

La voix du chef-d'œuvre. Figurations et enjeux de la voix dans le récit contemporain

FRANCES FORTIER
ANDRÉE MERCIER

Le récit contemporain, défini ici comme un ensemble générique¹, apparaît d'emblée comme le lieu privilégié de la *mise en scène* d'une voix qui tente de s'approcher au plus près de l'expérience intime de soi, de l'autre, de l'écriture. Le caractère introspectif de la narration, porté par le « je » énonciatif, se déploie à la faveur de diverses postures : la voix pourra tantôt être diffractée en différentes instances pronominales de façon à marquer sa propre étrangeté ; parfois, elle prendra la forme d'une logorrhée adressée à un absent qui se dérobe, en un soliloque désarticulé qui indexe le désarroi ; ailleurs, la voix se fera lyrique, entièrement vouée à transcrire l'émotion ou, à l'inverse, elle se réfugiera dans le cri, l'informulé, l'inarticulé pour illustrer le difficile accès à la parole. Par la revendication de l'inaptitude à renouer les fils d'une quelconque causalité et la prédilection d'une attitude de ressassement qui soumet la diégèse à un incessant va-et-vient dans les mêmes traces, le récit accuse la primauté du dire sur le raconter et inscrit, en son principe même, la mise en œuvre de la voix².

Qu'en est-il lorsque le récit s'écarte, à la faveur du caractère extrêmement actif et mobile du genre, de ces paramètres ? Lorsque le récit

1. Nous le distinguons ainsi du roman et de la nouvelle.

2. Cette brève esquisse des modalités du récit prend appui sur les travaux d'une recherche en cours, subventionnée par le CRSH, sur le récit littéraire québécois. Le travail accompli jusqu'ici par notre équipe a permis de mesurer les manifestations institutionnelles du genre au Québec et d'esquisser les traits d'une poétique générale du récit contemporain (F. Fortier et A. Mercier [dir.], 1998). Nous avons par ailleurs abordé, entre autres travaux, l'étude de ses mécanismes énonciatifs (F. Fortier, A. Mercier *et al.*, 1998) et narratifs (F. Fortier et A. Mercier, 2001).

met délibérément de côté la médiation de sa propre voix — dénouant ainsi le lien qui unit de manière quasi inextricable l'énonciation et la voix en littérature contemporaine — au profit de la *mise en intrigue* de la voix? Distingués précisément sur la foi de leur caractère atypique, deux récits explorent autrement, chacun à sa manière, la fonction essentielle de la voix dans l'acte littéraire. « Le chef-d'œuvre » de Bernard Lévy et « Un simple soldat » de Michel Tremblay s'avèrent d'autant plus conventionnels au plan de l'énonciation et de la narration qu'ils narrent deux expériences où la voix donne toute son ampleur au fait littéraire, en contournant la butée de l'indicible, écueil quasi obligé de la parole qui cherche à rendre compte des vicissitudes de son expression. « Cette possibilité de défaillance, que les mots échappent ou ne puissent pas dire, obsède l'écrivain moderne³ », dira Dominique Rabaté dans *Poétiques de la voix* pour étayer sa conception du récit contemporain :

Le récit moderne se développe dans une rupture de plus en plus grande du cercle communautaire : il allie deux solitudes, celle de l'écrivain et celle du lecteur, tous deux placés devant la crise de la communication [...]. C'est, en effet, que le récit parle d'expériences de plus en plus difficiles à raconter ou à communiquer. [...] Le récit moderne vise encore à ordonner une expérience, mais celle-ci échappe à la communication d'un contenu, d'un savoir ou d'une sagesse pratique. [...] Il reste insuffisant à fonder une communauté à laquelle il aspire ; il sait qu'il ne peut que « balbutier »⁴.

Dans les deux récits retenus pourtant, point de balbutiement : la figuration de la voix désigne certes sa dimension inéluctable, mais elle l'interroge autrement, en inversant presque les critères ci-devant esquissés. Ainsi, plutôt que de jouer de l'insuffisance de la parole et de son incomplétude, si souvent mises de l'avant, les deux textes vont recourir au récit pour illustrer les potentialités de la voix. Ce faisant, ils rendent moins opératoire un examen par le biais plus convenu de l'énonciation ou du discours narratif. Comme l'imaginaire de la voix prend ici les traits d'une figure jouant un rôle majeur dans la trame événementielle et dans les rapports entre les personnages, c'est donc par le contenu anecdotique des deux récits qu'elle sera d'abord observée. Ses principales thématisations seront ensuite dégagées en regard notamment d'une certaine *doxa* littéraire qu'elles nous permettront ainsi de préciser.

3. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999, p. 213.

4. *Ibid.*, p. 212-213.

La voix comme mode d'accès au littéraire

« Le chef-d'œuvre » de Bernard Lévy⁵ est un court récit d'une quinzaine de pages qui, par le biais d'une anecdote aux accents comiques, propose une réflexion sur les travers de l'édition, les aléas de la réception et, de manière oblique, sur le sens même de la littérature. François-Aimé Latreille, un « de ces innombrables gratteurs de papier dont les manuscrits avaient été refusés partout » (*SI*, 20) rencontre par hasard, dans un ascenseur, le célèbre animateur d'une émission littéraire diffusée au petit écran, Roland Tourillon :

Quelques semaines auparavant, cette vedette avait annoncé que, de nos jours, les éditeurs, tellement nombreux et si bien conseillés par des comités de lecture et des as de la mise en marché, disposaient des moyens les plus rigoureux pour identifier, à coup sûr, un chef-d'œuvre. (*SI*, 19)

Latreille, piqué par cette affirmation péremptoire, avait écrit plusieurs lettres à Tourillon, demeurées sans réponse, où il proposait de « démontrer l'inexactitude des propos de l'animateur pourvu qu'on lui laissât la chance de faire sa démonstration sur le plateau de télévision » (*SI*, 20). Le récit est enclenché : après bien des hésitations — il avait lu le manuscrit et n'y avait trouvé rien d'extraordinaire — l'animateur relèvera le défi en invitant Latreille à lire à voix haute, à la fin de son émission, un extrait de son roman :

Très vite l'assistance fut sous le charme de François-Aimé Latreille. Sa voix épousait, modelait, ciselait les mots qui gagnaient aussitôt une vie que personne jusque-là n'avait soupçonnée. Il lisait et libérait des phrases dont la justesse était faite pour tirer des sourires d'émerveillement au plus distrait des auditeurs. Il lisait et respectait le rythme tantôt haché, tantôt très ample des idées, des événements ; d'une inflexion, il relevait la couleur des personnages ; d'un souffle, il communiquait les nuances de leurs émotions. (*SI*, 30)

Le succès est immédiat : on doit prolonger la durée de l'émission, les éditeurs présents sur le plateau acceptent de publier le texte, qu'on intitulera *Le chef-d'œuvre*. « Le tirage fut astronomique. On le traduisit en cent soixante langues. Hélas, même dans ses versions étrangères, l'ouvrage ne pouvait souffrir d'être parcouru des yeux en silence. Il fallait le lire à haute voix. » (*SI*, 33) L'épilogue est à l'avenant : les gens achètent les livres de Latreille, mais « ils découvrent avec surprise que

5. Ce texte fait partie d'un recueil de dix récits intitulé *Un sourire incertain. Visages de l'imposture* (Montréal, Triptyque, 1996). Dorénavant désigné à l'aide du sigle *SI*, suivi du numéro de la page.

le texte est plat. Alors, ils entreprennent de le lire à haute voix. Ils se rendent compte que c'est mieux. Ils proposent un bout de lecture à un ami et aussitôt le miracle se produit » (SI, 35). La trame narrative ne saurait être plus limpide : le lecteur du récit de Lévy aura compris que la littérature est une communication intersubjective, irrémédiablement liée à la médiation de la voix.

L'incidence de la voix est tout aussi prégnante dans le bref récit de Michel Tremblay, « Un simple soldat », extrait de son recueil intitulé *Douze coups de théâtre*, paru en 1992⁶. Le registre autobiographique remplace ici le mode fictionnel, mais fait jouer tout autant les ressorts de la narration suivie : le texte raconte « un des moments les plus touchants » de la vie du narrateur, celui où il acquiert une réelle conscience de la surdité de son père et réussit à franchir l'obstacle par le jeu de la voix. Ici aussi, il s'agira d'accéder à un chef-d'œuvre présenté à la télé : « Le mardi 10 décembre 1957 fut un très grand soir pour la télévision québécoise ; un des chefs-d'œuvre de notre littérature, *Un simple soldat* de Marcel Dubé, fut créé dans une fabuleuse réalisation de Jean-Paul Fugère⁷. » Tous les membres de la famille en furent « émus, bouleversés, transportés », sauf le père qui, malgré le son tonitruant de l'énorme appareil Admiral qui les exaspérait tous, finira par révéler à son fils qu'il n'a rien entendu. Empruntant « cette façon que nous avons développée pour lui parler et que ma mère appelait “chuchoter fort” qui consistait à faire semblant de parler à haute voix en articulant bien chaque mot » (DC, 127), le fils va lui raconter l'intrigue :

Il avait gardé son visage tout près du mien. Pendant une demi-heure je lui avais raconté en détail l'histoire de la famille Latour, Joseph, Édouard, Armand, Fleurette, Marguerite, et Bertha la belle-mère tant détestée, les frustrations, les haines accumulées, les vies perdues. Il avait regardé ma bouche en hochant la tête ; parfois il posait une question, courte mais très pertinente, en me regardant droit dans les yeux comme pour me dire j'comprends tout, tu vois, j'comprends tout, j'entends pas mais j'comprends tout [...]; pour la première fois de ma vie, je lisais directement sur un visage les réactions que provoquait un récit que je faisais et j'étais fasciné. [...] je faisais rire mon père, je lui tirais presque les larmes et j'en ressentais une très violente joie. (DC, 131)

6. Avec *Les vues animées* (Montréal, Leméac, 1990), *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (Montréal, Leméac, 1994) et *Bonbons assortis* (Montréal, Leméac, 2002), *Douze coups de théâtre* fait partie des recueils de récits autobiographiques de Michel Tremblay.

7. Michel Tremblay, « Un simple soldat », dans *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992, p. 123. Dorénavant désigné par le sigle DC, suivi du numéro de la page.

S'ensuivra une réelle appropriation de l'œuvre, où le père, littéralement fasciné par la pièce de Dubé, transposera la relation conflictuelle du père et du fils Latour pour l'adapter à leur propre situation, instaurant une nouvelle complicité entre eux : « Pis à partir d'à c't'heure, c'est toé qui vas me conter c'que j'aurai pas entendu à la télévision pis j'vous dérangerai pus avec le son trop fort, j'te le promets. » (DC, 132)

On le voit, la parenté des deux textes retenus repose sur un pareil déplacement de la posture habituelle du récit, centrée le plus souvent sur la mise en discours de la voix, plus particulièrement du point de vue de la production, et donc liée à l'énonciateur. Ici, au contraire, la mise en intrigue de la voix est ordonnée à la réception de l'œuvre : sans la médiation de la voix, le chef-d'œuvre fictif de Latreille n'aurait jamais réussi à vaincre l'aveuglement de ses lecteurs et le chef-d'œuvre, bien réel, de Dubé, n'aurait jamais déjoué la surdité du père. Mais il y a plus. Dans son ouvrage intitulé *Vers une littérature de l'épuisement*, Rabaté esquisse une généalogie du genre du récit vu comme aboutissement de l'évolution du roman, marquée par l'intériorisation progressive de la voix narrative : le récit « selon une pente qui l'écarte toujours plus du romanesque proprement dit [...] se tourne vers l'acte même de parler⁸ ». Il s'agit pour Rabaté de montrer que ces « fictions de voix, écrites à la première personne et qui aspirent à trouver le juste rapport du sujet narrateur à lui-même⁹ » visent l'épuisement de la logique narrative¹⁰. Le récit serait ainsi emblématique de l'interrogation fondamentale élémentaire formulée par Jeannette den Toonder¹¹ en termes de « Qui

8. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 109.

9. *Ibid.*, p. 8.

10. À la différence de notre démarche, Rabaté situe l'importance du phénomène du récit dans les années 1940 et 1950 en France et y voit l'aboutissement de recherches antérieures chez des auteurs aussi variés que Poe, Dostoïevsky, Proust ou Faulkner. Alors que Rabaté procède à un regroupement de textes dont sont montrées les similitudes, un peu à la manière du travail de Jean-Yves Tadié sur le récit poétique (J.-Y. Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994), nous travaillons avec un ensemble de textes qui s'affichent sous la mention générique récit : cette dénomination apparaît nettement au Québec dans les années 1970, pour connaître un accroissement constant dans les décennies suivantes.

11. Jeannette M. L. den Toonder, « *Qui est-je ?* », *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern/Berlin/Frankfurt/New York/Paris/Wien, Peter Lans SA, 1999. Dans son livre, den Toonder s'intéresse, entre autres, à la question de la représentation du « moi » dans l'écriture autobiographique des nouveaux romanciers. Selon elle, « la mise en question du critère de véracité dans l'autobiographie résulte du refus de l'illusion référentielle dans le roman d'après-guerre. Si l'écriture ne peut pas représenter tel quel le monde extra-textuel, elle est également incapable de donner une image fidèle et authentique de celui qui écrit » (p. 5). Cette conception trouvera maintes ramifications dans l'écriture contemporaine, qu'elle soit biographique, autofictive, romanesque ou qu'elle prenne la forme générique du récit.

est-je ? » Cette posture, omniprésente dans le récit québécois contemporain, privilégierait la complexité énonciative au détriment du narratif et de la résolution diégétique. Or, le choix des récits de Lévy et de Tremblay permet d'infléchir aussi cette perspective, dans la mesure où ils semblent proposer une solution tangentielle — et renouvelée — à l'énigmatique relation de la voix et de la narration, transposée cette fois entre la voix et la littérature. En effet, inscrite au cœur même du dispositif diégétique, la voix, mise en scène et mise en récit, vient combler le déficit cognitif à l'origine du parcours narratif.

L'image, le texte et la lecture : une triple insuffisance

Les deux textes s'ouvrent sur le défaut d'entendement, au sens littéral et au sens figuré. Dans « Un simple soldat » de Tremblay, l'incipit présente les divers aspects de la surdité du père, en insistant sur son désarroi devant la télévision : son impatience et son irascibilité culminent en une véritable fureur devant l'inefficacité d'un appareil auditif à brancher sur la télé et censé l'aider à entendre. Il passe malgré tout de longues soirées devant le poste, infligeant à ses proches comme à ses voisins la torture d'un « haut-parleur cheap » poussé au maximum. Le soir de la présentation d'*Un simple soldat*, il doit rendre les armes :

Avant, quand y montraient pas le personnage qui parle, je finissais par comprendre pareil, j'entendais des petits bouts pis je devinais le reste... Mais là... Tout ce que je peux faire c'est lire sur les lèvres des acteurs à condition qu'on les voye parfaitement de face. Quand y sont de profil ou ben donc quand on les voit pas pantoute... J'ai pas compris grand-chose à la pièce de théâtre, à soir, Michel. C'est la première fois. C'est la première fois que je réussis même pas à suivre l'histoire¹². (DC, 128)

L'image télédiffusée ne peut pallier le déficit d'audition : il faudra le secours d'une voix, modulée en « chuchoter fort », pour décoder le sens de la représentation. De même, chez Lévy, les comités de lecture qui avaient refusé le « chef-d'œuvre » de Latreille « n'entendaient rien à ses textes » (SI, 20). Il leur faudra toute une mise en scène, télédiffusée « autrement qu'en la mettant en images » (SI, 26), pour en reconnaître la valeur. La voix, ici, sera littéralement montrée, par le biais d'une caméra en plan fixe qui cadre Latreille en train de lire à haute voix les premières pages de son roman, emportant aisément l'adhésion et

12. Précisons ici que nous délaissions délibérément la question de la transcription de la voix par le dialogue, très élaborée chez Tremblay, pour privilégier la voix comme figure thématifiée par le narratif.

confirmant de ce fait « la préséance des mots sur les images à la télévision » (*SI*, 34).

Dans les deux récits, l'insuffisance de l'image nécessite le secours de la voix ; cependant le texte lui-même devra aussi y recourir pour, dans un cas, vaincre les préjugés du père de Tremblay pour qui « nos écrivains étaient des néesses qui ne savaient pas écrire » (*DC*, 124) et, dans l'autre, surmonter les reproches — « aucune originalité », « texte sans intérêt », « personnages peu crédibles », « esprit pauvre », « manque de rythme », « style sans couleur » (*SI*, 28) — qui justifiaient le refus d'édition. La voix comblera les manques du texte, comme elle comblera, au surplus, ceux de la lecture silencieuse, vue chez Tremblay comme un acte qui isole : « il se contenterait de lire son journal ou les romans que je lui prêtai » (*DC*, 123), menace le père quand on lui reproche de déranger toute la maisonnée avec le bruit de la télévision. Dans « Le chef-d'œuvre » de Lévy, cette proposition sera, en toute ironie, poussée à son paroxysme : non seulement la simple lecture s'avère absolument inapte à rendre compte du sens — il faudra par exemple que sa secrétaire lui lise à haute voix les lettres de Latreille pour que Tourillon, qui les avait pourtant lues, en comprenne le propos —, mais, à la suite de l'émission, on instituera dans les maisons d'édition « le test de la lecture à haute voix » (*SI*, 33) pour s'assurer de la qualité des manuscrits soumis mais aussi pour « découvrir et réhabiliter des auteurs injustement méconnus » (*SI*, 34). En se substituant à la lecture silencieuse, la voix vient contrer le mutisme du père — « il risquait de ne plus jamais pouvoir parler » (*DC*, 129) comme elle convainc que « tous les grands textes sont faits pour la voix humaine » (*SI*, 34). Elle sauve des vies et révèle des chefs-d'œuvre. Elle défend un rapport intime entre l'être et la littérature. En fait, de manière plus ou moins oblique, elle infléchit ainsi certains éléments de la *doxa* contemporaine à propos de la valeur littéraire. N'y voit-on pas affirmées, que ce soit sur le mode sérieux ou ironique, la possibilité et les conditions mêmes du chef-d'œuvre accompli¹³ ?

13. Le réseau figuratif similaire qui apparente à première vue les deux récits présente néanmoins des distinctions majeures : la voix qui raconte, chez Tremblay, vient en quelque sorte expliquer l'image alors que la voix qui lit, chez Lévy, devient l'image ; dans son rapport au texte, la voix permet dans un cas l'appropriation personnelle et dans l'autre elle fait littéralement advenir l'œuvre. Subordonnée à des finalités narratives différentes et tributaire des registres autobiographique et fictif retenus, la voix apparaît contingente, strictement liée aux circonstances de la surdité du père chez Tremblay alors que, dans le récit de Lévy, elle est absolument essentielle à la diffusion de l'œuvre de Latreille. Ajoutons enfin que la mise en recueil donne à chacun des récits des significations particulières. Comme l'a bien montré Micheline Cambron, les recueils de Tremblay sont soumis à un projet précis de construction identitaire, celui de la naissance à l'écriture de

La valeur littéraire

Telle qu'elle se montre dans « Un simple soldat » et « Le chef-d'œuvre », la voix remet l'acte de communication au fondement de la littérature. Ce faisant elle rend possible et fait valoir trois éléments essentiels de l'œuvre littéraire : la lisibilité, le partage et l'authenticité. Voyons voir. Envisagé du point de vue de la stricte narrativité, le scénario de la pièce de Dubé demeure incompréhensible :

Comment ça se fait que c'était un soldat, lui, y'a pas de guerre ! Pis ça se passait pas dans les années quarante, y disaient dans les journaux que ça se passait aujourd'hui... De quelle guerre y'arrivait ? Pis pourquoi sa mère l'aimait pas ? Pis pourquoi y'avait des problèmes avec son père ? Pis Béatrice Picard, là, c'était-tu sa sœur ? Pourquoi y vargeait comme ça dans la porte de la chambre de ses parents ? (*DC*, 128-129)

Les vecteurs du narratif — personnages, temporalité, actions — demeurent inaptes à rendre le propos. Leur représentation, seule, ne suffit pas : il faudra la narration personnalisée du fils pour que le père comprenne les enjeux du texte et puisse en fournir, à son tour, un commentaire judicieux. Dans le récit de Lévy, l'ironie force le trait :

Il était question d'un gentleman américain qui lève une prostituée dans une rue de Montréal ; un vendeur de télécopieurs intervenait pour confondre les trafiquants ; le président des États-Unis tentait de dénouer un drame dont le théâtre s'étendait de Bangkok à Amsterdam, de Moscou à Vancouver. François-Aimé Latreille lisait, lisait, lisait... Une femme séduisait un informaticien, l'aimait plus que de raison tout en acceptant de vivre avec un homme d'affaires ; le gentleman américain était accusé d'avoir tué la prostituée ; l'informaticien proposait un modèle de simulation numérique pour recomposer des images en trois dimensions à distance. François-Aimé Latreille continuait à lire. Le vendeur de télécopieurs en relief assassinait un rival ; des pirates détournaient un porte-avions privé dont la soute cachait la plus grosse banque de données du monde. François-Aimé Latreille lisait, lisait toujours, chapitre après chapitre. (*SI*, 31)

Doit-on ajouter que pour le simple lecteur du récit de Lévy qui, au contraire des téléspectateurs, « n'entend » pas la voix de Latreille, le roman demeure inintelligible, le « texte sans intérêt » et les « personnages peu crédibles » ? Dans les deux récits, la voix qu'on n'entend pas, qu'il s'agisse de celle des personnages de la pièce représentée ou de celle du lecteur du roman, interdit la compréhension. Or l'absence de lisibilité

Michel Tremblay (« Récit et identité narrative. Fragment, totalisation, apories. Étude des récits de Michel Tremblay et de Gilles Archambault », *Québec Studies*, vol. 28, automne 1999/hiver 2000, p. 147-157). Le recueil de Lévy n'est pas fondé sur pareille unité narrative et thématique.

disqualifie le texte littéraire et ne saurait, dans aucun des deux récits, en fonder la valeur. Au contraire, elle condamne les textes de Latreille au refus des éditeurs ou à l'oubli, à l'image de ses lettres qu'il aurait fallu relire et qui se sont retrouvées « classées » dans une chemise. Quant au père, privé de sens, il rage littéralement : « — Chus pas bouleversé, chus t'en calvaire ! » (*DC*, 127).

Si l'événementiel n'a pas en lui-même de sens, la voix ne parvient toutefois pas à elle seule à combler le déficit cognitif. Dans les deux cas, elle exige une modalisation spécifique, c'est-à-dire le dispositif télévisuel et l'articulation exagérée, qui mettent en lumière une essentielle intersubjectivité : « La caméra demeurerait en plan fixe sur François-Aimé Latreille qui vivait son texte. Incliné légèrement vers le lutrin, il se redressait doucement pour jeter un regard furtif à l'objectif, c'est-à-dire aux millions de téléspectateurs » (*SI*, 30). Tout comme le père, « qui avait gardé son visage tout près » de celui du fils, les téléspectateurs, dont les techniciens en régie, « restaient figés, les yeux rivés sur les écrans témoins » (*SI*, 30). Au sens des deux récits, le vis-à-vis, la communication interpersonnelle non seulement donnent toute leur dimension aux œuvres en question, mais ils opèrent une transformation chez l'interlocuteur. De fait, au terme des deux récits, on assistera à un renversement : les auditeurs de Latreille, sans se satisfaire de leur propre lecture à haute voix, se transformeront à leur tour en lecteur public, arrêtant « en pleine rue un inconnu qui, généralement, quand il n'est pas trop pressé, accepte avec courtoisie d'écouter quelques extraits, sachant qu'un jour prochain sans doute il pourrait, à son tour, bénéficier du même service auprès de quelqu'un d'autre » (*SI*, 35)¹⁴. Chez Tremblay, le père, ragaillardisé par la prestation du fils, repousse le mutisme qui le guettait et devient lui-même narrateur, reprenant à son compte le scénario qu'on lui promet lorsqu'il fume au lit :

« Ben oui, ben oui, je le sais, j'vas finir par mettre le feu, au lit, on va mourir étouffés, la maison va brûler, nos deux garçons pourront pas nous sauver, y vont mourir eux autres aussi pis demain matin les pompiers vont trouver quatre cadavres calcinés, deux gros dans la chambre à coucher pis deux plus maigres dans le passage... » Il leva la tête, me fit un magnifique clin d'œil en tirant sur sa cigarette... C'est ainsi qu'un des moments les plus touchants de ma vie se termina dans un énorme rire. (*DC*, 134)

14. Ou encore : « C'est ainsi que l'on surprenait des gens à déclamer à pleins poumons dans le métro et l'autobus, dans les cafés et les jardins publics, des chapitres entiers du *Chef-d'œuvre*, d'ailleurs pour le plus grand plaisir des voisins, auditeurs involontaires qui ne se plaignaient jamais, ravis, dès les premières phrases, par le charme saisissant de la prose de Latreille. » (*SI*, 33)

La littérature, pour accéder à l'existence, exige le partage. La voix prend sa valeur dans l'échange qu'elle permet. Privée de son humanité, amputée d'un vis-à-vis, elle perd toute raison d'être : ainsi « les livres à lire à haute voix » (SI, 34), que contribuera à lancer François-Aimé Latreille, n'ont-ils rien à voir avec les livres que « les comédiens enregistrent sur des cassettes sonores » (SI, 34). Seuls les premiers révèlent cette voix que tous les grands textes possèdent, une voix qui n'a pas besoin de la médiation du jeu.

L'authenticité constitue, en effet, une autre condition essentielle de l'acte littéraire dans les récits étudiés. La modalisation de la voix repose sur un dispositif spécifique qui exclut tout artifice. Ainsi, dans « Le chef-d'œuvre », Latreille opère-t-il sa « mise en lecture » dans un grand dénuement (tenue vestimentaire simple, modeste chaise, lutrin pliable, caméra en plan fixe) qui contraste singulièrement avec le caractère spectaculaire et calculé de l'émission de Tourillon : « Bien entendu, on prépara l'auditoire pendant plusieurs semaines. Des annonces dans les journaux, ainsi que des articles, contribuèrent à créer une atmosphère de mystère » (SI, 27) ; « Les réparties fusaient cinglantes, lumineuses, acérées, spirituelles, cruelle, drôles. Comme d'habitude » (SI, 27) ; l'animateur, précise-t-on, utilisera toute son habileté et même « son arme la plus redoutable : la feinte candeur » (SI, 29). Or, sans aucun artifice, Latreille tiendra « captifs des millions de téléspectateurs par l'unique pouvoir d'une histoire qu'il lisait devant une caméra immobile » (SI, 32). C'est aussi ce que fera Michel, simplement en tenant son visage tout près de celui de son père et en lui « chuchotant fort » l'histoire d'*Un simple soldat*. Combinant le ton de la « conversation ordinaire [...] à celui de la confiance » (DC, 127), la voix du fils fait semblant de parler fort, mais c'est le seul artifice qu'elle s'autorise dans cet échange d'une grande intensité où les deux hommes, contrairement au père et au fils de l'histoire de Dubé, arriveront à communiquer vraiment et à se comprendre. Si Joseph Latour est condamné à « varger » dans la porte de chambre de ses parents, Michel, quant à lui, sera invité à entrer dans la chambre et pourra y écouter le récit de son père.

Se dire...

Par bien des aspects, les deux textes retenus se distinguent donc d'une certaine *doxa* littéraire telle qu'elle se présente plus particulièrement dans le récit contemporain. Généralement porté par la voix de l'énonciateur, le récit arrive mal à raconter, soit par impuissance, soit

par méfiance à l'endroit de la rationalité narrative. Comme le déclare ce narrateur d'un récit de Patrick Nicol : « Cette série d'épisodes ne forme pas de récit. L'accumulation de souvenirs ne mène à rien, ne culmine en la formation d'aucun personnage. J'existe, c'est sûr, mais, à part ça, il n'y a rien à dire¹⁵. » Le plus souvent écartelée entre le désir et le refus de raconter, la voix du récit cherche en fait à *se constituer*. Elle tend ainsi à occuper l'espace du récit, à l'emplier de sa présence. Si, de la sorte, elle n'empêche pas nécessairement une trame narrative de se construire, elle en heurte toujours le développement et met souvent en doute sa pertinence. Encore une fois le récit de Nicol explicite bien le rapport contradictoire entre les aspirations du sujet et celles de la logique narrative : « Et j'aime mieux que personne ne bouge, que ce soit moi qui parle pendant que mes personnages ne font que regarder par la fenêtre ou se pencher sur des feuilles opaques¹⁶ » ; « C'est toujours la même chose. Dès que les personnages bougent, dès qu'ils ouvrent une porte pour sortir, l'histoire que j'écris cesse de m'intéresser¹⁷ ».

Les diverses postures de la voix, dans le récit, se détournent donc de la narration et se mettent plutôt au service de l'introspection et du discours. De la sorte, c'est beaucoup plus un énonciateur qui se construit — une voix discourante — qu'une voix proprement narrative. En effet, même si de nombreux récits présentent des constructions énonciatives complexes et créent, par diverses stratégies, des « effets de voix¹⁸ », ces voix ne se donnent pas des allures de « grand ordonnateur des pompes fictionnelles¹⁹ » qui viendrait assurer et rythmer la dynamique narrative ; au contraire, ses manifestations expriment un désir de parole plutôt que de récit, le plus souvent fondé sur l'impuissance, et finissent (pour reprendre l'expression de Rabaté) par « épuiser », sinon la légitimité, du moins la possibilité d'une logique narrative.

15. Patrick Nicol, *Les années confuses*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 81.

16. *Ibid.*, p. 31.

17. *Ibid.*

18. L'expression est de Dominique Rabaté qui désigne plus particulièrement par là la propension du récit à la pseudo-oralité (*Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 17), c'est-à-dire, comme l'écrivent Frances Fortier et Julie Gasse, « la verbalisation du discours intérieur qui se fait parole dite ou écrite » (« Formes et effets du soliloque dans le récit littéraire contemporain », *Texte*, n^{os} 27-28, 2000, p. 243).

19. Nous empruntons ici l'expression à Bruno Blanckeman qui l'utilise pour désigner les jeux de la voix narrative dans l'œuvre de Jean Échenoz (« Jean Échenoz ou le récit ventriloque », dans Jean-Louis Brau [dir.], *La voix narrative*, vol. 1, « Cahier de narratologie n^o 10 », Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Nice-Sophia-Antipolis, 2001, p. 218).

... Ou prêter sa voix

Dans les deux récits retenus, la figuration de la voix inverse dès lors totalement la problématique habituelle. Non seulement le mode de narration adopte-t-il des formes très conventionnelles²⁰ qui semblent détachées des vicissitudes et du désir d'expression du sujet narrateur, mais la mise en intrigue de la voix fait-elle aussi valoir la nécessité de sa neutralisation. Tant dans « Le chef-d'œuvre » que dans « Un simple soldat », la perspective se déplace du côté de la réception du texte. La voix qui se fait entendre n'est pas celle du sujet de l'écriture, mais celle, plus abstraite, de la littérature elle-même. Quand François-Aimé Latreille lit son livre, ce n'est pas lui qu'il donne à entendre mais un texte « qui [a] pris corps, comme une personne vivante » (SI, 31) :

Sa voix épousait, modelait, ciselait les mots qui gagnaient aussitôt une vie que personne jusque-là n'avait soupçonnée. Il lisait et libérait des phrases dont la justesse était faite pour tirer des sourires d'émerveillement au plus distrait des auditeurs. Il lisait et respectait le rythme tantôt haché, tantôt très ample des idées, des événements ; d'une inflexion, il relevait la couleur des personnages ; d'un souffle, il communiquait les nuances de leurs émotions. (SI, 30)

La mise en voix ne sert pas à mettre en valeur l'auteur du texte, mais le texte lui-même. Comme le montre bien le passage cité, ce ne sont pas *les mots de Latreille* ni *ses personnages* qui gagnent vie et couleur, mais *les mots* et *les personnages*, *le rythme des idées* et *des événements*. Le succès qui s'ensuit ne conduit d'ailleurs à aucune fascination pour la personne de l'auteur (« ce sont surtout ses livres qui bénéficient de tout ce ramage » [SI, 34], prend-on soin de préciser). Au demeurant, le portrait qu'on en fournit insiste strictement sur la modestie, sinon la banalité du personnage.

Ce n'est pourtant pas davantage la voix du lecteur qui se fait entendre. Dans « Le chef-d'œuvre », tous, quels qu'ils soient, ne font que prêter leur voix à celle du texte, au point d'ailleurs de pouvoir se substituer les uns aux autres : un ami aussi bien qu'un inconnu peut être amené à lire le livre à voix haute. Distincts en cela des livres enregistrés sur cassette par des comédiens, les grands textes faits pour la « voix humaine » n'ont précisément pas besoin de la qualité particulière d'un

20. On retrouve une narration omnisciente dans « Le chef-d'œuvre » et une narration ultérieure au « je » dans « Un simple soldat ». Les travaux de Benveniste et ceux de Weinrich sur les temps verbaux et les attitudes de locution ont bien montré que cette combinaison « je »/passé simple met au premier plan le « je » personnage et non le « je » narrateur.

interprète. Ils renvoient à une dimension fondamentale de l'être, à la voix humaine détachée des contingences individuelles. « Un simple soldat » opère de façon tout aussi nette la neutralisation du sujet, qu'il s'agisse de l'auteur, du comédien ou du lecteur. Michel ne fait que prêter sa voix au chef-d'œuvre de Dubé. Contraint d'adopter le mode du « chuchoter fort », il doit se dépouiller aussi bien de sa tonalité personnelle de locuteur que de celle des différents personnages de l'histoire. S'il rend ainsi accessible l'œuvre de Dubé et permet d'en révéler à son père toute la valeur, il ne fonde donc pas la reconnaissance de l'œuvre sur ses qualités de conteur ni sur la personnalité de l'écrivain, mais sur la justesse de l'histoire ou, mieux, sa pertinence partagée.

L'intériorisation progressive de la voix, telle qu'on peut l'observer généralement dans l'espace du récit, cède ici le pas à la mise à distance et à l'extériorisation. En effet, la figure de la voix se voit coupée de l'énonciation et de ses complexes articulations, au profit d'une représentation doublement distanciée. Ainsi, tant au plan du discours que de l'intrigue, la voix qui se dévoile, dans les textes étudiés, est bel et bien une *voix narrative* assujettie strictement à l'acte de narration. Toute velléité de parole introspective, toute tentation de mise en spectacle de l'énonciateur se trouve écartée par une vocalisation élémentaire, réduite à sa plus simple expression, et littéralement au service du récit. Absolument essentielle à la libération du texte, c'est-à-dire à sa réception, la voix n'est malgré tout qu'un relais, un support, qui ne vaut pas pour lui-même mais pour ce qu'il permet. Il en est ainsi d'ailleurs pour le texte qui trouve essentiellement sa valeur dans ce rapport de communication.

*

En regard des préoccupations actuelles du récit contemporain, les deux textes retenus semblent convoquer, et contourner aussi, ce que l'on peut désigner — au risque de durcir les projets esthétiques et génériques — comme les impasses du récit contemporain. Prenant acte de l'impossible totalisation, se donnant pour objet même les incertitudes et les questionnements du sujet de l'écriture, le récit a ouvert son espace à l'indicible et y a inscrit son essentielle insuffisance. S'il ne se distingue pas nécessairement en cela de certaines expérimentations romanesques, il mène toutefois sa propre exploration sur un mode nettement plus intimiste et dysphorique. La voix s'y impose par ses ébranlements mêmes et se constitue en un sujet d'énonciation le plus souvent « jamais décrit, désincarné par un défaut délibéré de représentation, parl[ant]

sans jamais s'arrêter à un être tout aussi évanescent, construit à même son propre discours²¹ ». Plongée dans l'exercice en acte d'une pensée affective et interprétative, la voix du récit tente de s'ajuster à ce qu'elle doit dire et qui échappe précisément à toute verbalisation. Malgré ce qu'ils peuvent opposer à cette configuration discursive, les récits de Lévy et de Tremblay ne se présentent pourtant pas comme une négation un peu naïve des interrogations et limites de l'expression et de la représentation. En fait, l'un et l'autre désignent précisément l'au-delà du commentaire et du récit, en situant au centre de leur anecdote la rencontre d'un chef-d'œuvre. Or, l'intensité et la certitude d'une telle rencontre laissent bel et bien inexplicées ses véritables conditions. La voix de l'œuvre, celle qu'elle contient ou celle dont elle a besoin, s'avère tout aussi essentielle qu'indéfinie. Elle se montre par ce qu'elle permet — une communication fondamentale, un don —, mais également par ce qu'elle doit être — un relais dont l'efficacité repose principalement sur sa neutralisation. En cela on peut dire qu'elle refuse la posture herméneutique que lui attribuent la majorité des récits, celle d'une pensée en acte en bute aux limites du discours et du récit, au profit d'une posture nettement transitive, qui confie à chaque lecteur le soin de la prendre en charge et de l'interpréter selon ses propres modulations. Malgré leur caractère atypique, ou peut-être grâce à lui, on peut sans doute considérer que les récits de Lévy et de Tremblay désignent l'élan narratif qui, finalement, traverse et porte tout récit, même dans ses manifestations les plus dysphoriques : comme s'il s'agissait moins d'y chercher sa voix que de prêter sa voix ou, mieux, de la donner.

21. Frances Fortier et Julie Gasse, *loc. cit.*, p. 264.