

Sous la direction de  
SOPHIE DUBOIS et LOUIS PATRICK LEROUX

# Esti toastée des deux bords

Les formes populaires de l'oralité  
chez Victor-Lévy Beaulieu



Les Presses de l'Université de Montréal



ESTI TOASTÉE DES DEUX BORDS

Placée sous la responsabilité du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), la collection «Nouvelles études québécoises» accueille des ouvrages individuels ou collectifs qui témoignent des nouvelles voies de la recherche en études québécoises, principalement dans le domaine littéraire: définition ou élection de nouveaux projets, relecture de classiques, élaboration de perspectives critiques et théoriques nouvelles, questionnement des postulats historiographiques et réaménagement des frontières disciplinaires y cohabitent librement.

Directrice:

Martine-Emmanuelle Lapointe, Université de Montréal

Comité éditorial:

Marie-Andrée Bergeron, Université de Calgary

Daniel Laforest, Université de l'Alberta

Karim Larose, Université de Montréal

Jonathan Livernois, Université Laval

Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

Comité scientifique:

Bernard Andrès, Université du Québec à Montréal

Patrick Coleman, University of California

Jean-Marie Klinkenberg, Université de Liège

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Rainier Grutman, Université d'Ottawa

François Dumont, Université Laval

Rachel Killick, University of Leeds

Hans Jürgen Lüsebrinck, Universität des Saarlandes (Saarbrücken)

Michel Biron, Université McGill

**NOUVELLES**  
**ÉTUDES**  
**QUÉBÉCOISES**

Sous la direction de  
SOPHIE DUBOIS et LOUIS PATRICK LEROUX

# ESTI TOASTÉE DES DEUX BORDS

Les formes populaires de l'oralité  
chez Victor-Lévy Beaulieu

Les Presses de l'Université de Montréal

Mise en pages : Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre: Esti toastée des deux bords: les formes populaires de l'oralité chez Victor-Lévy Beaulieu / [sous la direction de] Sophie Dubois, Louis Patrick Leroux.

Noms: Dubois, Sophie, 1983- éditeur intellectuel. | Leroux, Louis Patrick, 1971- éditeur intellectuel.

Description: Mention de collection: Nouvelles études québécoises | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20220008043 | Canadiana (livre numérique) 20220008051 | ISBN 9782760646667 | ISBN 9782760646674 (PDF) | ISBN 9782760646681 (EPUB)

Vedettes-matière: RVM: Beaulieu, Victor-Lévy, 1945—Critique et interprétation. | RVM: Littérature québécoise—Histoire et critique. | RVM: Tradition orale dans la littérature. | RVM: Culture populaire dans la littérature.

Classification: LCC PS8553.E23 Z6 2022 | CDD C843/.54—dc23

Dépôt légal: 3<sup>e</sup> trimestre 2022

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2022

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines de concert avec le Prix d'auteurs pour l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de son soutien financier la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le  
gouvernement  
du Canada

Canada

SODEC  
Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

AVANT-PROPOS

## Les formes populaires dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu

*Jacques Pelletier*

Cet ouvrage aborde pour la première fois dans son ensemble et directement la production considérée comme populaire de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, celle qui excède la part instituée, recon nue et assez largement étudiée de son œuvre. Il s'agira donc de tenter de déterminer les frontières de cette production, d'en examiner les différentes expressions, les modalités formelles et génériques, de même que les rapports qu'elle entretient avec le reste de l'œuvre : de contradiction, de tension ou de complémentarité ?

L'écrivain Victor-Lévy Beaulieu représente en effet un cas intéressant qui remet en question les fameuses classifications proposées par un Pierre Bourdieu. Il appartient à la sphère de production restreinte, au sous-champ de la littérature instituée, et en même temps à celui de la production de masse ; c'est à première vue assez singulier, d'autant plus que dans chacune de ces sphères, il joue le jeu, si j'ose dire, à sa manière, bousculant les règles et les normes dominantes des sphères dans lesquelles il opère.

### **Une œuvre multidimensionnelle, un parcours atypique**

Avant de regarder cela de plus près, il ne sera peut-être pas inutile de rappeler rapidement toute l'envergure de cette production saisie globalement et le parcours atypique de son auteur.

L'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, on l'a déjà noté à plusieurs reprises et l'on n'insistera jamais assez là-dessus, est colossale, surdimensionnée, mais aussi complexe et ramifiée, l'écrivain occupant à la manière d'un Sartre tous les champs de l'écriture, empruntant tous les registres, du roman à la poésie, en passant par la plupart des genres intermédiaires. Elle est si énorme qu'il faudrait sans doute plus d'un an de lecture à plein temps pour seulement parvenir à la traverser dans son ensemble, et bien davantage encore pour la décrire de manière détaillée.

Beaulieu est l'auteur d'environ vingt-cinq romans eux-mêmes répartis dans trois grands cycles : *La vraie saga des Beauchemin*, qui compte une dizaine de titres, de *Race de monde!* (1969) à *Antiterre* (2011); *Les voyages*, qui comprend six titres, de *Blanche forcée* (1976) au *Discours de Samm* (1983); *L'héritage* (1987-1991), pendant romanesque du célèbre téléroman du même nom. N'appartenant pas à ces séries, plusieurs romans singuliers ont été publiés en début et en fin de parcours, dans le sillage du *grand livre* sur James Joyce notamment.

Beaulieu est également auteur dramatique; on lui doit une quinzaine de pièces de théâtre, certaines relevant d'une facture expérimentale (*Monsieur Zéro*, 1977), d'autres du réalisme critique (*La maison cassée*, 1991), alors que d'autres encore s'inspirent de l'Histoire (*Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre*, 1978) ou appartiennent au pur divertissement (*Le bonheur total*, 1995). Dans un genre connexe, qui s'adresse cette fois au grand public, il est l'auteur de six téléromans, des *As* (1978-1979) au *Bleu du ciel* (2003-2004) en passant par *L'héritage* (1987-1990), qui lui a assuré la notoriété à la fin des années 1980.

Lecteur monomaniacal, il a aussi écrit et publié une dizaine d'essais consacrés à de grandes figures littéraires, allant de Victor Hugo à Mark Twain, en passant par les trois sommets que représentent ses ouvrages sur Melville, Joyce et Nietzsche, inventant une manière nouvelle et originale d'approcher les œuvres, qu'il qualifie à juste titre de « lecture-fiction » et qui fait de lui un critique aussi perspicace que singulier. Dans le domaine de l'essai, politique cette fois, il a publié un certain nombre d'écrits polémiques, dont *Québec ostinato* (1998) et *Chroniques du pays malaisé 1970-1979* (1996), dans lesquels il exprime ses convictions indépendantistes.

On lui doit enfin des récits historiques, des recueils de contes et de poésie, qui s'inscrivent, comme toutes ses œuvres, dans une sorte d'immense autobiographie, se voulant totalisante, qu'il poursuit sous plusieurs formes tout au long de son parcours et dont on trouve des manifestations particulièrement explicites dans des témoignages comme *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* (1976) ou dans *Les carnets de l'écrivain Faust* (2002 [1995]). Dans cette entreprise, l'imaginaire aussi bien que le réel, sans distinction très nette, sont mis à contribution dans la reconstitution d'une vie totalement vouée à l'écriture.

La trajectoire de Beaulieu est atypique, et c'est paradoxalement cette singularité qui lui a permis de poursuivre son exceptionnelle carrière littéraire. Contrairement à la plupart des écrivains de sa génération, il n'appartient pas à la petite bourgeoisie intellectuelle. D'origine rurale (Bas-du-Fleuve) et de milieu modeste, son père étant beurrier-fromager à Trois-Pistoles et un temps agriculteur improvisé dans l'arrière-pays, il s'exile avec sa famille à Montréal, où il n'achève pas ses études collégiales, venant à la littérature en autodidacte, porté par la passion que lui inspirent certains écrivains, dont Victor Hugo, auquel il consacre son premier ouvrage critique.

Il vit un temps de petits boulots dans le domaine du journalisme et de la publicité, entre autres, fait la connaissance de Jacques Hébert, patron des Éditions du Jour, qui l'engage comme directeur littéraire et, à partir de cette plaque tournante, il est introduit dans les milieux journalistiques (il collabore au *Devoir*) et culturels (le monde du théâtre notamment). Il devient lui-même éditeur, fondant l'Aurore (1973), puis les Éditions VLB (1976) et, en 1996, sa dernière maison, les Éditions Trois-Pistoles.

L'écrivain se situe par ailleurs dans le champ littéraire sur un mode agressif. Dans « Manifeste pour un nouveau roman » (qui sera repris dans son recueil d'essais *Entre la sainteté et le terrorisme* [1984]), un texte virulent qu'il écrit alors qu'il a tout juste vingt ans et encore aucune publication à son actif, il se démarque de ses aînés (Bertrand Vac, Andrée Maillet, etc.) qu'il estime « naïfs » et trop collés à la littérature française. Quelques années plus tard, dans sa phase d'émergence en tant qu'écrivain, il s'en prend dans *Le Devoir* à la génération montante (Jacques Godbout, Claude Jasmin, entre autres qualifiés de « séniles précoces »). Dans

*Maintenant*, la revue des dominicains progressistes, il s'attaque même aux plus jeunes de sa génération, et plus particulièrement aux poètes formalistes de la *Barre du Jour*, qui ne produiraient que des « œuvres de réduction », sans âme et sans souffle, auxquels il oppose ce qu'il appelle « la générosité de l'écrivain ». De même, il condamne les universitaires et leur pratique jugée désincarnée de la critique, qu'il pratique pour sa part comme un corps-à-corps. Il attaque donc frontalement, sans prendre de gants blancs, plusieurs des acteurs importants de l'espace littéraire, au moment où il y fait lui-même son entrée de manière fracassante, ce qui lui créera des adversaires, dont plusieurs le demeureront longtemps.

Ses références littéraires sont donc peu locales, si l'on fait exception d'Hubert Aquin, de Jacques Ferron, de Réjean Ducharme et de Claude Gauvreau. Les exemples à suivre, dont plus particulièrement ceux de Melville et Joyce, appartiennent à la grande littérature internationale. Il y a ainsi un paradoxe chez lui entre l'ambition souvent réitérée de construire une « littérature nationale », voire « régionaliste » par moments, et une passion dévorante pour les œuvres des écrivains dont le rayonnement est mondial. Cette passion se traduit par la pratique d'une intertextualité généralisée, trait distinctif de sa propre écriture qui surgit autant de la lecture de ses pairs que de l'observation du monde.

Polyphonique et pluridimensionnelle sur le plan formel et structurel, cette énorme production s'avère également très profonde et très riche sur le plan du contenu et de la signification.

Elle nous propose une évocation saisissante du « Québec d'en bas », celui des déracinés, des exclus, des marginaux en tous genres. Elle donne la parole à des fous et des déclassés sociaux en quête d'une vérité qui leur échappe, d'une « illumination complète », quête qu'ils expriment par un discours le plus souvent délirant, dans des récits en forme d'épiphanies qui font voir l'envers sombre du « rêve québécois ».

Au fil des fictions aussi bien que des essais, cette production développe une longue réflexion sur l'écriture tant comme processus que comme finalité. Quel est le sens profond de cette activité qui exige la solitude, le retrait du monde ? Quelle peut bien être son utilité dans la culture actuelle ? Est-elle vraiment capable de traduire le réel dans sa complexité et sa vérité ? Ce sont autant de facettes d'une thématique qui constitue le fil directeur de cette

œuvre depuis les tout débuts jusqu'aux ouvrages récemment publiés et qui témoigne de la préoccupation la plus centrale de cet auteur.

Ces questions déterminantes se situent au cœur de la production littéraire de Beaulieu, tous genres confondus, avec bien sûr la « question nationale » qui lui est étroitement associée, prenant la forme de l'interrogation suivante : quelle est la signification de l'écriture dans un contexte sociétal bloqué, sinon régressif ?

L'œuvre, saisie globalement, se présente comme une vaste et puissante métaphore du Québec moderne, une société qui, par manque d'ambition et de volonté de puissance, estime l'écrivain, se déstructure lentement mais sûrement dans une longue dérive qui l'exclut progressivement de l'Histoire et la voue au folklore. C'est cette agonie pathétique et tragique qu'elle donne à voir à travers des personnages et des histoires troubles, à l'image de la société en déclin qu'ils symbolisent.

### La part du « populaire »

Quelle part le « populaire », ce qui est généralement considéré comme tel, occupe-t-il dans cet ensemble ?

À première vue, on pourrait y ranger les textes dramatiques, qui, selon les cas, se rapprochent davantage des deux pôles du champ littéraire : populaires, lorsqu'ils sont axés sur la représentation de la vie quotidienne aliénée et de ses drames (*La nuit de la grande citrouille* [1993], *La maison cassée* [1991]); instituée lorsque l'on a affaire à une expérimentation d'abord formelle (*Monsieur Zéro*). Revêtant diverses formes, empruntant plusieurs registres, reprenant en les dramatisant plusieurs thèmes récurrents de l'œuvre, le théâtre constitue donc un pan important de cette production s'adressant à un large public.

Les contes en sont une autre facette. Ce sont entre autres des révélateurs de la culture populaire des régions où ils sont produits, soit sous forme de récits oraux, soit sous forme écrite en tant que genre littéraire spécifique. Éditeur, Beaulieu est responsable de la publication de plusieurs anthologies de contes inventés dans sa propre région du Bas-du-Fleuve ou issus de la lignée familiale, et il est lui-même auteur de récits originaux, dont entre autres la novella *Neigenoire et les sept chiens* (2007).

Mais il doit surtout son aura d'auteur populaire à ses téléromans, en ayant écrit pas moins d'une demi-douzaine, des *As*, sa première production dans le genre, à structure parapolicrière, au *Bleu du ciel*, demeuré inachevé comme téléroman et publié ensuite sous forme de roman, axé sur la représentation de délinquants et de marginaux, personnages qui hantent son œuvre depuis les tout débuts. Les autres téléromans, à l'exception de *Montréal P. Q.* (1992-1994), s'offrent comme des prolongements et des variations de son œuvre romanesque : *Race de monde!* (1979-1983) apparaît comme une transposition du roman portant le même nom ; *L'héritage*, remplaçant les Beauchemin par la famille des Galarneau, reprend à sa manière la thématique centrale de la transmission qui traverse cette œuvre du début à la fin, ce que fait également sous une autre forme, davantage polyphonique, la série *Bouscotte* (1997-2001), recentrée sur le personnage d'Abel Beauchemin saisi au moment de l'enfance et de l'apprentissage du monde.

Enfin, on peut également ranger dans les œuvres populaires les écrits autobiographiques de Beaulieu, assumés en son nom propre par l'auteur lui-même ou de manière oblique par son faire-valoir privilégié, Abel Beauchemin, personnage de fiction et double (plus ou moins distancié selon le moment) de l'auteur.

Beaulieu prend ainsi directement en charge le récit de son expérience d'éditeur dans *Les mots des autres. La passion d'éditer* (2001), où il retrace son propre parcours assez tumultueux des Éditions du Jour jusqu'aux Éditions Trois-Pistoles, en passant par la folle aventure des Éditions de l'Aurore et de sa suite, VLB éditeur, reconstituant au passage le milieu de l'édition et dressant des portraits colorés des gens qu'il y a croisés, tant écrivains qu'éditeurs.

Dans une perspective similaire, mais touchant cette fois son expérience de téléromancier, *Écrire. De Race de monde au Bleu du ciel* (2004) se présente comme le récit de l'aventure téléromanesque de Victor-Lévy Beaulieu, investissement exigeant qui nourrit l'écrivain et l'éditeur, mais qui retarde aussi des projets ambitieux comme l'écriture de *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* (2008) ou de l'essai sur Joyce, par exemple. Beaulieu évoque le milieu des réalisateurs et des comédiens, sa grandeur et ses misères, l'envers du décor scintillant qui brille aux yeux des téléspectateurs, offrant ainsi un témoignage de l'intérieur sur cette pratique qui peut s'avérer littéralement dévorante.

D'autres récits sont davantage centrés sur son expérience existentielle, comme son rapport à l'alcool, dans *Monsieur de Voltaire* (1994), et aux animaux, dans *Ma vie avec ces animaux qui guérissent* (2010). Enfin l'écrivain recourt à Abel Beauchemin dans l'évocation du milieu familial, proche et lointain, et de l'arrière-pays natal dans des livres comme *Trois-Pistoles et les Basques. Le pays de mon père* (1997) et *Le Bas-Saint-Laurent. Les racines de Bouscotte* (1998). Tous ces récits illustrent la dimension plus ou moins « réaliste » de l'autobiographie totalisante à laquelle aspire Beaulieu et qui relève également de l'imaginaire et de la fiction, ce qui lui assure son caractère singulier.

Font également partie de cette veine populaire les entretiens de l'écrivain avec des figures majeures du milieu culturel de la période immédiatement antérieure à son époque, avec lesquels il se découvre des liens de filiation : Roger Lemelin, considéré comme l'un des premiers auteurs populaires du Québec, évoquant dans ses romans et plus tard dans ses téléromans la condition ouvrière telle que vécue dans la Basse-Ville de Québec au sortir de la Deuxième Guerre mondiale; Gratien Gélinas, qui en est une sorte d'équivalent dans le milieu théâtral où il fait figure de pionnier. Dans *Pour faire une longue histoire courte* (1991) et *Gratien, Tit-Coq, Fridolin, Bousille et les autres* (1993), en dressant les portraits de ses interlocuteurs, Beaulieu se livre en effet à son propre autoportrait, tant le rapport à autrui est chez lui un rapport à soi.

## Une production négligée

Au total, la production « populaire » de l'écrivain est donc considérable et variée. Plus du tiers de son œuvre appartient à ce registre dans ses diverses expressions. Son ampleur justifierait donc en elle-même que les chercheurs et critiques s'y intéressent. Or un examen rapide des ouvrages et études qui lui ont été consacrés jusqu'ici montre bien que ce n'est pas le cas.

En effet, le décompte est assez mince si l'on considère les quelques analyses produites dans les mémoires ou les thèses universitaires, exception faite de la thèse de Manon Lewis proposant une lecture dite « religiologique » de *L'héritage*. À quoi il faut ajouter quelques articles (de Sophie Dubois, d'Isabelle Francœur) sur les contes publiés dans *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*.

Parmi les quatre ouvrages qui se présentent comme des monographies ou des essais publiés sur Beaulieu, la production populaire est également loin d'occuper le devant de la scène.

Dans *Victor-Lévy Beaulieu en six temps* (2012), Pierre Laurendeau développe une approche chronologique, diachronique, abstraction faite des genres et des formes, de la symbolique « animale », dimension centrale pour lui dans la vie et l'imaginaire de l'écrivain. Le fil conducteur de son analyse repose sur l'hypothèse que Beaulieu est un individu en quête de liberté et d'autonomie, à la recherche de la vérité sur soi et sur le monde et que son œuvre est l'expression privilégiée de cette entreprise existentielle. Il s'agit pour l'essentiel d'un portrait de l'homme et de l'œuvre perçue en tant qu'objectivation stylisée de soi. L'étude accorde une place à l'occasion aux œuvres « populaires » dans cette optique, mais elle ne les analyse pas pour elles-mêmes; elles servent à illustrer ponctuellement l'interprétation générale de l'auteur.

Dans *Grandeurs et misères de l'écrivain national* (2014), François Ouellet aborde la question nationale, et plus précisément la figure de l'écrivain national chez Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron, à partir de la thèse de la « fatigue culturelle » telle que l'a formulée Hubert Aquin au début des années 1960. Pour ce dernier, le Canada français est une société dépendante, immature, dont l'existence se déroule sur le mode de la survivance, et cet état de stagnation et de fatigue, qui se traduit par des sentiments et des comportements d'autodépréciation, de dénigrement de soi, témoigne de son état de société dominée, asservie par l'État fédéral canadien, avec lequel il faudrait rompre pour pouvoir enfin vivre pleinement. Or cet état de fatigue aurait été réactivé par les référendums perdus de 1980 et de 1995, rendant dès lors tout à fait improbable pour Ouellet la réalisation de la grande œuvre épique rêvée tour à tour par Ferron et par Beaulieu. Cette interprétation forte, l'auteur l'illustre en centrant ses analyses sur les grands romans et essais des écrivains – qui appartiennent au registre institué de leurs œuvres respectives – et accorde très peu d'attention à leurs productions populaires, dont certaines auraient pu solliciter davantage sa curiosité: les textes dramatiques *La tête de monsieur Ferron ou Les chiens* (1979) par exemple, ou encore *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre*.

Dans *Le cétacé et le corbeau* (2016), un essai particulièrement original tant par son objet que par sa démarche et qui rompt avec

l'académisme universitaire, Yan Hamel met en lumière la filiation, plus directe que l'on pourrait spontanément le penser, entre Beaulieu et Sartre. Non seulement Beaulieu reprend à sa manière – lui étant parfois fidèle, parfois infidèle – la méthode d'analyse proposée par le philosophe dans *Questions de méthode* (1957) et mise à l'épreuve dans *L'idiot de la famille* (1971) sur le cas Flaubert, mais il en constitue en plus une sorte de double en tant qu'écrivain « total » occupant entièrement le champ de l'écriture et couvrant à peu près tous ses registres, afin d'atteindre une objectivation globale de soi dans et par l'écriture, lieu de rencontre dynamique, de fusion, du réel et de l'imaginaire. La démonstration est parfaitement convaincante, mais, comme dans l'essai de Ouellet, elle ne convoque guère les œuvres populaires de Beaulieu.

Pour ma part, dans *Victor-Lévy Beaulieu. L'homme-écriture* (2012), j'ai proposé une sorte d'introduction générale et de synthèse de l'œuvre de cet auteur considérée globalement. J'ai tenté de la replacer dans la trajectoire de l'auteur et d'en dégager la signification comme représentation stylisée, fictionnelle, de la société québécoise, dont elle apparaît comme un univers parallèle, dédoublé. Critique institué à ma manière, comme mes collègues, j'ai eu tendance à concentrer mon attention et mes analyses sur les œuvres faisant partie de la sphère de production restreinte, et notamment les séries romanesques et les essais. J'ai toutefois consacré des chapitres au théâtre et aux téléromans, en privilégiant *L'héritage*, œuvre phare à l'intérieur de cette production.

Outre des esquisses d'analyse de certaines pièces, j'ai notamment proposé, dans *L'homme-écriture*, une typologie de la production dramatique beaulieusienne. Certaines pièces relèvent pour moi de la veine du folklore et de la petite histoire, s'inscrivant dans le prolongement direct de son intérêt pour les conteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Honoré Beaugrand, Louis Fréchette, Faucher de Saint-Maurice) et pour Jacques Ferron, lui-même passionné d'histoire et auteur d'historiettes fameuses. C'est le cas de *Ma Corriveau* (1976), sa première pièce écrite en réponse à une demande de Michèle Rossignol; c'est le cas également de *La tête de monsieur Ferron* inspirée plus ou moins directement par sa lecture du *Ciel de Québec* (1969), cette œuvre qui se situe pour lui sur le seuil de l'épique.

D'autres pièces sont axées sur la dramatisation de la « petite vie », mettant en scène des personnages de laissés-pour-compte,

de défavorisés de l'existence, équivalents en quelque sorte des personnages qui peuplent son œuvre romanesque. *En attendant Trudot* (1974) évoque ainsi un dépossédé et un aliéné, qui se venge de son triste sort en s'en prenant, comme le héros d'*Un rêve québécois* (1972), à sa compagne de vie. *Votre fille Peuplesse par inadvertance* (1978) évoque le drame d'une enfance dévastée par l'inceste. Et *La maison cassée* décrit la désertion de l'arrière-pays du Bas-du-Fleuve par ses habitants, qui n'arrivent plus à y trouver leur subsistance : drame social doublé d'une dérive émotive insurmontable.

Une pièce, *Monsieur Zéro*, se distingue de la dramaturgie courante de Beaulieu, s'offrant comme une véritable expérimentation qui rappelle, sur le plan formel, les tentatives d'un Hubert Aquin à la même époque. Beaulieu fait preuve ici d'une extraordinaire virtuosité sur le plan technique, multipliant les niveaux de construction de texte, le décomposant en de nombreux fragments, dédoublant les personnages et les rendant énigmatiques, recourant à des procédés d'autoreprésentation et d'ironisation, comme la mise en abyme et autres jeux de miroir, gardant le sens de la pièce en suspens jusqu'à la fin. Mais, sauf erreur, ce sera sa seule expérience du genre, sa production théâtrale, dans l'ensemble, s'avérant plutôt conventionnelle.

Dans le chapitre sur le téléroman, je me suis attardé essentiellement sur *L'héritage*, le seul que j'ai suivi de manière très régulière du début à la fin.

À première vue, ce téléroman, comme les autres, semble respecter les grandes règles du genre : découpage feuilleton centré sur une action, un personnage, un thème dominant par épisode. Les dialogues sont précis, efficaces, transparents, les personnages sont typiques, carrés, caractérisés par des comportements répétitifs et par des tics de langage (« ben sûr » de Xavier, « gonnebitche » de Miville, « esti toastée des deux bords » de Junior), traits relevant d'une esthétique réaliste simplifiée qui correspond globalement aux réalisations courantes du média télévisuel.

Beaulieu le subvertit toutefois dans une certaine mesure par l'introduction de la poésie, réalité à première vue étrangère à ce mode d'expression on ne peut plus prosaïque. Il le fait par l'intermédiaire d'un personnage d'écrivain original, homme d'affaires et poète, qui tient par ailleurs un discours « précieux », vaguement ampoulé, par rapport au langage courant lui-même déconstruit

et recomposé par l'écrivain, donnant au téléroman une allure distancée, réflexive, qui n'est guère fréquente dans le feuilleton. *L'héritage* apparaît ainsi comme un compromis, le résultat original d'une tentative consistant à emprunter le modèle du feuilleton, à le respecter tout en le bousculant et en le dépassant. Resterait à voir si cette observation vaut pour l'ensemble de sa production télévisuelle.

### **En guise de conclusion tout à fait provisoire**

Tout demeure à faire et ce livre nous fournit l'occasion d'ouvrir enfin ce chantier et d'aborder les questions qu'il soulève : dans quelle mesure ces pratiques sont-elles originales, innovent-elles par rapport aux normes et règles habituelles des genres dont elles relèvent ? Font-elles apparaître un écrivain différent de celui que dessinent les œuvres davantage instituées ? Jusqu'à quel point remettent-elles en question le caractère apparemment circulaire de cette œuvre qui se développe sur le mode de la spirale, qui repasse par les mêmes boucles, par le truchement de personnages apparemment différents et pourtant foncièrement les mêmes sous leurs masques, et qui renvoie à la même entreprise obsessionnelle : tout dire de soi et du monde à travers la littérature conçue comme un absolu ?



## INTRODUCTION

# L'oralité et le populaire au cœur d'une œuvre polygraphique

*Sophie Dubois et Louis Patrick Leroux*

Je sais qu'au bout de cette route  
un barbu plein de fureurs et de douceurs,  
au milieu d'une meute de chiens,  
tente d'écrire le grand roman américain.

Terré dans ce village endormi de Trois-Pistoles  
au bord d'un fleuve gelé,  
il est le seul aujourd'hui, qui sache  
danser avec les fantômes, les fous et les morts.

Dany LAFERRIÈRE, *L'énigme du retour*.

L'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu – on ne le dira jamais assez et Jacques Pelletier l'évoque bien dans son avant-propos – est colossale et protéiforme. Du fait de sa monstruosité et de sa complexité, l'œuvre beaulieusienne, bien qu'elle soit portée par une ambition et un projet cohérents, s'envisage difficilement dans son ensemble. Certaines œuvres, ou parties de l'œuvre, ont passablement occupé la critique (on pense à *Don Quichotte de la démanche* [1974] ou à *La vraie saga des Beauchemin* [1969-2011]), alors que d'autres sont passées sous le radar, victimes d'une forme de rejet ou de mépris de l'institution pour certaines formes – médiatiques notamment – jugées « mineures » ou pour le *personnage* même de l'auteur et son « attitude "terroriste" » à l'égard de la critique savante (voir Melançon, 1983). Or, ces réticences nous paraissent aujourd'hui devoir être levées et faire place à un regard objectif et approfondi

sur une part de la production beaulieusienne jusqu'ici peu étudiée, mais essentielle à la compréhension de l'ambition littéraire du prolifique et éclectique auteur de *Trois-Pistoles*. L'ouvrage *Esti toastée des deux bords. Les formes populaires de l'oralité chez Victor-Lévy Beaulieu*<sup>1</sup> se propose ainsi d'examiner la production de l'auteur se rattachant à des genres dits « oraux », parce que destinés à être performés ou mettant en scène la langue parlée, et « populaires », parce que susceptibles de rejoindre un public large et diversifié.

Depuis son implication dans la querelle du joul dans les années 1970 jusqu'à sa timide incursion dans la poésie avec *Vingt-sept petits poèmes pour jouer dans l'eau des mots* (2001), de son *Manuel de la petite littérature du Québec* (1974) jusqu'à son ouvrage sur le syndicaliste haut en couleur Bernard « Rambo » Gauthier (2014), la création verbale et la culture populaire sont au cœur de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, tant sur le plan thématique que sur le plan formel. Si la plupart des romans et essais de l'auteur exploitent de diverses façons les possibles du langage et convoquent l'imaginaire populaire, certains genres sont plus propices à *faire entendre* la langue beaulieusienne et à illustrer l'attachement de l'auteur au folklore et à la culture populaire et médiatique. Ces genres regroupent notamment les téléromans, les pièces de théâtre et les contes, mais aussi les biographies, les statuts Facebook et les prises de parole publiques (discours critiques et lettres aux journaux), tous explorés dans cet ouvrage.

Comme le soutenait déjà en 1983 Benoît Melançon, reprenant les catégories de Pierre Bourdieu (1977), l'œuvre de Beaulieu « semble participer des sphères de production restreinte et élargie » (1983 : 14), c'est-à-dire qu'elle s'adresse à la fois à un public populaire et à un public savant d'amateurs de « grande » littérature. Ainsi,

---

1. Cet ouvrage, dont les chapitres ont été largement réécrits et qui a fait appel à de nouvelles contributions, découle du colloque international « Les formes populaires de l'oralité chez Victor-Lévy Beaulieu », organisé conjointement par la Société d'études beaulieusiennes (SÉB), le Centre de recherche interuniversitaire en littérature et en culture québécoises (CRILCQ) et Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ). Le colloque s'est tenu à BANQ Vieux-Montréal, les 27 et 28 avril 2017, et a été financé par l'Université Concordia et le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH). Nous tenons à remercier tous les partenaires qui ont rendu possibles le colloque et la publication de ce livre.

selon Melançon, la polyvalence de l'auteur « lui permet[trait] d'évoluer (alternativement ? simultanément ?) dans chacune de ces sphères » (1983 : 15). Bien que la suite de la production n'ait jamais démenti cette tendance, par moments surprenante – après avoir publié les romans *Bibi* (2009) et *Antiterre* (2011), Beaulieu commettait *Le livre des voitures anciennes du Québec* (2012) et l'essai *Désobéissez!* (2013), puis, il faisait paraître en 2015, en même temps qu'un volumineux essai-fiction sur Nietzsche, une biographie de Jacques Parizeau –, cette question de la double appartenance (savante et populaire, investie et opportune) de l'œuvre a, jusqu'à maintenant, été peu explorée par la critique beaulieusienne. Ce livre s'inscrit donc dans cette problématique du populaire, qu'elle fait dialoguer avec celle de l'oralité, en partant de l'hypothèse que les genres oraux (conte, théâtre, téléroman...) sont au cœur de la tension entre le savant et le populaire chez cet « homme-écriture polyvalent » (Pelletier, 2012 : 12) qu'est Beaulieu.

Les questions laissées en suspens par Benoît Melançon dans le passage cité précédemment font écho à celles qui terminent l'avant-propos de Jacques Pelletier et qui nous semblent pouvoir guider notre réflexion sur les formes populaires de l'oralité chez Victor-Lévy Beaulieu. Ces questions portent successivement sur le rapport spécifique de Beaulieu au populaire et à l'oralité, sur la posture populaire de l'auteur grand public et sur le statut de cette partie de l'œuvre dans l'ensemble de la production beaulieusienne.

## Une pratique originale du populaire et de l'oralité

Jacques Pelletier soulève d'abord cette première question : « Dans quelle mesure ces pratiques (orales/populaires) sont-elles originales, innovent-elles par rapport aux normes et règles habituelles dont elles relèvent ? » Cette question demanderait certainement une théorisation plus développée des deux pratiques et une étude plus systématique de l'ensemble de la production beaulieusienne, mais nous tenterons néanmoins de soulever ici quelques spécificités des rapports qu'entretient Beaulieu avec la culture populaire et l'oralité, telles qu'elles ressortent notamment des différents textes de l'ouvrage.

### *Une pratique collective, mémorielle et régionale du populaire*

«Je m'occupe de la littérature parce que la sottise des littérateurs m'écoeure. La sottise des faiseurs de thèses, des compteurs de virgules, des déterreurs de pénis, des citeux de bouttes de textes», énonce d'entrée de jeu, en 1974, l'auteur du *Manuel de la petite littérature du Québec* (1999 [1974]: 14). Se positionnant, dès le début de sa carrière littéraire, en porte-à-faux d'une conception de la littérature légitimée par les théoriciens universitaires et autres «crève-l'imagination», Victor-Lévy Beaulieu embrasse la littérature dans toutes ses incarnations, des petits catéchismes de la tempérance jusqu'aux *Relations des Jésuites*, en passant par les monographies de villages, les recueils de chansons populaires ou les almanachs humoristiques. Dans sa carrière, cette conception large du littéraire se traduit par un éclectisme apparent qui le fera passer (si l'on ne s'arrête qu'à la part populaire de son œuvre) du conte pour enfants à la biographie, du téléroman à la dramatique radiophonique, de la rédaction de chroniques télévisuelles à l'édition de contes québécois. Or, au sein de cet ensemble hétérogène, quelques constantes semblent se dégager de la pratique beaulieu-sienne du populaire.

D'abord, la part populaire de l'œuvre de Beaulieu est celle dans laquelle la fiction semble le plus clairement rejoindre la réalité autobiographique, mais surtout historique et nationale. Deux ouvrages récents soulignent en effet que le théâtre de Beaulieu est un théâtre politique ou historique (Robert, dans Hébert, Andrès et Gagnon, 2020: 206) visant l'«ennoblissement du patrimoine et du petit peuple» (David, 2020: 158). Avec une pièce comme *Ma Corriveau* (1976), Beaulieu participerait en effet à ce que Pascale Casanova nomme la «littérisation des récits traditionnels» (citée dans David, 2020: 158). En digne héritier de Jacques Ferron, Beaulieu confère à la «petite histoire» une portée sociale, voire mémorielle, qui contribue à une vaste entreprise visant à contrer l'*amnésie globale transitoire* dont souffre la nation québécoise aux yeux de l'auteur. Le rôle de médias comme la radio et la télévision (ou plus récemment les réseaux sociaux), avec leur large auditoire, paraît ainsi indissociable de cette volonté qu'à Beaulieu non seulement de transmettre un bagage de culture populaire, mais aussi de contribuer à la création de celui-ci à l'aide d'expressions

et de personnages marquants de la culture québécoise (on pense ici bien entendu à l'impact qu'a eu le téléroman *L'héritage* sur une génération de téléspectateurs). Aussi la perspective mémorielle est-elle fortement ancrée dans la dimension collective de la culture populaire à laquelle participe Beaulieu et dont il est issu en tant qu'autodidacte venant d'un milieu modeste et rural.

La ruralité, ou plus largement la dimension régionale, est assurément une autre particularité des œuvres populaires de Beaulieu soulignée par plusieurs des textes réunis dans cet ouvrage. Dans sa préface au *Pays de mon père*, Ben Weider, avec lequel Beaulieu a collaboré pour des projets sur les hommes forts du Québec<sup>2</sup>, parle avec justesse de la « présence intime du paysage et des gens qui l'habitent » (2004 [1997] : 10) que l'on retrouve dans cet album en hommage aux Trois-Pistoles et aux Basques. L'attachement de Victor-Lévy Beaulieu à la région – d'abord la sienne, mais aussi les autres régions du Québec – s'incarne également, comme le montre bien Claude La Charité dans son texte, dans l'entreprise d'éditions des « Contes, légendes et récits du Québec et d'ailleurs » menée aux Éditions Trois-Pistoles. Cet intérêt pour les régions, leur culture et leur développement peut même expliquer certains projets de l'auteur pouvant laisser perplexe au premier abord, telle la biographie *Bernard Gauthier. Rambo*. Beaulieu y annonce en effet, d'entrée de jeu : « J'aime les êtres d'exception, particulièrement en régions, car sans ces êtres d'exception, celles-ci n'obtiendraient guère leur part, juste et légitime, de l'exploitation qu'on y fait » (2014 : 16)<sup>3</sup>. Rappelons, par ailleurs, que Beaulieu a pris part, en 2001, aux discussions entourant la fondation d'un Parti des régions<sup>4</sup>, nom emprunté au parti créé par le personnage de Manu Morency dans le téléroman *Bouscotte* (1997-2001). Ainsi, comme le souligne Jacques Pelletier à propos de la pièce *La maison cassée*, publiée en 1991, dans laquelle la préoccupation régionale est aussi mise en avant en lien avec les interventions de Beaulieu dans sa région, « aussi bien comme citoyen engagé que comme

---

2. Il publie, chez VLB éditeur, sa biographie de Louis Cyr dont il signe aussi la préface (Weider, 1976) et réédite, aux éditions Trois-Pistoles, son ouvrage *Les hommes forts du Québec, de Jos. Montferrand à Louis Cyr* (Weider, 1999).

3. À propos de cet ouvrage, voir Kevin Lambert (2015).

4. Gilles Gagné, « L'éclosion du Parti des régions imminente », *Le Soleil*, 5 septembre 2001, p. A1.

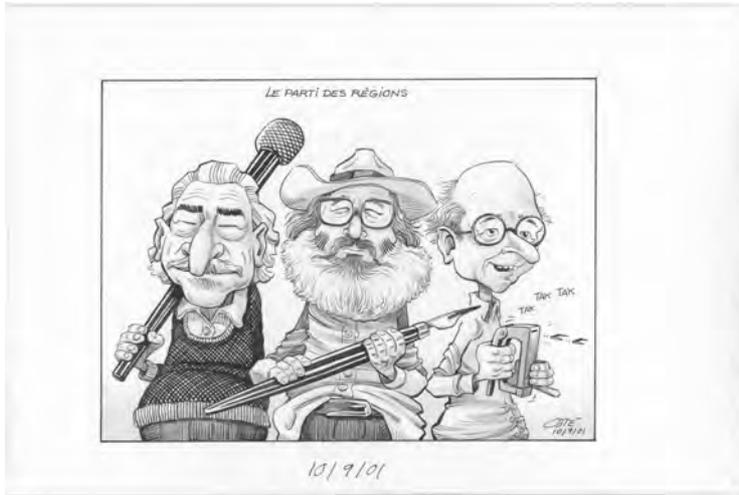


FIGURE I.1 André-Philippe Côté, « Le Parti des régions », *Le Soleil*, 10 septembre 2011, p. A23.

“entrepreneur” régional (éditeur et propriétaire de musée) » : « Le réel [...] inspire la fiction tout autant que celle-ci, en retour, l’entretient et le transforme, constituant un apport concret à la lutte et à la résistance régionales » (2012 : 156). Nous pourrions également inscrire dans ce type d’entreprises où se rejoignent la réalité et la fiction l’anthologie *Les gens du fleuve*, d’abord projet du personnage de Philippe Couture dans *L’héritage*, devenue réalité sous la plume conjointe de Beaulieu et de son auteur fictif (1993).

Ces dimensions historique, mémorielle, collective et régionale qui se rattachent au populaire expliquent que celui-ci soit pris au sérieux dans l’œuvre de l’auteur. En effet, comme l’évoquent plusieurs auteurs de ce collectif, on ne trouve pas chez Beaulieu de mépris envers la culture populaire, que ce soit à l’égard d’auteurs peu légitimés dans l’institution, comme Yves Thériault ou Jacques Ferron, de personnalités publiques comme Louis Cyr ou Jacques Parizeau, d’un média comme le petit écran ou encore de ce qui relève du folklore et autres contes de grand-père. Au contraire, Beaulieu porte un intérêt véritable, authentique, à chacun de ces sujets, leur conférant chaque fois, comme on vient de le voir, une valeur et une symbolique qui révèlent leur portée sociale et mémo-

rielle. Aussi la production populaire de Beaulieu ou les œuvres qu'il consacre à des objets de la culture populaire participent-elles d'une réflexion plus large sur le monde et la société. De fait, même la portion plus alimentaire ou biographique de son œuvre recèle cette part d'interrogation sociale, comme en témoigne par exemple la fin de *Ma vie avec ces animaux qui guérissent* (2010) :

J'ai dit à mon ami vétérinaire :

— Peut-être faut-il que l'homme repasse aujourd'hui par la barbarie, et si nous fermons les yeux, c'est sans doute parce que nous ne voulons pas nous rendre compte qu'elle est là et menace tout ce que nous avons été et tout ce que nous pourrions être. [...]

Mon ami vétérinaire a gardé le silence [...], laissant à mon bouc Will Shakespeare le mot de la fin :

— Bè... è... è... ! qu'il a dit (2010 : 238).

On le voit néanmoins ici : aborder le populaire avec sérieux, c'est-à-dire avec respect et sincérité, ne veut pas nécessairement dire le traiter sur un mode sérieux. Une autre des particularités du traitement beaulieusien du populaire – et une autre des raisons pour laquelle lui-même s'y intéresse – résiderait en effet dans le caractère jubilatoire et subversif des productions de la culture populaire. Plusieurs chercheurs ont déjà abordé la question du carnavalesque dans les romans de Beaulieu, notamment dans *Race de monde!* (Peyton, 2003) ou dans *La grande tribu. C'est la faute à Papineau* (Vien, 2013). Or, cette dimension de l'œuvre beaulieusienne – qui la rapproche sur certains points de celle de Rabelais – est d'autant plus pertinente quand il est question de culture populaire, comme en témoignent d'ailleurs les chapitres de Dubois et de Lüsebrink dans ce livre. Dans son étude sur l'œuvre de Rabelais, Mikhaïl Bakhtine évoque trois aspects de la culture populaire : les formes des rites et spectacles, les œuvres comiques verbales (y compris les parodies) et les différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier (1970 : 12). Nous reviendrons plus loin sur cette dernière caractéristique qui relève de l'oralité, mais on voit déjà comment résonne la production populaire de Beaulieu avec les deux autres caractéristiques. Beaulieu, auteur d'une pièce intitulée *En attendant Trudot* (1974) et du « roman-plagiaire » *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron* (1982), s'y connaît en parodie et pastiche de tout genre, tout comme en cabotinerie, polissonnerie, vaudecampagne, et

autres épopées drolatiques<sup>5</sup> qui donnent à voir son goût pour les œuvres de dérision subvertissant les codes et les normes de la « grande littérature ». Quant aux formes des rites et spectacles évoqués par Bakhtine, il n'y a qu'à penser au rituel du conte qui, dans les recueils de Beaulieu, est toujours central ; c'est la situation de contage, davantage que le conte lui-même, qui permet cette plongée dans l'imaginaire, comme le donne à lire l'« avant-dire » de la pièce *Les menteries d'un conteux de basse-cour* :

Imagine que les musiciens, qui représentent la mère et le père d'Abel Beauchemin [...], sont assis sur des bûches, mais tournent le dos à Abel. Imagine que la mère a un accordéon et le père un violon. [...]

Imagine qu'à cause de la pénombre, on ne voit d'abord que le feu qui brûle dans la truie. Imagine que descend lentement la lumière, que les parents d'Abel, se tournant vers lui qui dort dans sa chaise berçante, se mettent à jouer et à chanter. Prends une grande respiration et dis-toi que c'est ainsi que ça commence (2011 : 12).

Comme l'évoque le titre de cette pièce (*Les menteries...*) ou encore celui du recueil *Histoire du jeune garçon de la nation dite des Lots-Renversés qui marchait dessus ses mains et autres racontars* (2016), Beaulieu possède cette « conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir » (Bakhtine, 1970 : 19) que l'on trouvait dans les célébrations et cérémonies du peuple au Moyen Âge et à la Renaissance. Source d'inventivité et d'amusement, cette conscience de la part mensongère de l'existence s'avère ainsi non seulement libératrice, mais régénératrice. Cet aspect subversif des rites et spectacles populaires s'incarne d'ailleurs nettement dans le théâtre de Beaulieu, que ce soit avec la pièce *Votre fille Peuplesse par inadvertance* (1978), dont Beaulieu accentue l'aspect carnavalesque en 1993 en soulignant « la dimension symbolique du texte donné à voir et à lire comme un cérémonial, un grand événement rituel relevant du sacré » (Pelletier, 2012 : 251) ou avec le *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* (1978), dans lequel, comme le montre Louis Patrick Leroux dans son texte, le cérémonial emprunte au sacré, mais pour le détourner, renversement parodique qui conduit du politique au mythique.

---

5. *À douze pieds de Mark Twain*, cabotinerie (2016) ; *Chroniques polissonnes d'un téléphage enragé* (1986) ; *Le bonheur total*, vaudecampagne (1995) ; *La tête de monsieur Ferron ou Les chians*, épopée drolatique (1979).

*La pratique de l'oralité dans les œuvres radiophoniques, télévisuelles et théâtrales*

La langue orale chez Victor-Lévy Beaulieu a d'abord la qualité d'être à la fois méritoire et valable, truculente et jouissive, digne de Rabelais qui, comme le souligne Bakhtine, « a même recueilli la sagesse du courant populaire des vieux patois, des dictons, des proverbes, des farces d'étudiants, dans la bouche des simples et des fous » (1970 : 9). Beaulieu, avec ses expressions fétiches (« l'aurore aux doigts de rose », « rendre dans ses grosseurs », « par-devers »...) et ses jurons colorés (« esti toastée des deux bords », « gonnebitche », « tabarnance »...) fait se côtoyer le « vocabulaire familial et de la place publique » (Bakhtine, 1970 : 24) et une langue poétique imagée. Ainsi, sous sa plume, la langue orale est littérisée et légitimée. Elle réinvestit son projet d'écrire et de *rendre dans ses grosseurs* la nation. La langue orale transcrite de Beaulieu, transposée non seulement en dialogues, mais également dans la narration de la fiction, impose sa cadence. Le texte est vivant – il respire ; il s'aventure et risque l'épuisement de son propre souffle, suscitant la tension et l'incertitude de son aboutissement.

Dans leurs chapitres, Stéfany Boisvert et Audrey Bélanger, Germain Lacasse, et Louis Patrick Leroux reviennent sur les positions de Beaulieu par rapport au joul, à l'oralité et à son projet d'*enquébécoisement* de la littérature. Beaulieu ne s'en cache pas, il est d'abord et avant tout écrivain et il estime qu'*expérimenter le langage*,

c'est là le premier travail de l'écrivain. Nous avons la langue que nous sommes. Notre langage est à notre ressemblance. Le langage n'existe qu'en fonction de ceux qui parlent. Et nous parlons du milieu d'un malaise d'une société qui n'est pas très sûre de ses jambes pour avoir vécu trop longtemps dans l'ambiguïté (2001 [1984] : 257).

La déterritorialisation géographique et politique qu'évoque Beaulieu jusque dans le langage populaire québécois a été décrite par Lise Gauvin comme une instance de *surconscience linguistique opérante*. L'écrivain québécois se trouvant à califourchon entre deux langues coloniales apprises avec leurs acquis culturels et leurs historicités antinomiques est à jamais « condamné à *penser la langue* » (Gauvin, 2000 : 9). Conscient de l'accès somme toute récent à une littérature nationale, l'écrivain québécois n'a « cessé

d'interroger la langue dans ses déterminations sociales aussi bien que littéraires, témoignant ainsi des implications multiples de leur *surconscience linguistique*» (2000 : 143-144). L'hypothèse de Lise Gauvin d'une *inquiétude permanente* liée à la langue suggère que la « langue-fétiche est aussi la langue-prétexte et la langue-prisme qui actualise les enjeux d'une société, d'une société littéraire tout particulièrement » (2000 : 144). Plus récemment, Dalie Giroux élargissait le cadre théorique avec le projet d'inscrire ou de « réinscrire le français oral dans l'*impetus* postcolonial des langues subalternes de la Nord-Amérique » (2018 : 9). Portée par les thèses de Félix Guattari, Homi Bhabha et Gayatri Chakravorty Spivak, Giroux s'intéresse aux langues « du pays, régionales, non écrites, hybridées, dominées, colonisées, mineures, marginales, migrantes, illettrées, enfantines, domestiques : ces manières de parler qui n'ont pas de cité, ces manières du quotidien, des lieux, de l'intimité avec les choses » (2018 : 9). Elle rejoint la pensée de Beaulieu lorsqu'elle affirme que « [l']hybridité inhérente à l'énonciation subalterne serait enfin propre à un temps d'incertitude culturelle [...], qui est également un temps de la libération » (2018 : 20). La voix subalterne qui, par sa simple présence, porte en elle la ruine de l'empire colonial est précisément celle qui interpelle Beaulieu dans son propre projet de redonner une dignité aux formes orales longtemps marginalisées, voire inféodées. Or, la voix subalterne n'est pas toujours « autre », elle s'inscrit souvent tout près de nous, en sourdine, emmitouflée dans le tissu social, restreinte, tolérée dans cet espace non aménagé, subtilisé, qui finira par n'exister que dans la langue et l'imaginaire de ceux pour qui la littérature n'est qu'un fantasme grandiloquent d'existence et de stabilité dans la durée. D'ordinaire, une oralité timide, intime, locale s'en tient aux contes ou aux historiettes. Victor-Lévy Beaulieu, par son ambition, a cherché à construire une œuvre au souffle long, qui déjouerait le destin d'une littérature aux origines modestes, par un peuple dont l'imaginaire a trop longtemps été contraint, on l'a vu, par une surconscience opérante. En conséquence, l'une des spécificités de l'oralité chez Victor-Lévy Beaulieu serait qu'elle s'incarne dans l'ensemble de son œuvre, peu importe le média, qu'il soit écrit ou oral. Or, il nous paraît ici pertinent de nous arrêter plus spécifiquement sur trois d'entre eux – la radio, les téléromans et le théâtre –, dans lesquels la langue orale a une dimension centrale.

Dès la fin des années 1960, alors qu'il était journaliste et romancier de la relève, Beaulieu signait de nombreux billets pour la radio de Radio-Canada sur les grands auteurs français et américains, lui permettant d'explorer et de partager, dans un média populaire, l'œuvre des «grands» de la littérature française et américaine: Victor Hugo, Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Ginsberg et Philip Roth. Chroniqueur à la *Vie quotidienne*, de 1975 à 1978, il y présente une première version de *Moi, Pierre Leroy...* et, surtout, entre 1985 et 1995, il collabore à plus de 70 émissions de radio avec la réalisatrice Doris Dumais à l'antenne de Radio-Canada Rimouski<sup>6</sup>. Certaines de ces émissions seront reprises à la radio nationale et donneront lieu à plusieurs conversations et témoignages autour de l'œuvre de Voltaire, de Jacques Ferron, de Roger Lemelin, de Gratien Gélinas et de Margaret Atwood, souvent en échange avec les auteurs, parfois par le truchement de dialogues fictionnels impliquant des comédiens professionnels. L'écrivain solitaire et un peu sauvage se révèle alors rompu à l'art de la conversation, mettant en valeur ses interlocuteurs et leur œuvre grâce à une lecture attentive et généreuse; Beaulieu agrémenté ses entretiens de ses propres confidences, morceaux ajoutés au récit de soi qu'il s'applique à construire par une mise en récit des origines. Plusieurs de ces émissions feront l'objet de publications souvent simultanées, transformant ces échanges oraux en jalons de l'œuvre littéraire des années 1990, parmi lesquels: *Docteur Ferron* (1990), *Pour faire une longue histoire courte* (1991), *Gratien, Tit-Coq, Fridolin, Bousille et les autres* (1993), *Monsieur de Voltaire* (1994) et *Deux sollicitudes* (1996).

Parallèlement à ses activités radiophonique, romancière et éditoriale, Victor-Lévy Beaulieu s'est imposé en tant que figure incontournable de la télévision québécoise, touchant un vaste public pendant près de trente ans. La critique littéraire néglige souvent cette production abondante et populaire, qui offre pourtant une voie privilégiée pour étudier le statut de la parole dans son œuvre et son rapport à l'oralité. Auteur des téléthéâtres *Monsieur Zéro* (1977) et *In terra aliena* (1978), des téléfilms *Docteur Ferron* (1994) et *Hamlet en Québec* (1997), et de la minisérie *Louis Cyr* (2004), Beaulieu a surtout consolidé sa réputation avec ses téléromans

---

6. Voir la bibliographie de fin d'ouvrage pour plus de détails sur les contributions de Beaulieu à l'univers de la radio.

présentés à heure de grande écoute: *Les as* (1978-1979), *Race de monde* (1979-1983), *L'héritage* (1987-1990), *Montréal P. Q.* (1992-1994), *Bouscotte* (1997-2001) et *Le bleu du ciel* (2004-2005). Il a proposé des univers oniriques d'apparence réaliste, des dialogues populaires lyriques, puisant à la fois dans le patois régional et dans la déclamation théâtrale. Les téléromans de Victor-Lévy Beaulieu étaient clairement signés d'une seule main (la gauche) et ils s'inscrivaient dans la construction d'une mythologie populaire québécoise sans complexes ni pudeurs.

Rappelons, comme le souligne aussi Germain Lacasse dans son texte, qu'à l'exception des *As*, Beaulieu a rédigé ces téléromans, à contre-courant, dans la tradition du « téléroman à l'ancienne », au moment fort de l'avènement du câble et d'une télévision québécoise plus confiante, plus diversifiée et qui avait de plus en plus de moyens. Le téléroman, pour reprendre les mots de Jacques Grand'Maison, est « une forme d'expression culturelle et populaire du xx<sup>e</sup> siècle, qui a remplacé en bonne partie les contes du xix<sup>e</sup> dans l'imaginaire québécois » (cité dans Legris, 2013 : 70-71). Insatisfait de n'en être que l'un des principaux scénaristes, Beaulieu a renoué avec la chronique et la critique de télévision au *Devoir*, dans la brève période entre *Race de monde* et *L'héritage* (voir le texte de Pierre Barrette à ce sujet). Revenant sur le milieu télévisuel tel qu'il était lorsqu'il a commencé à travailler à Radio-Canada en 1975, Beaulieu raconte :

C'était une télévision qui se faisait par le haut : y avait été attirée la petite-bourgeoisie nouvelle qui concevait la télévision comme une manière de prolongement de l'éducation et de la culture, à mi-chemin entre l'université populaire, le théâtre de répertoire et le journalisme explicatif dont René Lévesque fut le champion, comme on le sait. Mais beaucoup plus qu'une télévision d'image c'en était une de paroles. Et encore, étaient-ce les paroles écrites qu'on y privilégiait (1986 : 11).

Le retrait du *Bleu du ciel* des ondes de Radio-Canada en 2005 a marqué la fin du téléroman « à l'ancienne ». Mario Clément, directeur des programmes à la société d'État, a alors affirmé au *Devoir* : « c'est le dernier téléroman à l'ancienne que nous diffusons » (cité dans Legris, 2013 : 79). Cette forme téléromanesque à l'action narrée, au rythme lent et aux prises de vues plus statiques trouve ses fondements dans l'écriture d'une oralité et d'une vision singulière et auctoriale du récit. Serge Gauthier s'inquiétait alors du fait que

l'on évacuait ce lien significatif entre la télévision publique québécoise et ses écrivains (2005). Soulignons tout de même que, fort de sa prodigieuse productivité, Beaulieu a présenté presque sans interruption ses récits et ses dialogues à la télévision québécoise entre 1977 et 2004. Il a scénarisé pas moins de 550 épisodes d'émissions de grande écoute, imposant une prise de conscience du fait que l'écriture télévisuelle québécoise a longtemps été issue d'une poétique de la parole façonnée, devenue littéraire et renvoyée au petit écran. Il y a eu une réelle fusion avec les spectateurs de trois générations, qui étaient sensibles à sa mise en bouche d'une façon d'être et d'exprimer oralement son existence dans un Québec plus que jamais conscient à la fois de son histoire récente et de son destin anticipé.

Bien que la facture alimentaire de l'écriture télévisuelle ne soit pas à dédaigner, Beaulieu affirme y avoir trouvé « le prolongement naturel de [son] travail de romancier » et être « loin de regretter [son] expérience » (1986 : 17). En outre, le contexte frénétique de la production télévisuelle, son infernale boulimie pour les nouveaux contenus, voire les textes à livrer dans des délais serrés, semble avoir offert un environnement stimulant à l'auteur polymorphe, qui a fait le lien entre les horizons d'attente et de diffusion populaires et restreintes, allant jusqu'à brouiller les limites de ce qui appartenait à l'un ou à l'autre.

Son succès télévisuel ne s'est toutefois pas traduit de la même façon au théâtre, malgré un nombre respectable de pièces toutes dignes d'intérêt et mettant aussi en scène la langue québécoise dans sa dimension parlée. Très proche du milieu théâtral pendant plusieurs années, Victor-Lévy Beaulieu a gardé des amitiés et des affinités avec les comédiens et les metteurs en scène grâce, notamment, à ses années d'enseignement à l'École nationale de théâtre. Il a signé une vingtaine de pièces et s'est même fait producteur et auteur maison à Trois-Pistoles avec des pièces originales, aussi populaires qu'exigeantes. Le théâtre offre à l'auteur de la mesure, qui dialogue avec les morts et les grands de la littérature, un accès privilégié à une communauté momentanée, à une existence collective, au social, qui échappe en partie au génie solitaire paratopique. Jacques Pelletier écrit en effet que « son rapport au théâtre est ressenti sur le mode du scepticisme, Beaulieu semblant croire qu'il ne s'agit pas là de la meilleure part de son œuvre. S'il

persiste tout de même dans cette voie, c'est qu'il estime que le théâtre constitue l'art social par excellence » (2012 : 231).

Il va sans dire que le caractère oral, déclamatif, voire exagérément « théâtral », de son écriture dramatique nous intéresse particulièrement dans le cadre de cet ouvrage. La metteuse en scène Lorraine Pintal y évoque d'ailleurs une langue précise, qui trouve tout son sens dans l'oralité et, l'on pourrait même dire, *l'auralité*. Elle dit ainsi de Beaulieu qu'il est un « cracheur de mots », éblouissant le public de la même façon que l'on s'émerveille devant les prouesses risquées d'un cracheur de feu.

Rappelons qu'aux origines de la pratique dramaturgique de Beaulieu se trouve une commande de Michèle Rossignol, figure récurrente des fantasmes qui traversent son œuvre. Elle lui demanda en 1973 une pièce inspirée des contes québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. Plongé en même temps dans son projet archéologique du *Manuel de la petite littérature du Québec*, donc sensible aux récits des marginaux de la société, il lui propose une relecture de la légende de la Corriveau. Conscient du défi que représente la transposition d'un genre raconté, donc rapporté depuis le passé, en temps présent, puisque le théâtre exige cette immédiateté temporelle, Beaulieu offre, avec *Ma Corriveau*, le spectacle de la langue orale qui se façonne et se déconstruit avec le temps. Le temps du conte révèle ses racines magiques tout en étant vécu, actualisé, dans le temps présent. Les contes folkloriques canadiens-français repris par Beaulieu en 1973 le ramènent à la langue des origines, populaire, tout en images et en sonorités truculentes. Après de nombreux essais dramatiques variés, il est revenu, plus récemment, au conte théâtral avec *Les menteries d'un conteux de basse-cour* et *La chasse-galerie*, respectivement interprétés en 2011, par Jean Maheux, et en 2014, par le rappeur Biz, incarnation contemporaine de l'orfèvre des mots.

Pour Beaulieu, le théâtre est le lieu désigné des explorations langagières et des expérimentations formelles. Il est également le lieu de toutes les aliénations (mentales, psychiques, sociales, brechtiennes), comme l'évoque notamment Lucie Robert dans son texte. Cette dramaturgie est consciente de ses propres rouages, souvent de facture conventionnelle, malgré des cas d'exception. Le théâtre fait taire son auteur pour mettre en avant les personnages en situation dramatique, immédiate. En effet, l'intimité et