. Quand tu as goûté à ça une fois dans ta vie, l'envie te reste, et la radio, pour moi, c'est le seul médium qui peut donner cette satisfaction.

Au cinéma ou à la télé, les mots sont là, mais ça ressemble à de la radio d'il y a 25 ans, pas même à celle d'aujourd'hui... Moi, je trouve que la radio, par rapport à la télé, est beaucoup plus importante. Mais on ne s'en rend pas compte. Au cinéma, on le sait, les acteurs sont des numéros. Au fond, l'acteur pourrait ne pas être là, et si les cinéastes pouvaient arriver à trouver quelque chose pour le remplacer, les films se feraient sans acteurs. C'est d'ailleurs un peu ce que pense Spielberg. Au lieu d'avoir des acteurs, il construit des mécaniques qui sont des dinosaures et d'autres monstres. C'est plus simple de jouer avec eux qu'avec un acteur.

La radio, on dit qu'on l'oublie maintenant, mais au fond, on se lève le matin, on tourne le bouton pour savoir le temps qu'il fait, ce qui se passe dans le monde; c'est un geste automatique qui fait partie de nos vies. On l'écoute 5 ou 10 ou 20 minutes. C'est rare qu'à 6 h ou 7 h on allume la télé. La radio, elle, peut te suivre partout. La plupart des animateurs, le matin, sont un peu décevants, parce qu'ils procèdent par stéréotypes; ils lisent les journaux. La radio, le matin, ce devrait être autre chose. Surtout qu'alors, tu as généralement une heure devant toi pour faire ta toilette et déjeuner avant d'aller travailler. C'est une heure importante! La plus belle de la journée, parce que tu ne sais pas après, quand tu vas arriver au bureau, si ça va bien aller ou pas. Je trouve que la radio n'exploite pas ce côté de la plus belle heure du matin. J'écoute plusieurs stations; j'ai beau changer de poste et essayer de trouver un son entendable, ce n'est pas facile à Trois-Pistoles à cause de problèmes de réception. J'ai beau chercher, mais à la radio, à peu près tout le monde dit la même chose, si on excepte les petites disparités régionales. Les animateurs parlent tous de la même chose parce qu'ils puisent tous aux mêmes sources, c'est-à-dire les journaux. Tu finis par avoir l'impression que s'ils n'avaient pas lu les journaux, ils ne pourraient pas te parler parce qu'ils n'auraient rien à dire. Cela donne une radio stéréotypée. Ou tu lis les journaux, ou tu les écoutes!

D. D. *À l'été de 1990, vous m'avez invitée à prendre l'apéro alors que Roger Lemelin vous rendait visite aux Trois-Pistoles.*

Surprise et charmée par la chaleur et la spontanéité de vos propos, je vous ai demandé, ainsi qu'à Lemelin, si vous accepteriez de vous livrer sous la forme d'un grand tête-à-tête à la radio FM de Radio-Canada. Est né de cette rencontre Pour faire une longue histoire courte. Pour plusieurs ce fut un choc de vous retrouver à côté de Roger Lemelin. Pouvez vous l'expliquer?

V.-L. B. Ce fut un choc pour moi aussi! Roger Lemelin et moi n'avions jamais été liés auparavant. Moi j'étais un petit éditeur; lui était un grand éditeur à *La presse*, avec Power Corporation. Lui qui est un bon joueur d'échecs, il avait les moyens de me mettre en échec là aussi. Au fond, comme je l'ai dit au cours de cette série, je lui en voulais à mort. Quand je parlais de ma petite maison d'édition rue Saint-Paul et que je prenais la rue Saint-Laurent, parfois il sortait avec son gros capot de poil et j'avais des envies de l'écraser avec ma machine. À l'époque, il y avait un écrivain, après Ferron, que je mettais au-dessus de tous les autres et c'était Hubert Aquin. On était assez chums; on se voyait régulièrement. Il était un maniaque de James Joyce et moi aussi. Vous savez, quand on aime un auteur pas facile à lire et qu'on se retrouve à deux pour en parler sans aucun ménagement ni aucune tromperie, c'est extraordinaire! Avec Hubert Aquin, c'était comme ça. À un moment donné, ma petite maison d'édition devait publier *Neige noire*. Je n'avais pas les moyens de *La presse* et Lemelin a dit à Aquin: «Si tu publies ton roman à *La presse*, tu recevras le Prix de *La presse*.» Un montant de 5 000 \$ était attaché à ce prix littéraire. En plus, Lemelin lui accordait un autre 5 000 \$ à la signature du contrat. Pour Hubert Aquin, 10 000 \$ c'était une montagne! Moi, petit éditeur, je ne pouvais offrir que 2 000 \$ comme à-valoir pour la publication de son livre. Je ne pouvais faire plus. Aussi Hubert Aquin a-t-il publié chez Roger Lemelin qui l'a ensuite engagé à *La presse*.

Évidemment, après ça, Roger Lemelin et moi, ça ne marchait pas très fort! Puis, un jour, le jour dont vous parliez tantôt, il me téléphone pour me dire qu'il descend dans le Bas-du-Fleuve et en Gaspésie et qu'il aimerait arrêter chez moi. Comme ma maison est toujours ouverte, je tiens ça de mes grands-parents, je lui ai répondu: «Oui, M. Lemelin, vous pouvez venir.» On ne se connaissait pas beaucoup; on s'était peut-être vu cinq fois dans notre vie. Il pensait que, comme je suis un auteur du Bas-du-Fleuve, je vivais dans une petite maisonnette toute déglinguée. Quand il a vu ma maison, il a été impressionné. Et moi, j'ai tout

oublié: les mauvais souvenirs, l'épisode du temps où il était éditeur et plus gros que moi, etc. Après tout, le personnage privé et le personnage public ne sont pas toujours le même. Quelle importance de savoir qui était vraiment l'écrivain; s'il était quelqu'un de bien ou de pourri? Ce que je partageais avec Roger Lemelin, c'est les livres que j'ai lus et qui ont été importants dans ma vie. Et puis, Lemelin est un écrivain qui a écrit au moins deux grands livres, dont *Pierre le magnifique*. Il faut avoir le respect de ses propres lectures. C'est important d'avoir ses sources chez soi. J'avais donc du respect pour lui à cause de ça, j'ai le même respect pour Yves Thériault. On commence à être dans un pays littérairement intéressant à cause d'auteurs comme eux et Gabrielle Roy, entre autres.

C'est sur quoi Lemelin et moi on a été d'accord. Ce qui nous a amenés à tous souper ensemble.

D. D. *Cette soirée me paraît mémorable et, même pour Roger Lemelin, elle a été une révélation, un enchantement, si je me souviens bien. L'automne suivant, on s'est rendu à sa résidence de Cap-Rouge pour commencer la série d'entretiens. J'aimerais que vous nous en parliez.*

V.-L. B. On parlait tantôt d'écrire pour la radio, or interviewer quelqu'un, c'est un peu la même chose. Il faut faire attention à tout; ça a l'air simple mais ce n'est pas simple. On a passé cinq jours chez Lemelin. Après le premier soir j'étais comme on dit par chez nous en «rabbette». Je n'arrivais pas à trouver... et lui non plus. On ne se connaissait pas assez. C'était un peu long et tendu comme approche. Quand on fait ça, il faut se préparer. J'avais relu toute l'œuvre de Roger Lemelin. Je ne savais pas grand-chose de sa vie, parce que ce n'est pas ce que les gens vivent qui m'intéresse. Les approches se sont faites comme dans un match de boxe. On donne un petit coup par-ci, un petit coup par-là, puis, à un moment donné, ce n'est plus un match de boxe, mais deux personnes qui se parlent vraiment parce qu'il y a eu ce genre de combat avant. Autrement, c'est seulement des questions et des réponses. On a fini par arrêter l'affrontement, parce que, même à la radio, on ne peut jouer avec les émotions des autres; c'est déjà bien suffisant de jouer avec les siennes. De ce point de vue, on ne sait jamais où la question posée va entrer ni quelle blessure elle va ouvrir chez l'autre.

D. D. *L'entretien avec Roger Lemelin fut suivi de celui avec Gratien Gélinas. Pourquoi Gratien Gélinas?*

V.-L. B. Au fond, depuis que je suis tout petit, j'ai toujours aimé les gens dont on dit qu'il n'y a rien à faire avec eux, qu'ils sont impossibles. Avec Lemelin, on a réussi à abolir les différences. Tout le monde a des différences. Ce n'est pas parce que tu as 45 ans et que l'autre en a soixante-dix que les différences n'existent pas; elles sont bel et bien là. On décide de les abolir parce que ce n'est pas de ça qu'on veut parler.

Tout le monde m'avait dit qu'il n'y avait rien à faire avec Gratién Gélinas, que ce n'était pas la peine de l'interviewer, puisqu'il ne parlait pas ou encore qu'il répétait toujours les mêmes choses. J'ai malgré tout du respect pour ceux qui m'ont précédé. Comme dit Jacques Ferron: *Je ne suis pas un tueur de pères*. Gratién Gélinas, je l'ai connu à Rimouski, quand il est venu jouer sa pièce *La passion de Narcisse Mondoux*. À soixante-quinze ans, il placardait encore ses petites affiches. Je me disais que moi, à soixante-quinze ans, je ne ferais sans doute pas ça. Je ne ferais plus de théâtre, rien. Je suis allé souper avec Gélinas et lui ai demandé comment il pouvait avoir le goût ou le courage de faire encore ça à son âge. Il m'a répondu: «Ou bien tu as la car-casse pour... ou bien tu ne l'as pas.» J'étais intrigué et ça m'a donné le goût de lui parler davantage; d'où l'idée de cet entretien avec lui. J'ai relu toute son œuvre et j'ai ainsi appris beaucoup de choses.

Dans un sens, c'est un peu comme une famille pour moi. Si, aujourd'hui, je peux faire ce que je fais, c'est parce que des gens comme Lemelin et Gélinas m'ont précédé. Au Québec, on dirait que les gens veulent que tout se fasse et en même temps que rien ne se fasse. Ils ne veulent pas voir qu'en faisant quelque chose on avance d'un petit pas. Je considère que je suis privilégié parce que je peux entrer chez Gratién Gélinas, chez Roger Lemelin, chez Jacques Ferron, et, s'ils ne me mettent pas à la porte, c'est qu'ils sont d'accord. Si on avait fait ça pour la télé, il y aurait eu des caméramen, toute une équipe qui nous aurait bousculés. À la radio, on peut se permettre d'essayer; si ça ne marche pas, on n'a qu'à se reprendre le lendemain. C'est ce qui fait la beauté de la radio et du travail à la radio. Quand tu écoutes la radio, tu as le goût d'entendre jaser. Quand tu fais de la radio, tu as le goût de jaser avec quelqu'un.

D. D. *Vous venez de terminer l'écriture d'un conte de Noël en quatre épisodes, La Noël de Bouscotte, qui sera diffusé en décembre prochain sur le réseau FM de Radio-Canada. En fait,*

vous avez utilisé votre mois de juillet, alors que vous étiez en vacances, pour l'écrire. La Noël de Bouscotte, c'est tout frais, c'est à peine terminé et, à mon avis, c'est un de vos plus beaux textes. Comment vous sentez-vous, maintenant, après avoir écrit ce conte?

V.-L. B. C'est un peu difficile pour moi d'en parler, parce que quand tu joues dans le lard profond des choses, comme aurait dit ma mère, tu ne sais jamais ce que tu vas trouver. Je pensais que j'avais une bonne mémoire et, même si c'est vrai, j'ai constaté en finissant mes quatre épisodes que je n'avais pas dit le quart de la réalité vraie. Encore une fois, comme écrivain, je n'ai fait qu'effleurer les choses, et c'est terrible en un sens, parce que ça te laisse avec un manque épouvantable. Si je m'écoutais, il y aurait une suite, cela donnerait 8, 9 ou 10 épisodes; on irait jusqu'au bout de ce que je sais, c'est-à-dire jusqu'à moi, jusqu'où je suis rendu. On oublie que ce qui vit en-dessous vit aussi avec soi. Dans les profondeurs de la mémoire, comme dans les profondeurs de la terre, il y a cette évidence: si tu agites ta mémoire, si tu la fais venir à toi, elle est un puits prodigieux. Quand j'ai fini ma quatrième émission, j'ai appelé mon père et ma mère. Ils étaient contents de m'entendre. J'ai parlé un peu de ce que j'avais écrit, pas trop. La fin que j'avais prévue, j'étais incapable de l'écrire. C'était trop dangereux; cela aurait mis en cause trop de choses. Écrire, c'est dangereux; il faut faire bien attention. Écrire, c'est ajouter. Tout conteur dit une bonne part de menteries; il n'y a pas de fiction sans menteries. Souvent, tu rejoins en mentant le réel profond. Et c'est ce qu'il y a de pire dans la fiction, rejoindre même en mentant le réel profond. Le désastre quoi!

Août 1993

Transcription: Marie-Andrée Massicotte

Émissions auxquelles Victor-Lévy Beaulieu a collaboré et qui ont été réalisées par Doris Dumais de Radio-Canada.

- Documents* *Portrait de Victor-Lévy Beaulieu*
9 septembre 1986 / 12 septembre 1986
- La feuillaison* *Histoire du plus grand des chevaux et qui avait un sabot de bouc*
dramatique de Victor-Lévy Beaulieu
comédiens: Eudore Belzile, Martin Dion,
Guylaine Tremblay, Philippe Snobb
musique originale: Jacques Mongrain
24 septembre 1986
- Le théâtre du lundi* *La femme d'Anticosti*
dramatique de Victor-Lévy Beaulieu
comédiens: Louis Amyot, Yvon Barrette,
Eudore Belzile, Martin Dion, Guylaine
Tremblay, Renée Roy
15 décembre 1986
- L'homme chauve*
dramatique de Victor-Lévy Beaulieu
comédiens: Yvon Barrette, Guylaine
Tremblay, Louis Amyot
16 novembre 1987
- La mort du petit monsieur*
dramatique de Victor-Lévy Beaulieu
comédiens: Yvon Barrette, Marie-Thérèse
Fortin, Johanne Nadeau, Louise Poulin-
Roy, Nelson Skelling
28 novembre 1988
- Le veau à trois pattes*
dramatique de Victor-Lévy Beaulieu
comédiens: Louis Amyot, Françoise
Gratton, Richard Lemay, Joseph Saint-
Gelais, Gilles Pelletier
musique originale: Gaston Brisson
26 février 1991
- Atelier de création
radiophonique* *Docteur Ferron*
fiction documentaire de Victor-Lévy
Beaulieu. 20 épisodes

comédiens: Yves Desgagnés, Sylvie Léonard, Jean-Louis Millette, Marcel Sabourin

musique originale: Jocelyn Bérubé et Robert Lachapelle

7 janvier au 20 mai 1991

Documents

Pour faire une longue histoire courte
entretien entre Victor-Lévy Beaulieu et Roger Lemelin en 17 épisodes. Prix Marcel-Blouin

16 septembre 1991 au 6 janvier 1992

*Atelier de création
radiophonique*

Les contes de Jacques Ferron
présentation et sélection de Victor-Lévy Beaulieu. 13 épisodes

comédien: Marcel Sabourin

musique originale: Jocelyn Bérubé et Robert Lachapelle

23 janvier au 16 avril 1992

Documents

Gratien, Ti-Coq, Fridolin et les autres
entretien entre Victor-Lévy Beaulieu et Gratien Gélinas en 11 épisodes

10 novembre au 19 janvier 1993

*Atelier de création
radiophonique*

La Noël de Bouscotte
dramatique de Victor-Lévy Beaulieu en 4 épisodes

comédiens: Éric Cabana, Nathalie Gascon, Aubert Pallascio

musique originale: Gaston Brisson

21, 22, 23, 24 décembre 1993