

LES MODALITÉS DE L'ORALITÉ DANS LA VIE EN PROSE DE YOLANDE VILLEMAIRE

Helena M. da Silva

Publié en 1980, *La Vie en prose* de Yolande Villemaire se situe à une époque où l'avènement d'une écriture au féminin revalorisait ce qui avait été traditionnellement et péjorativement nommé «le bavardage féminin» — soit la culture orale d'un groupe social qui avait exercé peu de pouvoir sur la définition des grands canons littéraires. Chez les écrivaines des années 70 il s'agissait souvent de faire entrer dans le domaine public de l'écriture un discours oral féminin qui s'était surtout perpétué dans le privé et dont les préoccupations étaient liées à une expérience concrètement vécue mais absente des archives de la culture classique.

Pourtant, dans *La Vie en prose*, nous découvrons le discours collectif d'un groupe de personnages féminins dont la fonction sociale est celle d'éditrices et d'écrivaines. Dans le texte de Villemaire, le discours oral entre amies intimes chevauche le domaine public de l'écriture, dans un récit qui subvertit toute convention de la fabrication du personnage romanesque et remplace celui-ci par le phénomène de la voix.

La Vie en prose commence et se termine par une conversation entre une dizaine de femmes qui se sont réunies pour parler des manuscrits qu'elles lisent ou écrivent. La distinction entre la lecture et l'écriture devient ici le lieu d'un obscurcissement conscient de la part de l'écrivaine car il s'agit de remettre en question toute notion d'origine et donc d'appropriation de n'importe quel discours. L'une des caractéristiques que l'écriture de *La Vie en prose* emprunte à l'oralité est le refus d'envisager le discours comme appartenant à une seule voix. Toute conversation exige la contribution de deux ou de plusieurs destinataires mais n'appartient en définitive à aucune voix.

L'importance de l'oralité dans *La Vie en prose* est soulignée dès les trois premières pages du texte, où il est question d'une conversation qui accorde la parole à onze personnages différents et intercale leurs répliques de façon à créer un total de 72 interjections au rythme suivant :

Alice dit écoute Nane, ça se raconte pas une voix, faut absolument que t'aïlles voir le film.

Lotte demande si c'est meilleur que le livre. Celia dit quoi ? je savais pas que c'était d'après un roman ? Lotte dit ben non, c'est une farce . . . On dit ah ! le cinéma c'est tellement plus au boutte que les livres . . . Nane dit je comprends ! moi si j'avais de l'argent, tu peux être sûre que c'est des films que je ferais ! Rose dit moi aussi et Maud et Vava. Lotte dit comment ça ? Nane dit, je sais pas, l'atmosphère, les timbres de voix, les couleurs, c'est mieux au cinéma.¹

Malgré le fait que l'on nomme chaque femme qui parle, la surabondance des sujets parlants tend à brouiller leur identité individuelle et à créer plutôt l'effet d'une seule voix collective. Il est à remarquer que le texte ne se tisse ici qu'à partir d'une série d'actes de parole et que, mis à part leur discours, aucun autre indice ne caractérise les personnages. Lors de ces conversations, Vava ne se distingue des autres femmes que par ce qu'elle dit. Autrement dit, le personnage de *La Vie en prose* est surtout un discours ou une voix. Mais, puisque cette conversation à laquelle participe chaque voix individuelle ne lui appartient point à elle seule et est tissée par neuf autres voix, l'identité de chaque voix, aussi bien que celle de ses collègues, n'est point clarifiée par ce nom propre auquel est lié son discours.

Suite à cette discussion initiale, le roman se divise en douze chapitres de longueur inégale dont les plus longs sont divisés dans des lexies² qui comportent souvent des déplacements majeurs au niveau de la narration. Le récit effectue également plusieurs métamorphoses de forme discursive. On y trouve la forme épistolaire, le scénario théâtral, le journal intime, la poésie et les manuscrits que la narratrice a entre les mains, soit un manuscrit qu'elle lit ou écrit. C'est de par ce manque d'unité au niveau du style et le caractère hétéroclite de l'ensemble de son écriture que *La Vie en prose* représente bien le roman postmoderne.

La Vie en prose nous permet de constater ce que l'écriture postmoderne doit à la dynamique de l'oralité. C'est à la lumière des critères du récit postmoderne définis par Jean-François Lyotard dans

La Condition Postmoderne que Janet Paterson a identifié *La Vie en prose* comme un roman postmoderne au féminin. Pour ces deux penseurs, «une pratique littéraire est *postmoderne* lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unité et d'homogénéité.»³ Le caractère hétérogène de l'écriture postmoderne de *La Vie en prose* se base sur l'altérité et le déplacement incessant de parole entre un groupe de voix qui assument à tour de rôle la fonction de destinataire et de destinataire. C'est dans ce déplacement constant au niveau du lieu d'émission de la parole que cette écriture doit à l'oralité ces procédés littéraires fondamentaux. Rappelons également que, selon Lyotard on tient pour *postmoderne* l'incrédulité à l'égard des métarécits et un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique.⁴

Or, si toute oeuvre littéraire n'est à un niveau que le fruit d'une seule voix de l'auteur(e), le récit postmoderne pratique des déplacements d'optique, de discours et de mode effectués par la voix du sujet écrivant. Le postmodernisme du texte se dénote également dans la capacité de cette voix de ne pas se laisser ancrer définitivement dans une seule identité fictive fixe, mais plutôt d'assumer l'ampleur de toute la créativité disponible dans le champ de la fiction. Là où il y a fiction, il y a jeu de l'imaginaire. Pourtant, la première incrédulité vis-à-vis des grands récits traditionnels qui est opérée dans *La Vie en prose* est celle du refus d'adhésion aux grandes lignes d'une seule anecdote fictive à partir de laquelle se situent une série de personnages à identité univoque.

La surdétermination métalinguistique et les jeux de mots qui caractérisent cette oeuvre sont mis en évidence par le titre lui-même qui souligne la question verbale dès le départ tout en précisant le biais spécifique par lequel elle est abordée. «La vie en prose» renvoie bien sûr à «la vie en rose» et, comme le fait remarquer Paterson, le *rose* est un motif obsédant de ce texte.⁵ Or «le rose» ou «la rose» dans le symbolisme classique et populaire renvoient au féminin. Puisque ce sont surtout des femmes qui parlent ici et qu'elles seules écrivent dans ce roman, *La Vie en prose* est aussi *la prose rose* ou la prose au féminin.

L'hétérogénéité de ce roman se manifeste à tous les niveaux. Non seulement la narration pratique-t-elle un va-et-vient entre une perspective à la troisième et à la première personne, mais elle comprend également des lexies où domine le pronom *tu*. Mais qu'il s'agisse de la voix d'un *je* solitaire aux prises avec le travail de

l'écriture ou d'un discours collectif entre une dizaine de voix, *La Vie en prose* aborde une gamme très vaste de sujets d'ordre théorique, littéraire, psychologique, linguistique, poétique, ésotérique et social. Le sujet écrivant affirme son insoumission et son incrédulité à l'égard de la compétence officielle des détenteurs de légitimation de ces discours, en s'appropriant ceux-ci selon ses caprices. On y trouve un déplacement incessant entre la théorie abstraite et le personnel, les obsessions de l'esprit et les pulsions du corps, la grande culture et la culture populaire, l'écriture, le cinéma et d'autres médiums de communication.

Ce roman de Villemaire reste fidèle à l'hétérogénéité linguistique montréalaise, en opérant un recours fréquent à des expressions ou mots anglais. Le déplacement se manifeste également au niveau de la représentation géographique. On voyage beaucoup dans *La Vie en prose*, le récit se situant tour à tour en Californie, à Montréal, en Italie, au Mexique et à New York. Le nom de la ville de Montréal, qui devient le «mon réel» de l'écrivaine, nous suggère pourtant que la distinction entre le déplacement concret et le déplacement imaginaire ne peut qu'être précaire dans un monde de fiction.

Puisque dans le domaine de l'oralité, le discours est collectivement créé, toute notion d'appropriation autoritaire disparaît. Dans le domaine de l'écriture, c'est par le biais de l'intertextualité que la nature collective de toute parole a été mise en évidence. Or, l'intertextualité pratiquée dans ce roman atteint des proportions vertigineuses et se manifeste à divers degrés : parfois, il s'agit de nommer des écrivain(e)s ; parfois, le texte est lié au nom de son auteur(e) ; mais le plus souvent, ces textes se fondent dans l'écriture du roman de façon à ne pouvoir être remarqués que par ceux qui connaissent bien l'oeuvre originale. Il y a donc ici une appropriation fréquente d'autres textes sans que la procédure ne soit explicitement indiquée :

Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je me rappelle le prochain épisode en pleurant dans la cage de fer gris fer d'un wagon-lit qui file vers Kurchatov.⁶

Le titre du roman d'Hubert Aquin auquel a été emprunté le début de cette phrase sera repéré par les lecteurs de *Prochain Épisode*. Puisque cette phrase est l'incipit d'un des textes les plus importants de la littérature québécoise, elle s'est inscrite dans la mémoire collective et est ici traitée selon sa place dans cette culture. Or l'oralité est précisément ce mode discursif où se manifeste la mémoire d'une voix individuelle ou collective qui, même éloignée de l'écriture, en est néanmoins le dépositaire conscient ou incon-

scient. Cependant, si l'écriture est souvent à l'origine du discours oral immédiat, dans *La Vie en prose* c'est le discours oral d'un polylogue de voix féminines qui dicte la forme de l'écriture globale du texte.

Par la fréquence et le rythme de ses divers déplacements, le nombre de voix incorporées à l'intérieur d'un nombre restreint de pages, et les dédoublements ou les jeux d'identités qu'il construit et déconstruit à tour de rôle, ce roman refuse de se laisser figer dans un discours homogène. Non seulement l'auteure de *La Vie en prose* refuse de se plier à la règle qui impose l'identification des passages tirés d'autres textes ; mais en outre elle incorpore ce refus d'identification au niveau de la narration, en heurtant tout accès à l'identité des divers personnages féminins entre lesquels le *je* narratif se déplace.

L'oralité et l'écriture représentées dans *La Vie en prose* sont caractérisées par la surabondance, l'altérité et le refus du linéaire. Grâce à un chevauchement des mécanismes de l'excès et de l'hétérogène, le texte brouille et annule toute démarcation claire d'identité univoque et remet en question la légitimation de toute appropriation du champ verbal, non seulement au niveau oral mais également au niveau écrit.

Le discours oral de ces personnages féminins ne se calque ni sur les lois syntagmatiques de la tradition de l'écrit, ni sur les lois sociales et logiques qui méprisent l'interruption, l'excès, la circularité, la répétition et la contradiction. Or, c'est précisément ce manque de respect linguistique et social qui rend ce dialogue à la fois réaliste, dynamique et fructueux. Dans la vie et dans l'écrit, rien n'est plus superflu et mortel au dynamisme de l'interaction orale que le point final de la phrase d'une énonciation suite à laquelle suivent souvent des pauses exigeant de nouveaux démarrages difficiles de la machine verbale. D'une part, ces voix féminines parlent d'écriture et d'autres moyens de création artistique ; d'autre part, elles écrivent grâce à une voix personnelle dynamique dont l'altérité, qui est la base de l'oral, se manifeste par une appropriation d'une pluralité de voix. Cette appropriation de voix d'autres femmes réussit à promouvoir la connaissance d'une production verbale féminine existante. La répétition devient ici un phénomène qui se revêt d'un nouveau prestige. Lorsque le « déjà dit » semble bien décrire ce que le sujet parlant ou écrivant vit, ce discours est assimilé à la narration. Si, dans le discours logocentrique d'une écriture linéaire, la répétition est envisagée comme superflue, elle a toujours été un principe de base dans la culture orale, dans les chants col-

lectifs et dans la poésie. Ce n'est en effet que dans un projet à sens unique qu'elle est jugée superflue. Par contre, dans l'oralité, elle est à la fois témoignage de solidarité et surtout expression du degré ou de l'impact d'une émotion. Dans *La Vie en prose* comme dans tout discours oral, la répétition est avant tout la piste du désir et du plaisir d'un sujet parlant.

S'il y a trop de noms propres associés aux voix qui s'expriment dans les dialogues de ce roman, tout le contraire se produit lorsqu'il s'agit de la narration à la première personne. Lorsqu'un *je* s'inscrit dans ce roman, son identité est rarement précisée et l'écrivaine refuse de rattacher un nom précis à ce pronom. Je dis «refuse» et non pas «néglige» puisque, par de nombreuses mises en abyme, le texte reconnaît cette curiosité du lecteur qui cherche une certaine orientation sécurisante dans le culte romanesque du personnage et du nom propre comme point de stabilité référentielle du récit. Cette reconnaissance est évidente lorsque la voix narrative fait allusion à un étudiant qui, pendant un trimestre indique un nom différent au bas de chacun de ses travaux. A un autre moment du récit, un personnage avoue ouvertement changer de nom selon son état d'esprit. Plus qu'un simple caprice ou qu'un jeu enfantin, il s'agit ici d'une réflexion sur la question d'identité et sur le pouvoir d'illusion que le nom propre exerce sur les lecteurs du roman.

Nous avons pu remarquer le mécanisme de l'excès, particulièrement évident dans ces dialogues partagés entre dix voix et il nous a été possible de voir que plus le nombre de voix augmente, moins nous sommes capables d'établir une démarcation claire entre les identités des destinataires. Le mécanisme de l'excès se manifeste également au niveau du monologue intérieur des écrivaines de ce roman. Le caractère solitaire de l'écriture mène souvent à des crises de frustration chez l'écrivaine qui se sent noyée dans l'abyme qui se situe entre le mot et la chose. Dans un passage révélateur, nous trouvons le mot «je» répété neuf fois, répétition qui aboutit à trois groupes de trois que délimite la ponctuation. Nous lisons donc «je je je. je je je. je je je».⁷ Or, la répétition est souvent la manifestation d'une logique interne où le sens fait défaut. La répétition a tendance à vider un mot de son sens et à le réduire à sa fonction de signifiant. Dans les propos qui précèdent ou suivent cette répétition du *je*, on ressent que le sujet écrivant éprouve un malaise vis-à-vis de ce pronom et qu'il se demande quel pourrait être son sens. Pourtant, la réponse à cette question trouve sa plus grande précision non point par le biais du sens, mais par la matérialité visuelle de ce mot sur la page : «je» est un mot qui se déplace, et qui

fait avancer un groupe de mots sur la page. «Je» est un mouvement verbal, une stase dans un discours, et non pas une identité uniforme et figée — d'où la nécessité de ne pas le lier à un nom propre. Le pronom «je» est avant tout un signe qui introduit un acte de parole ou qui signale la présence d'une voix.

Ainsi, face à l'interrogation obsédante d'une lecture qui chercherait à savoir «*qui parle ?*», la réponse ne peut qu'être circulaire : celle qui parle est celle dont la voix exprime telle ou telle émotion, telle ou telle pensée, etc. Autrement dit, peut-on dire que le nom propre nous renseigne jamais davantage sur le sujet parlant ou écrivant que les propos et le style de sa propre voix ? Le personnage de Villemaire est un sujet parlant et écrivant qui se crée en disant, en écrivant ce que les lecteurs lisent. C'est un sujet ouvert au dynamisme, à l'immédiat et au spontané du champ oral.

Le culte du personnage romanesque calqué sur un sujet uniaire reste la dernière pierre de résistance à laquelle nous nous heurtons dans l'écrit comme dans la vie; et la notion de l'altérité à l'intérieur d'une seule voix nous dérange profondément. Pourtant, le discours oral ou la conversation n'est autre chose que ce lieu de contact où une subjectivité s'intercale à une autre et où se pratique une danse entre l'identité et l'altérité. Si l'écriture traditionnelle se laisse emporter par l'esprit d'une atemporalité qui la distingue du caractère immédiat et éphémère de la communication orale, le type d'écriture pratiqué par Yolande Villemaire déconstruit une telle opposition puisque le sujet écrivant documente ici le moment même de l'écriture du texte ou bien celui de sa lecture subséquente. Il s'agit d'une écriture de la présence au moment actuel.

La Vie en prose nous démontre que les mécanismes qui entrent en jeu dans le champ oral dynamique sont à la base de l'écriture postmoderne. Cette écriture annonce une rupture avec la notion de démarcation claire qui s'observe au niveau des identités dites cohérentes. Elle n'est autre chose qu'un élan verbal foncièrement hétéroGène, qui s'oriente dans l'espace sans destination précise et qui se manifeste plutôt comme un processus où un mot appelle un autre.

Ce qui, dans l'écriture et dans l'oralité, motive l'agencement des mots est la même chose qui inspire le discours oral chez Villemaire où une voix appelle une autre : ce n'est pas *le sens* mais le plaisir *des sens*. L'oralité ici, et dans ses manifestations les plus fructueuses à l'extérieur du texte, est un phénomène profondément érotique dont la raison d'être se rallie surtout au plaisir que nous procure un contact concret. Certes, ce plaisir peut être celui d'une

analyse individuelle ou d'une fabrication collective d'impressions et de sens.

C'est parce que tout le corps participe dans le discours oral que le plaisir s'y insère comme motivation principale. Une fois la poursuite linéaire du sens abandonnée en faveur du plaisir du contact, toute répétition, si elle plaît, n'est donc jamais excessive. Dans son désir de faire entrer le corps dans le texte, l'écriture contemporaine semble encore une fois prendre l'oralité comme modèle. Mais là où l'écriture ne peut être que désir d'un contact, c'est l'oralité qui offre la possibilité du plaisir de ce contact. Il n'est donc pas étonnant que le plaisir oral de la voix soit une des premières choses évoquées dans *La Vie en prose*.

Vava dit que, bien sûr, il y des choses qui arrivent, et tout ça. Maud dit que c'est même meilleur que *L'Une chante, l'autre pas* ou que *Three Women*. Même qu'*Anastasia oh ma chérie*. Nane ne l'a pas encore vu mais c'est tout comme tellement on lui en a parlé. Elle veut qu'on dise encore comment c'est beau quand elle chante et que sa voix est si étrange qu'on dirait que c'est un ange.⁸

NOTES

1 Yolande Villemaire. *La Vie en prose*. Montréal, Les Herbes Rouges, 1980, 9-10.

2 Terme barthésien employé ici pour indiquer un découpage entre les unités de lecture à l'intérieur de la plupart des chapitres de *La Vie en prose*. Voir Roland Barthes. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970, 20.

3 Janet Paterson. *Moments Postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 2.

4 Jean-François Lyotard. *La Condition postmoderne*. Paris, Les Editions de Minuit, 1979,

6. Villemaire. 268.

7. Villemaire. 237.

8. Villemaire. 9.