

Beauchemin-Beaulieu devant Melville et Joyce : l'image oratoire en miroir

Caroline Dupont

Université du Québec à Rimouski

La notion rhétorique d'*ethos* apparaît particulièrement féconde pour rendre compte de la relation qui s'établit entre biographe et biographé au sein d'une biographie imaginaire d'écrivain, que l'on peut situer entre l'essai biographique sérieux et l'œuvre d'imagination. En effet, ces livres qui sont le lieu où « les identités s'interrogent le plus profondément, dans ce qu'elles ont d'oscillant et d'insaisissable » (Viart), se veulent très riches sur le plan des représentations, d'autant plus que l'inscription, dans l'œuvre, d'une textualité exogène est très souvent l'occasion, pour le biographe, d'un retour sur soi. Dans nombre de ses biographies imaginaires, parmi

lesquelles *Monsieur Melville* (1978) et *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) occupent une place de choix, Victor-Lévy Beaulieu se dote justement d'une posture d'écrivain singulière en créant un double fictionnel à son image, Abel Beauchemin, chargé de jouer le rôle de son géniteur en poursuivant le projet intellectuel de ce dernier, celui d'une quête de l'écriture et de l'être québécois, mais aussi celui d'une connaissance de soi et du monde par la lecture-écriture. Après avoir brièvement rappelé les aspects essentiels à mon propos de la notion rhétorique d'*ethos*, j'observerai donc comment cette dimension du discours découlant d'une intelligence stratégique œuvre sur le plan scriptural à l'orée des deux sommes biographiques susmentionnées, là où se met en place la construction discursive qui prévaudra à l'échelle de l'œuvre entière. Une lecture minutieuse de l'incipit (soit l'ensemble du premier chapitre) du *Melville*, dont on confrontera les conclusions à une analyse succincte du premier chapitre du *Joyce* — deux ouvrages qui réfléchissent (sur) la lecture et l'écriture tout en mettant en scène leurs processus croisés —, permettra de cerner l'image qu'Abel Beauchemin, le personnage-narrateur, construit de lui-même dans son discours et de montrer en quoi la représentation de soi que constitue l'*ethos* oratoire participe d'une stratégie de persuasion quelque peu détournée, au moyen de laquelle il s'agit en quelque sorte, selon l'expression d'Aron Kibédi Varga, de « diriger les passions » (cité dans Gardes-Tamine, p. 48).

Résumant les propos d'Aristote en ce qui concerne l'*ethos*, Roland Barthes indique qu'il s'agit des « traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs* » (p. 212), c'est-à-dire une forme de « connotation » qui doit découler de ce qu'il

dit. Selon Aristote, il existe trois sortes d'« airs », trois raisons qui permettent à l'orateur d'inspirer confiance à son auditoire, à savoir la *phrónesis*, l'*areté* et l'*eúnoia* (1378a), traduits respectivement par « raison » ou « bon sens », « vertu » et « bienveillance ». Le premier de ces « airs » formant la dimension de l'*ethos* (au sens large) est assimilé au *logos* — la *phrónesis* (ou « raison ») appelant en effet l'idée de compétence et de bon sens attachée au discours argumentatif particulier d'un orateur. Le deuxième couvre pour sa part le champ de l'*ethos* lui-même — l'*areté* (ou « vertu ») évoquant l'honnêteté et la sincérité de l'orateur. Enfin, le troisième est associé au *pathos* — l'*eúnoia* (ou « bienveillance ») impliquant une certaine solidarité à l'égard de l'auditoire (d'après Ekkehard Eggs, p. 47). Si l'énoncé fournit parfois explicitement des renseignements sur l'énonciateur, l'énonciation de ce même locuteur, par ses modalités particulières et le style qu'elle adopte, bref, par les choix dont elle témoigne, participe également de la construction de l'image de soi par et dans le discours. En ce sens, l'*ethos* joue de la fonction émotive (selon les catégories de Roman Jakobson), mais dans une perspective plus vaste que celle qu'on lui reconnaît généralement, dans la mesure où cette « image oratoire » témoigne (explicitement ou implicitement) de l'attitude de l'énonciateur à l'égard de la situation ou du contenu de son discours, en plus d'être orientée vers le récepteur à titre de stratégie discursive, tant il est vrai qu'elle vise en définitive à un « agir-sur l'Autre ». C'est donc dire à quel point la façon de s'exprimer du locuteur renvoie ici à une façon d'être, et réclame, par ailleurs, une attitude particulière de la part de l'allocutaire. Sur cette question de l'adhésion des sujets à une quelconque position, mentionnons également que bien que l'*ethos* en tant que mode de persuasion soit

crucialement lié à l'acte d'énonciation, il n'en est pas moins influencé par ce que Dominique Maingueneau nomme l'« *ethos prédiscursif* » (p. 78), qui correspond à l'image préalable que se fait l'allocutaire du locuteur, un *ethos* qui précède la construction de l'image dans le discours et auquel j'aimerais brièvement m'attarder avant de considérer les textes eux-mêmes.

Un peu à la manière des auditeurs d'un discours politique, qui associent *a priori* au locuteur une image qui est fonction tout à la fois de la rumeur publique, de ce que disent de lui les médias, et du type de discours auquel il s'adonne généralement, le lecteur d'une œuvre littéraire peut, dans certains cas, disposer de représentations préalables de l'*ethos* de l'énonciateur. Comme l'affirme Maingueneau, « même si le co-énonciateur ne sait rien au préalable de l'*ethos* de l'énonciateur, le seul fait qu'un texte relève d'un genre de discours ou d'un certain positionnement idéologique induit des attentes en matière d'*ethos* » (p. 78). Cette double dimension du genre et du positionnement idéologique participe effectivement de notre réception préalable de l'œuvre de Beaulieu. D'une part, des recherches sur le genre de la biographie imaginaire d'écrivain ont permis de valider l'hypothèse selon laquelle cette classe de textes mettrait en scène, à des degrés variables selon les biographies considérées, une tentative d'« appropriation », par le biographe, d'un auteur et de son discours, principalement à partir de l'œuvre de ce dernier, appropriation qui, par l'union de l'enquête documentaire sur la vie et l'œuvre, d'une part, et du récit, d'autre part, permettrait de combler l'espace qui s'étend entre l'individu et l'œuvre produite. La biographie imaginaire d'écrivain se voudrait alors à la fois le lieu d'une recomposition « littérisée », d'une « réimagination » de la vie

du biographé éclairée de sa propre œuvre, assortie d'un commentaire critique de cette œuvre susceptible d'impliquer, chez le biographe, une dimension empathique ou idiosyncrasique qui peut ou non ouvrir sur un processus de cognition. L'appartenance de *Monsieur Melville* et de *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* au genre de la biographie imaginaire induit donc indéniablement une attente en matière d'*ethos*, attente d'une image oratoire par le biais de laquelle l'énonciateur plaiderait (de façon plus ou moins détournée) en faveur de la fiction — c'est-à-dire de l'imagination biographique et critique — et de l'« appropriation » de l'autre pour son propre profit. D'autre part, ce que Vincent Jouve nomme « l'image de l'auteur », c'est-à-dire « l'idée qu'un lecteur se fait de l'auteur (réel) d'un livre antérieurement à la lecture[,] [i]mage [...] suscitée par l'inscription de son nom sur la couverture, dessine d'emblée [...] un horizon de prévisibilité » (p. 18) qui, dans le cas de Beaulieu, peut être assimilé à un *ethos* préalable. En effet, la narration des biographies imaginaires d'écrivains écrites par Beaulieu antérieurement à son *Melville* était assumée par l'auteur lui-même, ce qui lui avait permis de faire valoir un certain positionnement idéologique — d'ailleurs conforme à ce que présentent ses essais — que le lecteur informé s'attend à retrouver au sein des œuvres subséquentes appartenant également au genre de la biographie imaginaire, même lorsque la narration de celles-ci se voit prise en charge par un personnage. Cette idéologie, s'inscrivant dans le sillage d'un vieux rêve québécois de grandeur littéraire, pourrait presque être résumée par cette formule de Beaulieu : « Parce qu'au-delà de toutes les réserves, on connaît l'enjeu de notre littérature : le monde à inventer. C'est-à-dire le nôtre » (1984, p. 172). Ainsi informé, avant même de plonger dans

l'univers discursif de l'œuvre, par cet *ethos* préalable s'articulant sur le double plan du genre de discours et du positionnement idéologique dont relève le texte, le lecteur doit voir à confronter cette première image à la représentation de soi qui se trouve inscrite au sein du discours même de l'énonciateur, et qui forme l'*ethos* discursif.

La définition de l'*ethos* comme construction d'une image de soi dans le discours est d'abord à prendre au pied de la lettre – et ce, d'un double point de vue – lorsque l'on considère le *Melville* et le *Joyce* de Victor-Lévy Beaulieu. En effet, on l'a dit, ce dernier construit véritablement, à l'intérieur de ces deux textes, un double fictionnel tout à fait à son image, Abel Beauchemin, par lequel il transpose ses propres réalités. Mais la construction proprement dite d'une image particulière du locuteur ne s'arrête pas là dans le *Melville*. Cet énonciateur fictionnel se donne lui-même comme fictionnel à un autre niveau, puisqu'il se présente non pas en tant que pure instance (ou « personne ») chargée de raconter la vie de l'écrivain américain, mais, à l'image, comme il le dit lui-même, de Melville et de Flaubert, il se met plutôt en scène en tant que personnage. Sans tracer, à proprement parler, son propre portrait — c'est d'ailleurs plutôt, du moins en principe, celui de Melville qu'il doit s'employer à présenter (mais en le réaménageant à sa guise) —, Abel laisse filtrer dans son discours une certaine représentation de lui-même. Déjà, dès l'incipit de l'œuvre ou, pour parler en termes rhétoriques, dès la *captatio benevolentiae*, émergent des éléments propres à fonder l'image du romancier-biographe. Soulignons, dans un premier temps, l'attitude quelque peu solipsiste du personnage qui, d'emblée, semble davantage habité d'une volonté de cerner les contours de sa propre vie d'écrivain que préoccupé de raconter celle de

Melville. À cet effet, notons les nombreuses occurrences des pronoms personnels de la première personne du singulier dès le premier paragraphe de l'œuvre, qui indiquent déjà la part d'investissement du biographe au sein d'un texte où, dans les faits, il sera presque davantage question de lui-même que de celui qui donne son titre à l'œuvre et qui devrait en être la figure centrale. Fait significatif, la première mention de Melville apparaît seulement au milieu du premier chapitre. Quoi qu'il en soit, Abel est bien loin de nous être antipathique. La bienveillance que suscite le personnage-narrateur découle surtout, me semble-t-il, de l'image d'individu vulnérable qu'il présente, une image d'éternel indécis et adepte malgré lui de la procrastination, qui se fait jour dans la représentation de lui-même qui se dégage de son énoncé et des modalités de son énonciation. Cette image est aussi celle d'un être à l'identité et à l'autorité mal assurées, même à l'endroit de ses propres créatures de fiction (!) : « Alors, il a bien fallu que je les réunisse tous pour leur faire part de ce que j'avais décidé à leur sujet. Je me doutais bien que ça ne leur plairait guère mais je n'avais pas le choix par devers moi-même : il y avait déjà deux ans que je retardais le moment, farfinant avec moi-même, [...] incapable de tirer quoi que ce soit de moi » (MM, I, p. 11). Cette première représentation de lui-même qu'offre Abel par ses propos implique la dimension de l'*areté*, cette image donnant du personnage une impression de sincérité et d'honnêteté qui ne peut manquer d'influer sur les récepteurs, comme l'ont compris les rhétoriciens depuis un bon moment déjà. En effet,

[t]enant compte des rapports qui existent entre l'opinion que l'on a de l'orateur et la manière dont on juge son discours, les maîtres anciens de rhétorique en ont, depuis longtemps, tiré des conseils pratiques, recommandant aux orateurs de donner une impression favorable de leur personne, de s'attirer l'estime,

la bienveillance, la sympathie de leur auditoire (Perelman et Olbrechts-Tyteca, p. 428).

Cette disposition favorable à l'égard de sa personne, Abel la suscite donc en montrant dans son discours un caractère honnête, sincère et humble, ce qui le fait paraître plus crédible aux yeux de son auditoire. La sincérité et l'honnêteté du personnage-narrateur me semblent d'ailleurs poussées un cran plus loin lorsque celui-ci compare le livre non encore écrit, ce livre « qu'on laisse courir en soi de sa vie sauvage » (MM, I, p. 11), à « une passion non encore déflorée, quelque brûlante folie *qui ne doit encore rien à personne*, dans laquelle on finit par se complaire » (MM, I, p. 11). Par les modalités de son énonciation, c'est-à-dire ici par le choix des mots impliqués dans la comparaison, Abel donne une image résignée de son Moi d'écrivain, laissant déjà entendre, en toute honnêteté, que l'écriture est chez lui une pratique en quelque sorte illégitime, ce que convoque l'expression « qui ne doit encore rien à personne » pour qualifier le livre qui n'a pas encore connu de déploiement matériel. Si l'on se fie aux vocables de l'extrait cité, la pratique littéraire tiendrait même, pour Abel, du dépouillement de l'Autre, de la « défloration intellectuelle », ce que la suite du chapitre tendra peu à peu à révéler. Ce que je propose de nommer « l'*ethos* de l'humilité » chez le personnage-narrateur se manifeste de plus en plus clairement à mesure que progresse le récit, car en se situant vis-à-vis du géant des lettres américaines à la faveur de passages – nombreux – où il suspend en quelque sorte son écriture pour en souligner l'effort en termes déceptifs, Abel ne cesse en fait de laisser entendre son infériorité. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici, à l'instar de Ruth Amossy, qu'« il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités » (1999, p. 9) pour offrir une

image de lui-même. En effet, c'est en parlant de « *l'autre* » (MM, I, p. 11), en l'occurrence de Melville, qu'Abel se montre sous un certain jour; c'est en se comparant à lui qu'il témoigne de sa propre situation. Ainsi peut-on dire que Melville, du moins au début de l'ouvrage que lui consacre Abel Beauchemin/Victor-Lévy Beaulieu, constitue davantage un prétexte à la présentation (indirecte) du personnage-narrateur qu'un personnage à part entière. C'est d'ailleurs en mesurant sa difficulté à avancer dans l'écriture (MM, I, p. 24) à la « grandeur littéraire » de l'écrivain américain (et à celle d'autres figures importantes de la littérature; MM, I, p. 20) qu'Abel témoigne de sa propre situation et qu'il s'octroie une position correspondante dans le champ littéraire. Le fait de se poser en face de la figure de l'auteur génial – d'autant plus grand, d'ailleurs, qu'il a connu et surmonté l'échec – possédant un statut « d'écrivain national » conduit donc Abel à construire dans son discours une image de sa propre petitesse. Le petit écrivain du « petit état équivoque qui ne peut trouver ses appuis dans l'histoire » (MM, I, p. 22), l'auteur insatisfait, en situation précaire, qui voit les livres faits et à faire se dérober sous ses yeux comme « une suite sans logique de fragments » (MM, I, p. 12), se demande alors :

Comment par les mots arriver à la meilleure part de soi-même, à ce qu'on pressent au fond de soi, c'est-à-dire cette beauté qui doit vous être exclusive, que personne d'autre que vous ne saurait produire, ce qui constitue à proprement parler l'ultime justification de sa vie (mais sans doute bien davantage)? Et quelle description, et en quelle inscription, et de quels mots faire venir tout cela? (MM, I, p. 12).

Ces longues interrogations oratoires témoignent en fait, chez Abel, du sentiment de son infériorité, ainsi que de son incapacité à « trouve[r] [...] [s]es vérités » (MM, I, p. 19) par sa

propre écriture. Pour tenter de colmater les brèches dans ses textes et, plus généralement, dans l'espoir de « faire une connaissance de [s]on savoir » (MM, I, p. 20) – ce qui revient comme un leitmotiv dans l'œuvre (MM, I, p. 20 et 101; II, p. 120; III, p. 16) –, Abel semble n'avoir d'autre choix que de se servir des mots et des images d'autrui, « fouill[ant] dans ces vies[,] [...] fouill[ant] dans ces œuvres[,] [...] fouill[ant] partout » (MM, I, p. 20). On constate alors que c'est en présentant de lui-même un *ethos* fondé sur la sincérité et l'humilité que cet écrivain fictif « en panne » tente de légitimer sa volonté de « s'approprier » Melville et ses mots, lui qui affirme : « ce que Melville a été, c'est ce que je voudrais être » (MM, I, p. 23). La construction, dans le discours, d'une image de lui-même empreinte de modestie et d'honnêteté n'aura donc été pour Abel qu'une stratégie rhétorique visant à disposer favorablement le lecteur à son égard afin qu'il se trouve en quelque sorte justifié de diriger une entreprise biographique adoptant une forme inversée, où Melville doit servir la création de son supposé biographe. En ce sens, il vaudrait mieux parler de fausse modestie pour caractériser l'*ethos* d'Abel, puisque cette image oratoire traduisant la vulnérabilité du personnage cache en fait un désir mégalomane de « connaître » et d'« être » au sens fort du terme.

Chez Abel, l'*ethos* du petit écrivain du « pays équivoque » (MM, I, p. 208), *ethos* jouant sur l'*areté* (c'est-à-dire l'« air » de vertu au sens d'honnêteté et de sincérité), ouvre en fait sur l'*ethos* de l'usurpateur de la vérité de l'Autre, qui articule pour sa part la dimension de la *phrónesis* (ou « raison pratique »). L'interdiscursivité telle qu'elle se déploiera tout au long de l'œuvre remplira alors cette fonction bien précise : nourrir Beauchemin de l'Autre (vie et œuvre), assouvir son désir de « faire une connaissance de [s]on savoir » (MM, I, p. 20), et ainsi

participer à sa « poursuite du mythe de lui-même » (Landry, p. 50) et de sa collectivité. C'est donc dire que par l'entremise de la représentation de lui-même qu'offre son discours, représentation dévoilant ce qu'il désigne ouvertement comme ses « faiblesses » (MM, I, p. 23), Abel tente implicitement de faire accepter ses vues, lesquelles vont dans le sens de ce que je suggère de nommer un « culte-appropriation » de Melville, attitude qui implique tout à la fois un hommage à l'endroit de la figure et de l'œuvre de l'écrivain « mythique » en question, et l'accaparement des textes de cet « Autre » pour son propre profit. Au même titre que l'image du dépouillement qui émerge du discours de Beauchemin appelle en fait un désir d'usurpation, son ouverture à l'Autre par la biographie cache ici un imminent retour sur soi, si bien qu'on pourrait sans difficulté aucune appliquer à Abel-VLB cette remarque qu'il fait à propos de l'immixtion de Melville dans son œuvre, voulant que « peu importe de quoi il parle, c'est toujours de lui qu'il s'agit » (MM, I, p. 52). De ce point de vue, *Monsieur Melville* exploite, mais cette fois dans son sens le plus fort, ce qu'on tend à définir comme un *topos* de la biographie imaginaire d'écrivain, à savoir la tentative d'appropriation, par le biographe, d'un auteur à partir de son œuvre, en même temps qu'une variante un peu plus radicale de cette « conquête », soit le désir d'union, voire d'osmose entre biographe et biographé. D'ailleurs, dans son discours, Abel donne de lui-même en tant qu'écrivain-biographe une image qui va tout à fait dans le sens du « narcissisme hétéro-érotique » qu'évoque Daniel Madelénat dans *La Biographie*, et qui consiste à se construire en construisant le portrait d'un autre, lui qui avoue que « tout livre qu'on écrit sur quelqu'un d'autre que soi est un prétexte » (MM, I, p. 19). L'entreprise biographique

traditionnelle, on l'évoquait plus tôt, en vient d'ailleurs ici à adopter une forme inversée, se présentant presque comme une autobiographie d'Abel qu'éclairerait l'œuvre de Melville, ce qu'admet le personnage-narrateur lorsqu'il dit : « Mais je suis bien obligé d'avouer que ce projet ne repose sur rien, que sur ma vie que j'aimerais faire éclater pour ainsi dire définitivement » (MM, I, p. 22). Melville, l'auteur à la fois épique et lyrique, le « grand écrivain du grand échec » (MM, I, p. 33), se trouve ainsi ravalé au rang de miroir d'Abel, lui qui doit en fait servir à renvoyer au biographe sa propre image, celle de l'échec à dépasser, de « cette prodigieuse impossibilité qui [l]'a tant fasciné chez Melville parce que, tout simplement, elle se trouve à être inscrite en [lui], depuis les commencements équivoques de [s]on pays » (MM, III, p. 126). Au même titre que les créatures de fiction d'Abel, qui « [lui] sont épisodiquement des appuis qu'[il] [s]e cherche dans l'histoire » (MM, I, p. 22), le Melville que recrée le narrateur-biographe doit à son tour devenir un « appui », un adjuvant qui lui permette d'exister, lui, le petit écrivain du pays équivoque, par personne interposée. Le désir d'une existence littéraire par procuration, qui s'affirme avec de plus en plus d'insistance à mesure que se met en place cette relation biographe/biographé fort particulière, ne survient cependant pas inopinément. Il avait en fait été préparé dès les premières lignes du *Melville*, à la faveur d'une métaphore de l'acte de lecture-écriture en termes nourriciers en même temps que parasitaires, où l'Autre apparaît comme un « hôte » (au sens biologique du terme), une métaphore par laquelle Beauchemin laisse déjà ses propos dessiner son *ethos* d'usurpateur, de prédateur du monde, des mots et des images de l'Autre :

À force de vivre avec *l'autre*, dans le monde des mots de l'autre, on en oublie sa puissance, on la fait devenir quotidienne, on la désamorce en quelque sorte, on y tue toute la beauté qu'on y avait vue et de laquelle on se nourrissait. Ce qui guette le livre à faire, c'est l'épuisement des images qui vous sont venues de lui, qui se sont inscrites en vous à un point tel que vous finissez par les faire vôtres, sans aucune réciprocité (MM, I, p. 11).

Puisque « [d]ans [s]on monde [...], il y a peu de place pour l'espoir » (MM, I, p. 19), Abel se tourne vers le monde de l'Autre, dans le but de l'annexer à sa propre entreprise d'écrivain, placée au-dessus de tout. Parcourir par la biographie imaginaire l'univers biographique et textuel melvillien doit donc permettre à Abel de se découvrir lui-même et, peut-être, de mieux faire émerger ses potentialités. Il affirme à cet effet :

Cette recherche que j'ai entreprise, c'est celle d'essayer de comprendre ce qui fait que je suis tenu au monde circulaire alors que tout devrait me forcer à la verticalité et à d'autres définitions de moi-même. Pourquoi j'avance si peu dans l'écriture — et ce qu'il est advenu d'une grande exception qui s'appela Herman Melville. C'est là tout mon propos. Je ne sais donc pas encore ce que je vais trouver à la fin, peut-être moi-même, mais un moi-même différent de ce que je suis, enfin transformé (MM, I, p. 24).

Ce discours valorisant la recherche transversale et, de là, une double compréhension est aussi celui que Beaulieu tient sur lui-même, lui qui soutient qu'

[i]nterroger un auteur, c'est être ébloui par ce qu'il écrit, c'est quasiment devenir lui. Pour un Québécois comme moi, qui est devenu écrivain dans les années soixante, alors que la littérature étrangère en particulier nous était interdite par le système d'éducation, plonger corps et âme dans Melville, même sans connaître vraiment la langue anglaise, ça a été découvrir un univers, le sentir, le humer et me percevoir capable de le signifier (dans Atwood et Beaulieu, 1996, p. 209).

Représentant la figure de l'écrivain américain comme « une grande exception » (MM, I, p. 24) ou, pour reprendre une formule de Jacques Pelletier, comme un grand « prêtre voué à la célébration du corps mystique du texte » (p. 9), Abel se représente pour sa part en humble fidèle ravalé, pour le moment, « au rang de scribe » (MM, I, p. 20), c'est-à-dire d'écrivain « qui ne compose qu'avec la reproduction » (MM, I, p. 20).

C'est à nouveau sur le terrain du scribe, mais un scribe encore une fois plus imposant qu'il ne le laisse clairement entendre, qu'Abel rejoint Joyce dans l'essai hilare qu'il consacre au grand écrivain irlandais, faisant se rencontrer l'Irlande et le Québec dans les mots que l'un et l'autre, l'exilé tout court comme l'exilé de l'intérieur, se plaisent à faire éclater pour y dessiner leur propre territoire. S'ouvrant pour sa part non pas sur le congédiement des personnages de fiction de Beauchemin, mais plutôt sur l'évocation, en parallèle avec une description du paysage pistolois, de la mort du père après une agonie dite « acérante [...] comme un poème de Gaston Miron » (JJ, p. 15), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* a tôt fait de faire fusionner les univers personnel et romanesque du personnage-narrateur, ce dernier paraissant d'abord fort peu préoccupé d'intégrer la figure de Joyce à un essai pourtant censé lui être consacré. Outre la mise en place du « personnel familial » usuel, mais rarement réuni en une même œuvre, de Jos Beauchemin, le frère aîné qu'Abel n'avait pas revu depuis qu'il avait voulu former la secte québécoise des Porteurs d'eau dans *Don Quichotte de la démanche* (1974), un précédent roman, au tout joycien Steven le « héraut », du reste traducteur de *Finnegans Wake*, en passant par Machine Gun Jean-Maurice, tout droit sorti du pénitencier, le récit convoque d'emblée les motifs

habituels chers à Beauchemin : les bêtes, la grande table de pommier qui lui sert de table d'écriture, la vieille Cadillac aux grands ailerons lumineux, cependant repeinte en blanc après avoir arboré le rouge sang tout au long du *Melville*, tout cela permettant le déploiement d'une intratextualité généralisée. Après avoir ainsi installé sa « grande tribu » familiale et romanesque, Abel en vient à offrir par ses propos une première représentation de lui-même reposant une fois de plus sur la franchise et la modestie, cet ethos faisant intervenir la dimension de l'*areté* (ou « vertu »), mais pour mieux ouvrir également, comme dans le *Melville*, sur une volonté d'accaparement servant la *phrónesis* ou « raison pratique ». En effet, à la question de Steven qui interroge son frère romancier sur le grand récit épique maintes fois annoncé (*La grande tribu*) que ce dernier devait écrire avec l'aide du père, mais qu'il n'est pas parvenu à achever, Abel, pour toute réponse, se contente de hausser les épaules, mais réserve une répartie passablement plus instructive à ses lecteurs :

Vous m'en direz tant que toute neige à faire de nous les carcasses du froid. Je ne veux pas parler de ce qui a été infaisable pendant vingt ans, le pays en son territoire comme l'écriture en sa plus haute autorité. Ne s'expliquent pas les courants discontinus de la pensée, ni ceux des désirs, ni ceux du rêve. C'est toujours équivoque, incertain, ça bronche sur ses pieds mais ne s'ébranle, ça ne vient pas quand il le faudrait, même pas quand ça se pourrait. La vie. Détournements sans cesse de sens, sans pourtours ni alentours. Léopold, peux-tu me dire comment s'écrit le mot Québec et si seulement il s'agit là d'un mot? Ainsi Molly interpellait-elle Bloom en train de manger ses rognons de mouton, dans Eccles Street en dublinoise contrée, quand la Liffey dégorgeait sur ses berges le pourrissement anglais. (J), p. 24)

Évoquant en toute honnêteté son incapacité à l'égard du grand projet romanesque, mais pour se décharger de cette infaisabilité sur le dos de l'équivoque territoire québécois, amalgamant ainsi le non-pays et sa propre difficulté à avancer dans l'écriture comme le recto et le verso d'une même réalité (« ça bronche sur ses pieds mais ne s'ébranle »), Abel se plaît aussi à convoquer Joyce et l'Irlande à la faveur de passages évoquant librement, en l'adaptant, l'œuvre joycienne, et qui mettent en lumière un rapport problématique à l'autre dominant. « Détournements sans cesse de sens », comme l'indique Beaulieu-Beauchemin lui-même, que les mots de Joyce que s'approprie un Abel dépossédé de ses moyens pour les intégrer à son propre terreau scriptural, allant même jusqu'à refuser, pour conserver intact ce lien privilégié avec l'Irlandais et ce qu'il peut lui apporter, l'espace familial que tente de créer entre eux son frère Steven :

— Tu n'as jamais répondu aux lettres que je t'envoyais d'Europe, a dit Steven.

— Je n'y répondais pas parce que je ne les ouvrais pas, ai-je dit.

— Pourquoi? a dit Steven.

— Suffisamment de terre noire dans la bouche. Je ne pouvais en prendre davantage. J'ai préféré cultiver mon jardin, ai-je dit.

— En lisant Joyce? a encore dit Steven, sa main comme une étoile de mer sur la pile de livres entre nous : Ulysse, Finnegans Wake, Je ne suis pas le gardien de mon frère, Gens de Dublin, L'Histoire illustrée de l'Irlande d'A. M. Sullivan, ces aiguilles enfoncées dans ma peau depuis bientôt trente-cinq ans, tant de lectures, tant de relectures par toutes sortes de saisons, en toutes sortes de circonstances, pour le simple plaisir de virailleur, d'engranger de la connaissance et de m'y perdre autrement que mangé par les banalités de la vie quotidienne. La carte du pays à redessiner autrement qu'en noir (JJ, p. 24-25).

Abel se représentant Joyce, le grand « écrivain irlandais que l'infaisabilité de son pays désolait au point qu'il en est parti

à vingt ans et n'y est plus retourné, même pour mourir » (JJ, p. 52), comme celui qui lui offre la possibilité de dépasser le banal, de « s'exiler » en quelque sorte de sa terre natale pour mieux y revenir à la faveur des mots, il se construit en retour en lecteur fasciné, soucieux « d'engranger de la connaissance », de se perdre dans les dédales joyciens en y croisant les siens propres, tentant ainsi d'échapper à son sort d'« exilé intérieur ». Rusé Joyce, rusé Beaulieu-Beauchemin qui, par leur amour-haine de l'anglais pour l'un, de la vieille langue française pour l'autre, font éclater les cadres de leurs langues respectives, créant en quelque sorte leur propre espace langagier – syntaxe distordue et lexicque singulier –, plus susceptible de coïncider avec leur perception du monde. Reconnaisant à Joyce d'avoir joui de « la plus haute autorité. Celle qui envoya se coucher le langage anglais comme nul ne l'avait fait avant lui et comme nul ne le fit depuis » (JJ, p. 51), Abel voudra se prévaloir à sa manière, en y plongeant pour s'y lover, de cette « autorité » au double sens d'« auctor », qui renvoie à l'auteur, mais aussi à celui qui détient une supériorité qui impose le respect, la confiance :

Si exclusif c'est. Depuis bientôt trente-cinq ans, s'y trouver enfoncé jusqu'aux oreilles. Dans de la flanelle, chatouillante ainsi que de la plume d'eider, et s'y rouler pour ainsi dire à demeure, tantôt du côté de *Gens de Dublin* et tantôt du côté de *Stephen le héros*, et tantôt encore du côté de *Dédalus* » (JJ, p. 51).

Se définissant en toute humilité comme un « Québécois mal armé, perméable et maniable » qui « ne subsiste que dans l'exil intérieur » et qu'au sein d'un pays irréel, Beaulieu s'identifie donc à Joyce au point de vouloir se saisir de ce qu'il fut. Bien imprégné, et depuis longtemps, de l'univers joycien, Abel, jouant encore de *phrónesis* (ou « raison pratique »), laisse

à tout moment percer dans ses propos des références à Joyce au détour de situations vécues par les Beauchemin, se servant tantôt d'une réplique de M. Deasy dans *Ulysse* pour condamner les insultes proférées à la mémoire du père décédé par les frères et sœurs du clan Beauchemin, comparant plus tard l'attachement naïf à la religion de la mère de Joyce et de la sienne, etc. L'établissement de correspondances, de substitutions – application pratique, en somme, de la notion d'*épiphanie* joycienne, cette « [m]anifestation soudaine d'un sens total, absolu, cristallisé dans un présent fixe, plein du passé et de l'avenir » (Dion, p. 121), – devient donc le fondement même de son activité critique et interprétative. Faut-il alors s'étonner qu'Abel en vienne à valoriser ouvertement, lorsqu'elle est possible, l'usurpation d'identité, lui qui raconte précisément, à la fin de ce premier chapitre de son *James Joyce*, l'histoire d'un autre petit obnubilé par un plus grand, celle de Thomas Moore, pensionnaire chez le grand-père Antoine, immigrant irlandais dont le bateau s'était échoué dans le Bas-du-Fleuve, devenu contremaître sur les chantiers de la Price Brothers et passé maître dans l'art du casse-tête, de la bouteille et du fredonnement de chansons folkloriques irlandaises : « Des chants folkloriques que Thomas Moore puisait dans un grand livre évidemment à couverture verte, et qu'il prétendait avoir écrit lui-même avant son exil en Canada. Le fait est qu'il portait le même nom que le grand poète irlandais. Mais comme nous ignorions tous que celui-là avait existé, quel mal le contremaître Moore faisait-il en usurpant une identité qui n'était pas la sienne? » (JJ, p. 55). C'est du reste à cet « imposteur » qu'Abel dira devoir « la fascination qu'[il a] toujours eue pour le monde gaélique, les sagas de vaches irlandaises, le comté de Galway, la montagne du Scalp, la Liffey, Dublin et James Joyce » (JJ, p. 55).

C'est donc, on le voit, par une juxtaposition de points de vue, d'images et de mots, glanés chez les uns et chez les autres et qu'il tente de faire siens, qu'Abel entend parvenir à une véritable connaissance de lui-même, faire « passer le seuil à ce qu'[il] [est] » (MM, I, p. 22) et, par là, naître véritablement à l'écriture. Admettant qu'il serait dérisoire de s'accaparer les grandes œuvres de la littérature pour les faire siennes, Abel indique que ce désir d'interrelation, voire de fusion, « est pourtant tout ce qui [l]e fascine et [que] c'est à ce niveau qu'[il] situe [s]es exigences en tant qu'écrivain » (MM, I, p. 20). Sans constituer à proprement parler une argumentation serrée – on a plutôt affaire ici à une rhétorique implicite –, le discours d'Abel comporte donc néanmoins, comme on peut le constater, certaines stratégies argumentatives par lesquelles ce dernier propose ses vues dans le but implicite de les faire accepter par ses allocutaires. En ce sens, l'*ethos* du personnage-narrateur, tout à la fois mode d'expression de soi « indirect » et stratégie de persuasion, joue un rôle significatif, donnant de lui l'image de la sincérité et de la vulnérabilité, afin de mieux ouvrir, dans les faits, sur un accaparement-détournement de l'Autre pour son propre compte. À l'*ethos* de l'humilité répond ainsi l'*ethos* de l'appropriation-usurpation. Je laisse le mot de la fin à Victor-Lévy Beaulieu lui-même qui, en d'autres lieux, commentait son entreprise littéraire sans prendre le soin de construire le premier des deux *ethè* identifiés ici, pour plonger d'emblée dans le second : « C'est qu'écrire n'est rien de moins que du pillage et il est important de prendre à l'autre son butin, ne serait-ce que pour se revêtir de ses mots et pour s'armer de leur puissance » (1984, p. 366-367).

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth (dir.). 1999, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours ».
- ARISTOTE. 1967, *Rhétorique*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- ATWOOD, Margaret, et Victor-Lévy BEAULIEU. 1996, *Deux sollicitudes. Entretiens*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Inédits ».
- BARTHES, Roland. 1970, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, p. 172-229.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. 2006, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles.
- . 1984, *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB éditeur.
- . 1978, *Monsieur Melville*, tome I : *Dans les aveilles de Moby Dick*, tome II : *Lorsque souffle Moby Dick*, tome III : *L'après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur.
- DION, Robert. 1997, *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais critiques ».
- EGGS, Ekkehard. 1999, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », dans Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », p. 31-59.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. 1996, *La rhétorique*, Paris, Masson & Armand Colin, coll. « Cursus ».

- JOUVE, Vincent. 1992, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture ».
- KIBÉDI-VARGA, Aaron. 1990, « Une rhétorique aléatoire : agir par l'image », dans Michel MEYER et Alain LEMPEREUR (dir.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 193-200.
- LANDRY, Kenneth. 1982, « Victor-Lévy Beaulieu, biographe et amateur de "lecture-fiction" », *Québec français*, n° 45 (mars), p. 50-52.
- MADELÉNAT, Daniel. 1984, *La Biographie*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes ».
- MAINGUENEAU, Dominique. 1999, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth AMOSSY (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », p. 75-100.
- PELLETIER, Jacques. 1993, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », dans Robert DION et Jean MORENCY (dir.), *Tangence*, « Interdiscursivité dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu », n° 41 (octobre), p. 7-31.
- PERELMAN, Chaïm, et Lucie OLBRECHTS-TYTECA. 1983 [1958], *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- VIART, Dominique. 1999, « État de la prose contemporaine », entretien accordé à la revue *Prétexte*, n° 21/22 (printemps) (sur <http://www.fabula.org>).

Résumé

Dans nombre de ses biographies imaginaires, parmi lesquelles *Monsieur Melville*(1978) et *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) occupent une place de choix, Victor-Lévy Beaulieu se dote d'une posture d'écrivain singulière en

construisant un double fictionnel à son image, Abel Beauchemin, chargé de jouer le rôle de son créateur en poursuivant le projet intellectuel de ce dernier, celui d'une quête de l'écriture et de l'être québécois, mais aussi d'une connaissance de soi et du monde par la lecture-écriture. À la faveur d'extraits du *Melville* et du *Joyce*, ouvrages qui réfléchissent (sur) la lecture et l'écriture tout en mettant en scène leurs processus croisés, cet article se propose de cerner l'image particulière qu'Abel Beauchemin, le personnage-narrateur, construit de lui-même dans son discours, afin de montrer en quoi la représentation de soi que constitue l'*ethos* oratoire participe d'une stratégie de persuasion quelque peu détournée, grâce à laquelle il s'agit en quelque sorte, selon l'expression d'Aaron Kibédi-Varga, de « diriger les passions ».

Abstract

In several of his imaginary biographies, among which *Monsieur Melville* (1978) and *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) are particularly important, Victor-Lévy Beaulieu adopts a singular writer's posture by constructing a fictional double, Abel Beauchemin, who plays the role of his creator carrying out his intellectual quest for writing and for the Québécois soul, as well as for a knowledge of self and of the world through reading/writing. By way of excerpts from *Melville* and from *Joyce*, works that reflect on reading and writing and on the intricate relationship between the two, this article aims to define the image that Abel Beauchemin, the narrator, proposes of himself. In so doing, we intend to demonstrate that the representation of the self through the discourse *ethos* is part of an indirect strategy of persuasion whose function is, as Aaron Kibédi-Varga's would say, to "steer the reader's passions".