

Pas facile d'être un homme Réflexions sur quelques thèmes de Victor-Lévy Beaulieu

Solange Lévesque

Numéro 97 (4), 2000

Figures masculines de la scène québécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26004ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, S. (2000). Pas facile d'être un homme : réflexions sur quelques thèmes de Victor-Lévy Beaulieu. *Jeu*, (97), 50–55.

Pas facile d'être un homme

Réflexions sur quelques thèmes de Victor-Lévy Beaulieu

En février 1978 était créée *Votre fille Peuplesse par inadvertance*¹ dans une mise en scène d'André Brassard ; la pièce fut reprise en 1990, mise en scène par Jean Salvy, mais aucune des deux productions ne satisfaisait son auteur. Il déplorait qu'on ait « déporté son côté symbolique et carnavalesque pour en donner une représentation hyperréaliste² ». Il retravailla le texte, en changea le titre qui devint *la Nuit de la grande citrouille* et publia une nouvelle mouture en 1993. Cette version retouchée a été créée au Caveau-Théâtre de Trois-Pistoles l'été de la même année.

Un bref rappel de l'argument est nécessaire pour comprendre les remaniements qu'en a fait l'auteur. La pièce met en scène trois personnages : Maurice Cossette, la soixantaine, policier à la retraite et père de Peuplesse ; Peuplesse, sa fille, trente-sept ans, supposément muette, que son père dit souffrir d'un retard mental et Michel Breton, le voisin de monsieur Cossette, un jeune homme dans la trentaine qui n'arrive pas à faire le deuil de sa mère morte dans l'année. C'est l'automne, Maurice Cossette séjourne à son chalet. Maurice Cossette est alcoolique et, depuis des années (peut-être depuis toujours), en plein désarroi. On apprendra qu'il a violé sa fille quand elle avait sept ans, crime qu'il camoufle en racontant qu'elle est tombée de cheval et que cet accident serait la cause du prétendu retard mental et du long mutisme de Peuplesse. On apprend également qu'il a été chassé de la police à cause d'un autre viol perpétré sur une femme en détresse. Un mois par année (deux dans la première version), sa sœur Ismelda, qui prend soin de Peuplesse, la lui laisse à garder. La jeune femme arrivera au premier acte ; on découvre alors qu'elle n'est pas muette. Pendant les séjours de Peuplesse, histoire de bien affirmer son autorité de père, il revêt l'uniforme de policier qu'il a conservé.

Le chalet voisin appartient à Michel Breton, qui en a hérité au décès de sa mère. Grimpés sur une échelle, les deux hommes font des travaux de peinture ; Michel Breton tente de « finir la façade » (p. 37), une promesse qu'il a faite à sa mère dont il alimente la présence en conversant avec « elle » à l'aide d'un petit magnétophone où il a vraisemblablement enregistré sa propre voix. La mort de sa mère l'a précipité dans une dépression profonde. Au moment où la pièce commence, Michel Breton a

1. Victor-Lévy Beaulieu, *Votre fille Peuplesse par inadvertance*, Montréal, VLB/Stanké, 1990, 96 p.
2. En quatrième de couverture de *la Nuit de la grande citrouille*, Montréal, Stanké, 1993, 95 p. Les numéros de pages renvoient à cette édition.



Votre fille Peuplesse par inadvertance de Victor-Lévy Beaulieu (Théâtre d'Aujourd'hui, 1978). Sur la photo : Jacques Rossi (Maurice Cossette) et, à l'arrière-plan, René Gagnon (Michel Breton). Photo : Daniel Kieffer.

d'ailleurs fait un récent séjour en clinique. Il rêve de devenir acteur, mais le deuil de sa mère a sérieusement mis en veilleuse tous ses projets, et il se retrouve affaibli, vulnérable et désœuvré lui aussi. La bière aidant (elle coule à flots, fournie par Maurice Cossette pendant toute la pièce), Cossette s'empare littéralement de Michel Breton, corps et esprit, et l'oblige à se travestir chaque soir et à jouer le personnage de sa mère ; il l'appelle dès lors « madame Breton » et fait de lui une sorte d'esclave sexuel

(selon Peuplesse, Cossette aurait été l'amant de la vraie madame Breton). Enfin, le soir de « la nuit de la grande citrouille » (l'Halloween, nuit carnavalesque où les fantômes prennent vie et fête typiquement américaine), Maurice Cossette apparaît à moitié déguisé en « nègue » et maquille Peuplesse en sorcière pour mettre à exécution une mise en scène perverse qu'il a imaginée ; il force alors Michel Breton à violer Peuplesse sous ses yeux. À la toute fin de la pièce, après le viol, Peuplesse profite d'une chamaillerie entre les deux hommes pour s'emparer du revolver de son père et le viser ; Cossette pousse Breton devant lui, et c'est Breton qui est tué, mais Peuplesse tire ensuite sur Cossette qui tombe en se demandant « pourquoi c'est si dur de s'faire aimer ». Dans la version finale, cette réplique sera suivie d'une chanson de Lawrence Lepage, intitulée *Partir sans laisser d'adresse*.

Identités en souffrance

Comme on le devine, la pièce concentre plusieurs drames. Pour aborder cet univers et en comprendre le sens, pour qu'il soit soutenable, il faut l'envisager hors de tout réalisme, dans une dimension qui l'apparente au conte noir et fait de ses personnages des êtres surréels, aux traits fortement soulignés et proches des archétypes. Ce n'est que grâce à cette dimension métaphorique que l'on peut soutenir le caractère tragique de ce qui s'y passe – c'est à la préciser que s'emploient toutes les modifications effectuées par l'auteur dans la version finale. Car tout a valeur métaphorique dans la pièce, rien n'est à prendre au premier degré, à commencer par les citrouilles cultivées par Maurice Cossette, qui représentent pour lui le corps érotisé et déformé de la femme et de la petite fille. La mise en scène orchestrée par Maurice Cossette, qu'il appelle « mariage » et dans laquelle il va forcer Michel Breton et Peuplesse à jouer à la fin, est de l'ordre du sacrifice propitiatoire ; elle apparaît comme une tentative symbolique d'effacer la mémoire encombrante de ses propres crimes en poussant quelqu'un d'autre à commettre devant lui un crime semblable. Sur un autre plan, il n'est pas invraisemblable que le personnage de Maurice Cossette satisfasse le fantasme œdipien d'assister, mis en scène par lui, à la « scène primitive », c'est-à-dire le coït des parents.



Et c'est exactement dans le sens d'un éloignement du réalisme et d'une intensification de la dimension « conte noir » que s'inscrivent les modifications apportées par l'auteur à son texte. De la première version à la version finale, on constate que Victor-Lévy Beaulieu a effectué ses remaniements sémantiques et référentiels de manière à ce que sa pièce ne puisse plus être abordée de façon réaliste. Ce qui ne change pas, c'est que ses personnages masculins sont toujours aussi dépossédés de leur identité. Encore plus, même, puisque la dimension surréelle de leur personnage accentue davantage leur caractère tragique : ils n'ont aucun pouvoir sur leur devenir.

Aliénations

Parallèlement, et ce fait n'est pas banal, car il brosse un contexte sociohistorique en souffrance, on constate que Breton et Cossette sont deux hommes désabusés face à la politique : ils ont démissionné. « J'veote pus jamais », avoue le premier ; « Ça pas ben ben d'importance au fond » (p. 17), réplique Cossette, l'approuvant. Plusieurs allusions directes ou indirectes à la politique apparaissent régulièrement dans le texte. Maurice Cossette, qui veut raconter une histoire drôle à Breton, cite le nom de Gabriel Loubier ; ce à quoi le jeune homme rétorque : « Vous êtes tout le temps en train de déterrer les morts. Gabriel Loubier, pus personne sait même que ç'a déjà existé. Si au moins vous parliez de René Lévesque, de Pierre Trudeau ou ben de Jean Chrétien, j'comprendrais, mais Gabriel Loubier, c'est dans l'oublié à plein astheure. » (p. 17) Dans la première version, la réplique s'arrêtait après la première phrase. Plus loin, le « boulevard Pierre-Laporte » est devenu le « boulevard Marc-Yvan-Côté ». Dans la version finale, l'auteur commence et termine sa pièce par deux chansons de Lawrence Lepage ; on en retrouve d'autres dans le corps du texte. Les premiers vers que le spectateur entend (ou que le lecteur lit) sont donc ceux-ci :

Passer sa vie à ne rien faire
Passer sa vie dans un grand lit
À regarder passer l'hiver
Les yeux givrés comme deux châssis (p. 15)

et les derniers :

Partir sans laisser d'adresse
Partir pour ne plus revenir
Trouer la lune en plein milieu
Pour voir si l'autre côté est mieux

Partir simplement pour partir
Pareil à l'été qui s'en va
Laissant l'automne dans sa peine
Avec l'hiver, on oubliera. (p. 95)

Toutes les chansons choisies sont de cette eau. Elles font aveu d'un grave échec ; en apposition avec le texte, elles prennent la valeur d'un commentaire politique qui vient souligner la situation désespérée de chacun des trois personnages. La politique n'est plus rien pour les deux hommes, et ses ténors tombent dans l'oubli comme tombe la neige sur l'automne. Quant au politique, il s'exprime dans la poésie rugueuse des chansons de Lawrence Lepage. La métaphore cruelle du père abuseur pourrait être

*Votre fille Peuplesse par
inadvertance de Victor-Lévy
Beaulieu (Théâtre
d'Aujourd'hui, 1990). Sur
la photo : Jacques Godin
(Maurice Cossette) et Julie
Vincent (Peuplesse).
Photo : Daniel Kieffer.*



appliquée à certains épisodes glorieux des relations entre le gouvernement fédéral (souvent dirigé par un Québécois francophone) et la province de Québec. Dans une perspective plus large, une autre métaphore s'impose : celle du théâtre. Maurice Cossette n'arrive pas à oublier qu'il a violé le tabou de l'inceste. Il tente d'exorciser son crime par une représentation qu'il met en scène lui-même dans l'espoir d'en tirer un soulagement cathartique.

Mais le changement qui frappe le plus dans le texte final, c'est l'insistance sur l'autorité que Maurice Cossette prend sur Michel Breton, et qui est marquée par l'emploi du possessif « mon », chaque fois que Cossette nomme Michel Breton. Dans la première version, Cossette n'appelle jamais le jeune homme par son prénom, mais tout simplement par son nom : « Breton ». Dans la version finale, on trouve une quarantaine de fois « mon Breton », et ce rappel lancinant de son autorité sur le jeune homme devient plus fréquent encore quand la situation est tendue et que Cossette donne libre cours à sa violence. Dans certaines pages, on trouve trois ou quatre fois « mon Breton » (p. 37, 40, 79 et 93)

Deuils

Une autre insistance apparaît dans la seconde version. Quand Maurice Cossette évoque sa femme décédée, il ne parle pas simplement de Florence, comme dans la première mouture ; le prénom de la femme est toujours précédé de « ma défunte ».

Chaque évocation de la femme morte devient ainsi une espèce de formule, laquelle, par sa répétition régulière, contribue à situer la pièce à un niveau autre, tout comme « l'aurore aux doigts de rose » et les autres périphrases répétées dans *l'Odyssee* finissent par devenir presque des personnages langagiers du récit. Le même procédé obsessionnel et incantatoire est employé quand Michel Breton parle de son rêve : il ne veut pas devenir un acteur, il veut devenir « un grand acteur glorieux », comme si le mot « acteur » ne suffisait pas à contenir son rêve à lui tout seul. De même, il est souvent question du « grand soleil » et des « étoiles », qui ne vont jamais séparément dans la bouche de Peuplesse (p. 69, 72, 81, 94).

Plus que la première, la seconde version est parsemée de termes du terroir qui viennent rappeler les origines québécoises et rurales, de même que les années d'avant la Révolution tranquille (au temps où il n'y avait aucun snobisme lié au fait d'employer les vieux mots d'autrefois, ou de « québécoiser » les mots). Ainsi le terme « caresser »,

qu'on trouve dans la première version, se trouve remplacé par le terme « dodicher » dans la seconde ; dans une didascalie de la seconde version, on trouve le terme « écrianché » (p. 46), vieux mot pour dire débrailé. Et les « bacchanales » de la première version sont devenues des « folâtrages » (p. 75) dans la seconde. Breton affirme : « j'a falle basse » (p. 77), expression du terroir signifiant être affamé ou fatigué (la « falle » ou « fale » est le jabot des oiseaux, correspondant à la gorge), alors que dans la première version, on trouvait « phalle », beaucoup plus proche de « phallus » – avec le sous-texte que le mot suggère. Dans cette première version, Breton emprunte le style d'un classique : « Tu te souviens qu'un jour tu vins sur vins à Troie en éclairer, sous des haillons, méconnaissable ? » ; en seconde version, la réplique devient : « Tu te souviens qu'un jour tu vins sur vins sur le boulevard Marc-Yvan Côté en éclairer, sous des haillons, méconnaissable ? » (p. 77) La substitution ancre la pièce dans la terre québécoise, mais elle produit aussi un effet de comique qui secoue l'autorité de la culture classique.

Il n'est pas facile d'être un homme dans cette pièce ; à vrai dire, c'est impossible, à moins de recourir à des subterfuges bien fragiles. Les deux hommes sont captifs, détruits par leur propre colère ou anéantis par leur état de victime. « Depuis la mort de moman, y a pus rien qui vaut la peine. J'me neye. Toués jours, j'me neye un peu plusse », avoue Breton (p. 69). « J't'un acteur qui fend la bribe pour rien. J'sus dégoûté... Dégoûté d'moi. J'sus dégoûté d'toute », ajoute-t-il, au moment où il évoque sa soumission face à la tyrannie sexuelle de « monsieur Cossette ». Impossible, également, de se reconnaître dans sa propre identité masculine. Pour réaliser ses désirs, il faut se travestir et jouer un personnage ; il faut même travestir les autres et les investir d'un rôle. Les pertes sont si grandes, si omniprésentes, qu'elles grugent tout espoir. Perte de la mère, perte de la fille, perte des citrouilles de Maurice Cossette, qui seront piétinées par Peuplesse, on n'en finit pas de compter les pertes subies par chacun des personnages. Maurice Cossette et Michel Breton sont deux êtres blessés à mort, et ils se rejoignent au sein de ce désespoir impuissant qui les amènera à jouer des rôles complémentaires. Ils ne cessent, d'ailleurs, d'en faire état, de parler de suicide ou d'homicide, directement ou de façon



plus voilée. La mort est pour eux deux le recours suprême. « Si j'avais un peu d'courage, j'pense que j'sortirais mon gun pis que j'me tirerais une balle dans l'quesseur » (p. 25), dit Maurice Cossette. Il le réitère un peu plus tard dans un long monologue : « Breton, si j'avais un peu d'courage, j'sortirais mon gun pis m'me tirerais une balle dans l'quesseur ! » (p. 40) ; plus loin, il dit à Peuplesse : « Si popa s'écoutait, y sortirait son gun pis y s'tirerait une balle dans l'quesseur ! » (p. 60) « On essaye de s'tuer comme on peut. Toute ma vie, j'ai juste faite ça : essayer d'me tuer » (p. 75), avoue-t-il. Michel Breton et Peuplesse n'hésitent pas à exprimer des pulsions homicides devant la situation de Peuplesse, attachée à son piquet : « J'te promets que monsieur Cossette essayera pus jamais de te frapper. Sinon, j'vas l'tuer, j'vas l'tuer de mes propres mains !... » (p. 60) Toujours parlant de Cossette, Peuplesse dit : « Si j'pouvais, j'le tuerais », à quoi Breton réplique : « Moi si, si j'pouvais, j'le tuerais » (p. 68), et, à la fin, alors que Cossette veut mettre à exécution son plan d'obliger Breton à violer Peuplesse, Breton l'implore : « Tuez-moi, monsieur Cossette... tuez-moi plutôt ! » (p. 85). Cossette est d'ailleurs le meurtrier du poney que Peuplesse a eu enfant, lequel continue d'exister pour elle sous la forme d'un ami imaginaire qu'elle nomme Goulatromba. Sacrifices, tueries et viols, tout cela nous rapproche de la mythologie.

Sauver « la façade »

On connaît la rapidité de l'évolution du Québec entre 1945 et 2000. Fin de l'ère duplessiste, abandon progressif des pratiques religieuses accompagné d'un recul de l'autorité ecclésiastique, démocratisation de l'éducation, essor des progrès technologiques, de l'industrialisation et de l'économie qui ont entraîné, entre autres, une invasion de la musique et du cinéma américains, ainsi que toutes les conséquences qu'on peut imaginer : voilà autant de facteurs qui ont remué l'humus social et linguistique des Québécois et qui l'ont profondément modifié. Parmi les changements les plus notables ressortent l'exode des populations rurales vers les villes et le passage massif d'une grande partie de la population de métiers liés à la culture de la terre à des activités urbaines.

Au terme du bouillonnement des années 1960, le Québec francophone a retrouvé un espoir, une cause : réclamer son identité, son pays, en faisant l'indépendance. Il a trouvé un leader qui incarne cet espoir : René Lévesque. L'enthousiasme qui a suivi dans la décennie suivante, avec la première élection d'un parti indépendantiste en 1976, fera bientôt place à l'échec du premier référendum de 1980. Depuis, il devient de plus en plus politiquement incorrect de parler d'identité nationale, et René Lévesque est presque tombé dans l'oubli ; il en reste, comme du souvenir de Pierre Laporte et de Marc-Yvan Côté, un boulevard. L'oubli apparaît dans cette pièce, comme la « p'tit' Mol » de monsieur Cossette et la « boucane » de Breton, maladie et médecine d'hommes (et peut-être d'un peuple, « ...quelque chose comme un grand peuple », disait René Lévesque) plongés dans la perplexité et la confusion. À peine peut-on encore sauver « la façade », si l'on considère qu'on a perdu la face. ■

Frédérique Collin
(Peuplesse) et René Gagnon
(Michel Breton) dans *Votre
fille Peuplesse par inadvertance*
de Victor-Lévy
Beaulieu (Théâtre
d'Aujourd'hui, 1978).
Photo : Daniel Kieffer.