

Université de Montréal

De l'essai à la fiction : penser l'écriture chez Suzanne Jacob

par
Rosemarie Grenier

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M. A.)
en études françaises

Avril 2006

© Rosemarie Grenier, 2006



Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

**Ce mémoire intitulé :
De l'essai à la fiction : penser l'écriture chez Suzanne Jacob**

**Présenté par :
Rosemarie Grenier**

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Gilles Dupuis
Président-rapporteur**

**Catherine Mavrikakis
Directrice de recherche**

**Pierre Ouellet
Membre du jury**

Mémoire accepté le

Sommaire

L'objet de ce mémoire est l'étude des enjeux qui déterminent la pensée de l'acte de création dans l'œuvre essayistique de Suzanne Jacob, soit *Conférence-fiction* (1988), *La bulle d'encre* (1997) et *Comment pourquoi* (2002).

Dans un premier temps, l'analyse de l'économie et de la fonction de la fiction à l'intérieur de ces trois essais permet d'affirmer que le discours jacobien ne parvient à exister que sous un mode fictionnel et ce, parce que la fiction participe à l'élaboration et à la cohérence de la pensée. Par la suite, l'étude des images à partir desquelles Jacob pense le lieu de naissance de l'écriture indique que l'origine du langage créateur ne peut s'incarner que dans un récit. Finalement, la façon dont l'auteure conçoit la lecture est examinée afin de démontrer qu'elle engendre l'écriture de l'œuvre. Les commentaires de Jacob sur l'œuvre de plusieurs auteurs suggèrent que la lecture guide sa pensée de l'acte de création, en tentant de s'inscrire dans le mouvement qui crée l'œuvre.

Se dégage de la lecture de ces essais la conclusion suivante : Il n'existe pas de discours capable de théoriser l'acte de création. Si la pensée jacobienne ne peut se fonder en un métadiscours, elle arrive tout de même à s'exprimer à travers un imaginaire de la création, ainsi que par la mise en œuvre de stratégies discursives.

Mots-clés : Suzanne Jacob, acte de création, essai, théories de l'écriture, fiction

Abstract

The aim of this thesis is to examine the issues of Suzanne Jacob's conception of the creative act in her essayistic works: *Conférence-fiction* (1988), *La bulle d'encre* (1997), and *Comment pourquoi* (2002).

First, analysis of the function and structure of fiction in the three essays allows one to claim that the discourse of Suzanne Jacob can exist only in the form of a fiction, because fiction contributes to the development and coherence of the discourse. Then, study of the imagery used by Jacob in conceiving the birth of writing shows that the origin of creative language can be embodied only in narration. Finally, Jacob's comments on other works suggest that reading guides her conception of creative act by attempting to espouse movement creating the work.

Reading these essays leads one to conclude that the creative act cannot be theorised by any discourse. Although Jacob's does not take the form of a "metadiscourse", it is nevertheless expressed through an imaginary of creation and the elaboration of discursive strategies.

Key words: Suzanne Jacob, creative act, essay, theories of writing, fiction

Table des matières

Avant-propos Insu soit-elle	1
Introduction	8
I. Les enjeux de la fiction dans les essais jacobins	17
Le genre comme fiction	19
L'écriture et sa mise en scène générique	21
<i>Conférence-fiction</i> : le hiatus comme espace essayistique	24
L'image de la lune ou comment le langage montre sa fiction	29
Le jeu de l'identitaire : la fiction de l'auteur	33
Autre genre, autre fiction	36
II. Imaginer l'origine : pour une pensée de l'avènement à la création	40
Penser les origines de la création : l'humain, son action	40
La métaphore de l'origine comme origine du langage de la création	44
Le fantasme de l'origine chez Jacob : la création faite homme	47
Le corps de l'origine : l'expérience de l'altérité	50
Une lecture de l'origine de la lecture	53
Le langage et sa lecture	54
Pour une lecture <i>autre</i> du monde : la fiction du réel	56
La fiction au service de la subversion	58
Éveil à la lecture jacobienne : expérimenter le discernement	61
L'origine du discernement : l'action	65
III. Lecture et écriture : le mouvement de l'œuvre	67
Rencontrer, exécuter et répondre à l'œuvre	67
Le mouvement de l'œuvre	74
L' <i>insu</i> ou (s')accompagner l'écriture	80
Le guide : figure de « l'infigurable »	83
Une communauté de lecteurs	87
Conclusion	91
Bibliographie	98

Abréviations des titres des œuvres étudiées

- CP** *Comment pourquoi*, Québec, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2002.
- BE** *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 2001 [1997].
- CF** « Conférence-fiction », *Possibles*, vol. XII, n° 4 (automne 1988), p. 85-93.

Remerciements

*Tu appris qu'au bout des chagrins
On trouve toujours un chemin
Qui mène à celui qui nous aime [...]
Il faut avoir beaucoup aimé
Pour pouvoir encore trouver
La force de dire merci
Michel Conte*

Merci avant tout, et pour tout, à ma directrice, Catherine Mavrikakis. Elle a cru en ce projet bien avant que je n'y crois moi-même. Elle fut témoin de l'élaboration de ma pensée dans les moments de découragement comme dans ceux de félicité – qui furent, faut-il le préciser, beaucoup moins fréquents. Catherine, tu m'as appris que le véritable don existe. Sans ta précieuse écoute et tes conseils éclairants, je n'y serais jamais parvenue.

Merci à Charles. Mon « Roger bon temps », mon confident, mon ami, mon complice de tous les jours. Je tiens à lui exprimer ici toute ma gratitude. Ta patience infinie et la confiance que tu m'accordes me touchent. Quant à ton humour – constant et torride –, il m'inspire et m'incite à aimer toujours davantage la vie. Sache que tu m'as transformée à tout jamais.

Merci à tous mes amis sur qui j'ai déversé mes angoisses et avec qui j'ai toujours pu être moi-même, follement moi-même! Leurs initiales apparaissent ici en bloc et sans parti pris : L. A., L. B et G. B., M. B-F., J-P. B., A. G., J. L., C. M., E. M., D. N., M-C. P., Y. P., E. P. et I. R., M-S. R., M. T. Un merci particulier à Tchi-Tchi, qui veille sur moi et sur vous tous...

Merci à mes parents. Vous m'avez éveillée à la critique dès le plus jeune âge. Vous avez fait de moi l'être de dissentiment que je suis devenue. Et plus que tout, vous m'avez transmis votre amour pour la langue française. Merci aussi à mes trois frères. Vous êtes les hommes de ma vie.

Finalement, merci au CRILCQ, à la fondation Geneviève De La Tour Fondue-Smith et au Département d'études françaises de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

*À moi,
et à tous ceux qui n'ont pas su m'aimer,
car vous m'avez permis de découvrir
que le seul amour qui importe
est celui qui m'habite.*

Insu soit-elle

*Comment peut-on être devenu « bien soi »,
alors qu'on s'est appliqué à devenir parfaitement les autres, à [notre] insu [...].
Suzanne Jacob*

L'écriture qui s'avance ici n'a pas d'origine. La seule certitude que j'ai, c'est qu'elle s'est produite à mon *insu* – à l'instar, peut-être, de tout ce que j'ai accompli jusqu'à présent dans ma vie. Cette écriture n'a pas non plus d'issue. Elle n'est que le témoignage de ce qui n'aurait jamais dû avoir lieu.

Et d'abord, s'agit-il d'écriture? Certes, il s'opère dans ce mémoire un travail de maîtrise sur la langue. Mais cette entreprise ne donne pas pour autant à mon objet d'étude, la pensée de l'acte de création chez Suzanne Jacob, une cohérence, voire un sens. Au contraire, j'ai découvert à travers ce projet d'écriture que je ne savais absolument rien de ce qu'implique, justement, l'action d'écrire. Penser l'écriture, ce n'est pas vraiment écrire, c'est plutôt croire que l'écriture peut être pensée. Alors me voici au cœur de l'action, en train de croire que je peux penser l'écriture chez Jacob et plus largement, *l'écriture*. Et cette tentative constitue l'aboutissement de l'expérience de critique qui fut la mienne lorsque je m'attaquai – non sans faire preuve d'une grande naïveté – aux enjeux qui fondent l'acte de création.

Tout d'abord, je tiens à préciser une chose. Non! L'écriture d'un mémoire n'est pas un acte de création. Il s'agit plutôt d'une mise en pratique qui consiste à vérifier si j'ai bien acquis les compétences nécessaires à l'obtention d'un diplôme et à la reconnaissance de mes pairs. Par « mise en

pratique », on peut entendre « expérience », c'est-à-dire compréhension et application des mécanismes analytiques qui sous-tendent la saisie critique d'un texte. Cette définition s'associe alors beaucoup plus à la « pratique » qu'à son action. L'expression « mise en » suppose de cet exercice qu'il se produit « sur », « à partir », « grâce à » un objet : l'œuvre. Et c'est bien par ce truchement que représente l'analyse littéraire, par cette « mise en scène » de la saisie de l'œuvre que réside l'enjeu de l'écriture de mon mémoire de maîtrise.

Je pense : la rédaction d'un mémoire est une fiction mais paradoxalement, c'est aussi une entreprise *réelle*, depuis longtemps acceptée, prisée, institutionnalisée. Une « convention de réalité » qui, pour reprendre les mots de Jacob, veut me faire croire que l'écriture – et plus largement toute forme d'art – relève de certains mécanismes sociaux, psychologiques et techniques que seule la dissection « dissertative » – à la base de la critique positiviste – peut révéler.

La rédaction d'un mémoire qui s'attarde à déterminer les fondements de l'acte de création est d'autant plus périlleuse que ce sujet – le mien – peut à peine s'expliquer au moyen des diverses théories qui jonchent les lieux de la lecture de l'œuvre; celles qui aveuglent l'étudiant profane – empêtré qu'il est dans des modèles d'analyse morcelés – et celles qui évacuent toute possibilité d'une rencontre déterminante avec l'œuvre – rencontre qui guide et mène à l'origine de l'écriture, de mon écriture.

Malheureusement, je n'échappe pas à la croyance de cette entreprise, celle de la critique. Ce que je sais par contre, c'est que ce ne fut pas un choix. Je dirais plutôt qu'il y a dans cette démarche quelque chose de l'ordre de la répétition, voire de l'obstination à vouloir faire comme les autres. Je n'ai pas souhaité cet aveuglement. Au contraire, je l'ai subi. *Voilà que ça aboutit, que ça me crève les yeux.* J'ai eu à confronter un mode de lecture, d'abord mimé, puis acquis, et finalement rodé au cours de ma traversée de l'histoire de la littérature française et des littératures francophones, avec une façon différente, nouvelle, *autre* de lire. Voilà ce que m'a transmis l'œuvre de Jacob.

Difficilement intelligible, toujours subjective, je crois que cette forme de critique consiste à discerner l'aliénation qui me guette et m'assaille dès lors que je me plonge dans la lecture de l'œuvre. Depuis longtemps, le versant négatif de cette aliénation se traduit par la présence permanente d'un crayon cérébral invisible qui, lors de toute lecture, surligne les passages dignes d'apparaître dans une dissertation en trois points dont le principal objectif est de lier le fond et la forme – ne jamais sous-estimer l'importance de faire des liens!

Voilà pourquoi je joins l'action à la pensée. D'ores et déjà, je m'arroge le droit – et je prends le risque – d'écrire, imprégnée de la peur et du désir de découvrir l'investissement que cette action implique et qui me lie – qui se lit.

« C'est la peur qui donne le courage de risquer¹ » a écrit Marguerite Duras. Ainsi, pour la première fois de ma jeune (et peut-être courte) carrière de littéraire, j'ai peur. Je me cache la tête dans le sable. La différence, c'est que j'ai maintenant les yeux ouverts. Et même si ça me brûle, je sais que j'ai tout ce que je mérite. Je n'ai aucun repère, je ne vois rien, mais au moins mon aveuglement ne se produit plus à mon *insu*. Je la prends ici « la mesure de [m]a résistance psychologique » à l'écriture (BE, 120). Et ce, parce que je crois que le cheminement intellectuel qui sous-tend la rédaction d'un mémoire de maîtrise devrait s'accompagner d'une démarche dans laquelle l'étudiant serait à même d'expérimenter l'écriture, de discerner ce qui a lieu au moment d'entrer dans la langue.

« De quoi est fait le discernement de l'auteur? » se demande Jacob. Et moi, je m'inquiète à savoir de quoi est fait le discernement de celui qui tente de saisir « de quoi est fait le discernement de l'auteur? » chez Jacob. De quoi est fait mon discernement de lectrice, sinon que d'un manque de discernement, lequel m'amène à discerner que je ne discerne absolument rien d'autre que l'impossibilité de discerner... Quel paradoxe! Je suis prise à douter et cela me fait de plus en plus peur. Et c'est encore lui, le doute, qui me gruge, lorsque j'essaie d'en faire mon allié en abordant la question du doute à l'œuvre dans l'écriture chez Jacob. *Mais non, ne doute pas, ce n'est qu'un exercice!* Ah oui, c'est vrai! Qui sait si mon aliénation n'est pas ma

¹ Marguerite DURAS, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1953], p. 106.

seule planche de salut? Grâce à ce savoir aveuglant que j'ai assimilé à mon *insu* et dont je tente parfois de me convaincre qu'il ne vaut pas la peine que j'en doute, j'ai pu mener à terme ce projet de mémoire, et ce sans sombrer dans la folie.

Mais qu'est-ce qui peut bien me faire peur, et faire peur à tous ceux qui ne voient pas – aveuglés, eux aussi – l'intérêt d'écrire « aux côtés de », « avec » ou dans « le même mouvement » plutôt que seulement « sur » l'œuvre? Peut-être que ce qu'ils découvriraient serait alors trop loin de ce qu'ils sont devenus? Ils ne seraient plus des experts de tel ou tel auteur, mais seulement des pairs, sinon des ex-pères. Les interprétations où ils se vautrent depuis toujours – comme autant de preuves de leur incapacité à lire l'œuvre – dit aussi la peur qu'ils ont d'écrire. Tout cela, à leur *insu*, puisqu'ils croient écrire... lorsqu'ils rédigent.

Et cela me laisse croire que tous ceux qui ont peur d'entrer dans l'écriture ne sont pas seulement des poltrons, mais aussi des opportunistes – moi la première. C'est qu'il faut beaucoup de culot pour se payer un diplôme sur le dos d'un auteur. De quelqu'un qui l'a pris, lui, « la mesure de sa résistance psychologique » (BE, 120) en entrant dans le doute qu'est l'écriture. Et son doute devient une forme, l'œuvre, dont je me sers à présent pour parvenir à ma fin, qui est de prouver que je suis capable de douter.

Le problème, ce n'est pas tant que je doute de mes capacités à douter. C'est plutôt que je doute d'avoir assez douté de moi, d'avoir entretenu le doute suffisamment pour que ma réponse à l'œuvre de Jacob transpire le

doute qui la guida elle, dans l'écriture. La réponse de l'œuvre n'est nulle part ailleurs que dans l'œuvre. Et j'ajouterais qu'elle est dans l'œuvre pour autant que l'œuvre s'éclaire en moi et que dans l'espace qui nous sépare en nous liant, l'œuvre me transforme et m'amène à agir. N'est-ce pas cela qui se produit à présent? J'en doute encore...

Que l'on me comprenne bien. Je n'affirme pas qu'il est utopique d'aspirer à la compréhension d'une œuvre. Il est toujours possible de s'en approcher – du moins en partie. Mais comment atteindre une forme de vérité de l'œuvre sans la trahir, la pervertir et détruire sa spécificité? Le doute. Voilà ce qui devrait guider la lecture de l'œuvre. Je ne parle pas du scepticisme si répandu, qui consiste à remettre en question chaque mot et chaque affirmation qu'aurait pu faire un auteur quant à son œuvre, pour ensuite proposer une étude dont le but est de prouver que cet auteur n'a pas compris – mais alors là, pas du tout compris – ce qu'il écrit ou ce qu'il pense de son écriture.

Non, lorsque je parle de la nécessité de douter, je fais référence à une sorte de méfiance face à soi, qui devrait toujours accompagner celui qui choisit de se pencher sur une œuvre, parce qu'il a compris que malgré sa connaissance de la langue, de la critique, de la philosophie ou de la méthode du carré sémiotique, il ne pourra jamais traduire l'essence de l'œuvre littéraire. L'approche de l'œuvre n'est possible qu'à la condition que cette méfiance face à soi demeure toujours omniprésente et qu'elle nourrisse la réflexion quant à l'œuvre, et plus fondamentalement, quant à la littérature.

Cette forme d'interprétation – que je ne suis ni la première ni la dernière à prôner – renouvelle tout un pan des études littéraires en obligeant le savant à questionner sa conception de l'œuvre et à prendre position face à son objet d'étude. L'appréhension de l'œuvre littéraire implique nécessairement une dimension subjective et l'approche que choisit le critique reflète habituellement sa propre expérience (et bien plus souvent l'absence d'expérience) face à l'acte de création.

Ma position semble se construire en même temps que surgit mon écriture. C'est que je me suis surprise à penser : mais peut-être me faudrait-il tout d'abord être sensible à l'écriture en m'y engageant concrètement? Voilà pourquoi je « performe » ma position, avec la conviction que seule l'œuvre peut me guider dans ma quête pour penser l'écriture.

C'est pourquoi, la prochaine fois que quelqu'un me demandera : « Qu'est-ce que tu penses du titre *La bulle d'encre?* », je ne penserai point. Je vais plutôt me mettre à faire des bulles avec ma bave en croquant mon stylo. Je vais cracher de l'encre partout en espérant être subitement prise d'une crise d'épilepsie. Je vais me donner en spectacle comme je ne l'ai encore jamais fait. Et ma réponse sera cette « performance ». Il y en aura sûrement pour me juger, me critiquer ou me faire la gueule. Seulement, moi, je saurai que cette réponse est aussi valable que celle qui prend place à l'instant.

Introduction

Car jamais l'œuvre ne peut se donner pour objet la question qui la porte.
Maurice Blanchot

Le doute. C'est lui qui a initié l'écriture de ce mémoire. Suite à la lecture des essais de Suzanne Jacob, plusieurs questions sont demeurées en suspens, notamment celle de la valeur générique accordée à ces œuvres par la critique. Or, il appert – aujourd'hui comme à cette époque – que les essais jacobiens « résistent » aux méthodologies ambiantes sur lesquelles repose l'analyse de l'œuvre littéraire. À défaut de trouver une étude capable de garder intact le doute qui prenait place alors, il a donc fallu prendre le risque de répondre soi-même à l'œuvre. Bien qu'il n'offre pas de véritable clé quant à la compréhension de ces essais, ce mémoire prétend tout de même fournir quelques pistes de réflexion, qui pourront servir à éclairer les lectures ultérieures de l'œuvre de Jacob.

Depuis presque trente ans, l'écriture de Suzanne Jacob sonde les potentialités du langage en mettant à l'épreuve les catégories génériques. Son œuvre comprend des romans, des récits, des nouvelles et des chroniques. L'auteure a aussi écrit des recueils de poésie et des chansons. De plus, elle participe à des projets pluridisciplinaires, dont le plus récent, le recueil *La part sans poids de nous-mêmes*¹, a été réalisé en collaboration

¹ Muriel ENGLEHART, *La part sans poids de nous-mêmes*, textes de Suzanne JACOB et photographies de Dominique MALATERRE, Montréal, Éditions du passage, 2003.

avec la sculptrice Muriel Englehart et la photographe Dominique Malaterre. Parallèlement à cette expérimentation formelle se greffe une réflexion sur la signification de l'acte d'écriture, réflexion que Jacob élabore à partir du modèle essayistique. Trois essais s'attachent tout particulièrement à cerner les enjeux de la création littéraire. Il s'agit de *Conférence-fiction* (1988), *La bulle d'encre* (1997) et *Comment pourquoi* (2002).

Le plus ancien de ces essais, *Conférence-fiction*, a été publié en 1988 dans la revue *Possibles*. Fondée en 1976, *Possibles* réunit des artistes et des intellectuels québécois autour de débats contemporains. La revue comporte habituellement deux sections, dont la principale est consacrée aux éditoriaux et aux essais, tandis que la seconde partie laisse place à des créations. Suzanne Jacob écrit dans cette revue depuis 1979 et demeure, encore aujourd'hui, l'une des principales collaboratrices de *Possibles*. Dans *Conférence-fiction*, court texte d'à peine quelques pages, l'écrivaine met en place, sous forme de prémisses injonctives, sa conception du monde, de l'art et de l'écriture. Divisé en trois parties, cet essai s'apparente davantage à un pamphlet, dans lequel Jacob déplore la « marchandisation » de l'art et la confusion entretenue par cette même logique marchande entre l'artiste et son œuvre.

Dix ans plus tard, le même débat prend place dans *La bulle d'encre*. Répétant mot pour mot certains des postulats de *Conférence-fiction*, ce second essai ne vise pas uniquement à dénoncer l'économie marchande qui fait de l'œuvre un produit de consommation. Cette charge s'insère plutôt à

l'intérieur d'une autre problématique, le discernement à l'œuvre dans l'écriture. Étonnamment, l'écrivaine « ne cherche pas à donner des réponses, mais à montrer, en la dépliant, la complexité [de cette] question². » En effet, la réflexion jacobienne tente plutôt de retracer l'origine du discernement, ainsi que son rôle dans l'écriture et dans la vie de tous les jours. Publié en 1997, cet essai est une commande adressée à l'écrivaine lors d'un séjour en résidence, au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Cette année-là, la publication de *La bulle d'encre* valut à l'auteure le prix de la revue *Études françaises*. L'œuvre fut rééditée en 2001 chez Boréal, dans la collection *Compact*.

Comment pourquoi paraît en 2002. À l'instar de *La bulle d'encre*, cet essai répond également à une invitation, celle lancée par les Éditions Trois-Pistoles, maison appartenant à l'écrivain Victor-Lévy Beaulieu. La collection *Écrire* se présente sous cette formule :

Dans la collection *Écrire*, des écrivaines et écrivains québécois sont invités pour la première fois à révéler leurs secrets professionnels : pourquoi ils écrivent, comment ils sont devenus écrivains, où ils vont chercher leur inspiration, ce qu'ils aiment (ou détestent) de leur métier. (CP, quatrième de couverture)

Comme plusieurs autres écrivains québécois, l'auteure choisit de répondre à cet appel. Suzanne Jacob propose une réponse qui explore les divers lieux communs rattachés au statut d'écrivain. De même, l'auteure réitère certains des postulats déjà présentés dans les deux essais précédents.

² Hélène GAUDREAU, [sans titre, compte rendu de *La bulle d'encre* et de *Parlez-moi d'amour*], *Nuit blanche*, n° 72 (automne 1998), p. 8.

La critique universitaire s'intéresse peu à peu aux écrits de Suzanne Jacob. Cependant, les mémoires de maîtrise et les thèses de doctorat dont cette dernière a fait l'objet ne mobilisent, la plupart du temps, que le corpus romanesque de son œuvre. Poèmes et essais de l'auteure demeurent, pour ainsi dire, inexplorés.

Au moment où ce mémoire fut entrepris, les seuls travaux universitaires consacrés à l'étude des essais de Jacob étaient, en ce qui a trait à *La bulle d'encre*, le mémoire de maîtrise de Karine Bernard³ et la thèse de doctorat de Carolyne Tellier⁴. Mais Bernard et Tellier n'envisagent cet essai que dans une perspective formelle. En fait, ces chercheuses s'attardent davantage à illustrer la façon dont est formulé le discours essayistique de Jacob qu'à examiner l'objet et la visée qui en sous-tendent l'écriture. De plus, ces travaux ne font qu'effleurer les enjeux présents dans la réflexion jacobienne, puisque leur publication suit de très près celle du dernier essai de l'auteure, *Comment pourquoi*.

Quant à *Conférence-fiction*, il n'existe qu'une étude qui en retrace l'existence. Dans un article paru en 1996 et faisant partie d'un dossier de presse de *Voix et images* consacré à l'œuvre de l'écrivaine, Christl Verduyn propose une analyse dans laquelle elle divise cette pensée de l'écriture en

³ Karine BERNARD, *Le rôle de la fiction narrative dans les essais Ah...! (1996) et La bulle d'encre (1997) de Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2003.

⁴ Carolyne TELLIER, *Argumenter au féminin. Études des stratégies discursives et énonciatives dans La lettre aérienne de Nicole Brossard, Entre raison et déraison de France Théoret et La bulle d'encre de Suzanne Jacob*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2003.

trois axes principaux : être, agir, écrire. Intitulée « "Être est une activité de fiction." L'écriture de Suzanne Jacob⁵ », cette critique tend à enfermer la réflexion jacobienne à l'intérieur de catégories plus ou moins étanches, en plus de l'inscrire dans un courant dit « métaféministe ». Malgré ce défaut, cet article demeure à ce jour l'unique étude qui aspire à cerner la pensée de l'acte de création chez Jacob⁶.

Ce bref état des lieux de la critique portant sur l'œuvre essayistique de Suzanne Jacob ne constitue que l'un des motifs ayant engendré l'écriture de ce mémoire. Outre la quasi-absence de travaux d'envergure dédiés à ce corpus, c'est le constat d'une certaine confusion quant aux enjeux formels et intellectuels émanant de la réflexion jacobienne qui a motivé ce projet. L'explication de ces enjeux, ainsi que de la méthode privilégiée pour les aborder, s'impose.

Renonçant à une explication démonstrative de l'acte d'écriture, la posture d'énonciation adoptée par Jacob dans ces trois essais accorde à l'espace réflexif un caractère fictionnel. Parce qu'elle ne parvient pas à produire un discours sur elle-même, l'écriture qui s'attarde à se penser comme son propre objet d'étude doit nécessairement se prêter à une

⁵ Christl VERDUYN, « "Être est une activité de fiction." L'écriture de Suzanne Jacob », dans SAINT-MARTIN, Lori et Christl VERDUYN (dir.), [Dossier sur Suzanne Jacob], *Voix et images*, vol. XXI, n° 2 (hiver 1996), p. 234.

⁶ Il existe également deux comptes rendus, l'un sur *La bulle d'encre* (GAUDREAU, Hélène, [sans titre, compte rendu de *La bulle d'encre* et de *Parlez-moi d'amour*], *Nuit blanche*, n° 72 (automne 1998), p. 8.), l'autre sur *Comment pourquoi* (TROTIER, Sylvie, [sans titre, compte rendu de *Comment pourquoi*], *Nuit blanche*, n° 89 (hiver 2002), p. 49.) Toutefois, ces textes ne sont pas considérés comme des études savantes.

« performance ». Chez Jacob, cette mise en œuvre de la fiction au sein de la réflexion participe d'une appréhension particulière du monde et de la création. Grâce à la fiction, l'auteure contourne l'impasse méthodologique dans laquelle l'enferme l'écriture conventionnelle de l'essai. Le langage fictionnel apparaît donc comme un lieu privilégié à partir duquel peut s'élaborer le discours essayistique. La fiction désigne alors un langage différent et essentiel à l'émergence de la réflexion.

Dans un premier temps, cette « nécessité » de la fiction dans l'essai, en tant qu'elle semble indissociable de la construction d'une légitimité du discours, permet d'interroger le statut générique accordé à ces écrits. Pour certains travaux récents, la présence de la fiction dans *La bulle d'encre* (cf. les études mentionnées précédemment) constitue un processus d'exemplification. Cette perspective générique suppose de la fiction qu'elle soit à la remorque de l'essai. Or, cet emploi du fictionnel n'a pas qu'un rôle démonstratif. Le discours essayistique, lorsqu'il tente de penser l'acte d'écriture, est nécessairement pris dans une impasse. Le recours à la fiction n'est pas une simple métaphore, mais une condition intrinsèque à l'élaboration de la pensée. Bref, la fiction matérialise ce qui échappe à l'explication discursive.

Le premier chapitre de ce mémoire est consacré à l'analyse de la fonction et de l'économie de la fiction à l'intérieur de ces trois essais. À l'aide de plusieurs études portant sur l'essai ou sur la théorie des genres (Bernier, Belleau, Derrida), il est démontré que l'écriture fictionnelle constitue une

stratégie discursive qui permet à Jacob de questionner l'espace dans lequel prend forme sa réflexion, soit la langue. Cette mise à l'épreuve du langage et des critères de représentativité qui le définissent (le genre) participe de la visée subversive qu'appelle la pensée de l'écriture chez Jacob.

Par ailleurs, la présence de la fiction dans l'essai jacobien fournit l'occasion de mettre en récit l'acte de création et son origine. Dans *La bulle d'encre*, cette métaphore de l'objet qui sous-tend la réflexion se traduit par une surabondance d'images où s'inscrivent des idées de gestation, d'enfance et de genèse. Le second chapitre de ce mémoire fait état des images à partir desquelles Jacob tente de retracer le lieu de naissance de l'écriture et démontre que l'origine s'incarne toujours dans un récit. En faisant se côtoyer la pensée de Jacob et celle de plusieurs penseurs (Derrida, Borch-Jacobsen, Zoila), il se dégage le constat suivant : l'origine est un concept aporétique. Une réflexion portant sur l'origine se situe donc toujours à l'intérieur des limites qui la font naître, soit celles de la pensée. À travers le récit que l'écrivaine imagine, l'origine de la création se situe dans l'humain, parce que ce dernier incarne la figure dont la réflexion a besoin pour rendre pensable la préfiguration de l'œuvre. Reflétant l'action potentielle par laquelle peut naître l'œuvre, l'humain symbolise l'origine du langage. Parallèlement, Jacob retrace deux moments initiatiques menant à la découverte du langage : l'apparition de l'*autre* et l'apprentissage de la lecture du monde.

Le récit de l'origine du langage ne coïncide pas pour autant avec la venue au langage de la création. L'écrivaine suggère plutôt que l'acte de

création prend naissance dans la capacité à discerner ce qui, à l'intérieur même du langage, n'est pas manifeste. Toutefois, cette idée ne peut être explicitement formulée. C'est pourquoi Jacob soumet son lecteur à l'expérience du discernement. L'analyse de cette épreuve, à laquelle convie la lecture de l'essai, indique une fois de plus que la pensée de l'acte de création ne peut se fonder en un métadiscours. À défaut de pouvoir expliciter l'origine du discernement, l'écriture jacobienne en reconduit l'expérience chez le lecteur. Le discernement à l'œuvre dans l'écriture de l'essai consiste donc à « performer » la visée du discours, tout en faisant apparaître l'une des conditions inhérentes à la lecture.

Cependant, la conduite à adopter pour lire l'œuvre littéraire ne repose pas seulement sur le discernement. Chez Jacob, la lecture de l'œuvre est conçue comme un engagement qui se traduit par une disposition particulière vis-à-vis de l'œuvre. Seul le renoncement à soi peut initier la rencontre de l'œuvre. L'écrivaine décrit cette expérience comme un moment unique où le lecteur entend la voix de l'œuvre. Cette entente semble engendrer le désir d'écrire. Le surgissement de la voix de l'œuvre, conditionnel au renoncement à soi, mène à la réalisation de celle-ci. Dans le dernier chapitre de ce mémoire, la conception de la lecture et de l'écriture chez Jacob est présentée comme une seule et même action, qui donne naissance à l'œuvre.

Mais si la lecture est à l'origine de l'écriture, elle semble aussi guider l'écrivaine dans sa démarche créatrice. En examinant les commentaires que fait Jacob de l'œuvre de plusieurs auteurs et en observant comment la lecture

se fait accompagnatrice de l'écriture de l'œuvre jacobienne, il semble possible de dégager quelques-uns des préceptes qui définissent sa pensée de l'acte de création : l'abnégation du sujet, « l'écoute » nécessaire à la rencontre de la voix de l'œuvre lors de la lecture et de l'écriture, l'incommunicabilité de l'œuvre, le doute à l'origine de l'œuvre comme forme de savoir. Dans le but de mieux cerner la réflexion de l'auteure, la dernière partie de ce mémoire s'inspire fortement de l'œuvre de Maurice Blanchot, dont la pensée de l'écriture chez Jacob semble, à maints égards, tributaire⁷.

Suite à l'observation des divers enjeux qui traversent l'écriture de ces essais (contamination de l'essai par la fiction, problématique de l'origine, signification et condition de l'émergence de l'œuvre), il semble possible de conclure à l'existence d'une éthique de l'écriture chez Suzanne Jacob. Se présentant différemment à l'intérieur de ces trois essais, la pensée de l'écriture définit l'acte de création comme une action responsable.

Paradoxalement, le doute n'est pas seulement à l'origine de ce projet de mémoire. Apparaissant dans les trois chapitres, il se donne comme le principal motif de cette réflexion. Le doute assure donc la cohérence de cette entreprise, en plus d'apparaître comme une forme de savoir inhérent à la pensée de l'écriture.

⁷ En effet, l'hypothèse selon laquelle la réflexion de Suzanne Jacob est en dialogue avec celle de Blanchot sera soulevée afin de dégager quelques-uns des fondements qui déterminent sa pensée de l'acte de création.

CHAPITRE I

Les enjeux de la fiction dans les essais jacobiens

La théorie, ça n'empêche pas d'exister.
Charcot, repris par Freud

À la lecture de *Conférence-fiction*, *La bulle d'encre* et *Comment pourquoi*, tout porte à croire que ces œuvres ne sont pas des essais en regard de la définition communément admise de ce genre. La fiction s'y installe toujours, d'une manière ou d'une autre, et vient contester la légitimité du discours – mettant en doute, du même coup, le statut formel de ces trois écrits. Ceux-ci ne sont pourtant pas des œuvres de fiction, puisqu'ils cautionnent une réflexion délibérée – laquelle discute des fondements de l'acte de création. Quelle fonction exerce alors la fiction dans ces œuvres qui, à défaut d'une appellation plus appropriée, continueront d'être désignées comme « essais »? C'est à cette question que sera consacré le premier chapitre de ce mémoire. En étudiant la façon dont la fiction habite le discours essayistique chez Suzanne Jacob, il sera possible de cerner les enjeux formels qui déterminent l'élaboration de sa pensée de l'acte de création.

Dans son mémoire de maîtrise, intitulé *La fiction narrative dans les essais Ah...! et La bulle d'encre de Suzanne Jacob*, Karine Bernard explique ainsi le rôle de la fiction dans *La bulle d'encre* :

Une série de petites histoires liées au sujet du livre sont ainsi insérées au propos essayistique, l'illustrant et le complétant. [...] Les passages insérés de la sorte dans l'essai contribuent à y mettre en place deux registres de discours : celui qui relève de l'essai et l'autre, qui raconte une histoire. Ces

deux genres (essai et fiction narrative) juxtaposés dans *La bulle d'encre* sont pourtant hiérarchisés¹.

À défaut de repérer les motifs qui sous-tendent la présence de la fiction narrative, Karine Bernard adopte une approche générique du texte jacobien, ce qui lui permet de subordonner la fiction au discours essayistique et de lui accorder un rôle purement pédagogique – pour ne pas dire démonstratif. Or, cette lecture de *La bulle d'encre* ne représente qu'une étude partielle et imparfaite de la fonction de la fiction dans l'essai. Prise dans des distinctions génériques, Bernard semble sourde à ce que Jacob tente par tous les moyens de critiquer et qui consiste justement à faire sortir la pensée d'un certain cadre conceptuel. Un cadre dans lequel prend place le genre, « concept par essence classificatoire et généalogico-taxinomique² ».

L'hypothèse qui veut que la fiction se trouve à la remorque de l'essai dans *La bulle d'encre*, mais également dans *Conférence-fiction* et *Comment pourquoi*, doit être écartée. En fait, il semble que la présence de la fiction participe à l'élaboration du propos essayistique. Si Jacob renonce à une explication purement démonstrative de l'acte de création, ce n'est donc pas par choix. Au contraire, l'investissement du discours par la fiction suggère que l'écriture jacobienne ne peut se fonder en un métadiscours. La réflexion accueille en elle des interstices fictionnels qui prétendent mettre en scène la pratique même de l'écriture, ce qu'un propos métadiscursif ne permet pas. Cette pluralité générique indique que le discours savant ne peut parvenir seul

¹ Karine BERNARD, *op. cit.*, p. 79.

² Jacques DERRIDA, « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1987, p. 258.

à expliquer les enjeux de la création littéraire. Aussi, le malaise classificatoire que sous-tend l'étude de ces œuvres mi-fictives mi-discursives semble intimement lié à la façon dont l'acte de création est conçu.

Le genre comme fiction

La première fiction et la seule qui importe véritablement est celle du genre. En effet, il semble convenu qu'appréhender des œuvres à partir de méthodes et de catégories permet de saisir le sens d'un écrit. Cette fiction, celle du lecteur – mais également celle du critique – prend place ici dans le but de comprendre ce dont il est question dans les essais jacobiens. Si *La bulle d'encre* s'offre au lecteur comme un essai (l'inscription apparaît sur la page couverture), les deux autres textes ne font mention d'aucune appellation générique. Pourtant, autant pour *Conférence-fiction* que pour *Comment pourquoi*, ces écrits reçoivent de l'institution littéraire le statut d'essai³. De surcroît, le classement générique semble convenir à l'auteure, puisqu'elle l'utilise pour définir ses autres œuvres de fiction. Avec *La bulle d'encre*, Jacob se plie à la convention littéraire des genres en proposant que sa réflexion soit lue à la lumière du modèle essayistique. Et là réside l'enjeu fictionnel de son discours...

³ Dans une étude intitulée « "Être est une activité de fiction." L'écriture de Suzanne Jacob », Christl Verduyn présente ainsi un des textes de l'écrivaine : « Dans un essai publié à l'automne 1988 et intitulé "Conférence-fiction" [...] » (Christl VERDUYN, *loc. cit.*, p. 234.) Par ailleurs, dans un de ses bulletins, le Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa (« Suzanne Jacob parmi nous cet hiver », *L'info-Lettres*, Hiver 2003-Automne 2003-Hiver 2004, vol. XV, n^{os} 1-2 et vol. XVI, n^o 1, p. 2) propose une bibliographie de l'œuvre de Suzanne Jacob, dans laquelle *Comment pourquoi* renvoie à la mention d'essai.

Mais avant d'expliciter cet enjeu, il appert nécessaire de démontrer « que l'essai procède du fictionnel à l'instar de tout discours littéraire⁴ » – et même, « [qu'] il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction⁵ ». Célèbres phrases d'André Belleau et de Roland Barthes, ces citations recourent la conception du monde et de l'écriture évoquée dans les essais jacobins. Dans *Approches et situation de l'essai québécois*, Belleau précise que le discours essayistique s'inscrit à l'intérieur d'un ensemble plus grand, qui se compose de tout acte de discours. Il s'agit là du discours social⁶. De même, il indique que le « Je » de l'essai, cette instance énonciative qui porte l'argumentation, « s'éprouve dans un espace (et un temps) [...] fictif composé d'objets culturels ou plutôt de signes culturels⁷. » Bien qu'il développe ses propos à l'aide de concepts sociocritiques, André Belleau démontre qu'à l'instar de toute pratique d'écriture, le discours essayistique demeure une pratique fictionnelle.

À la différence de cet essayiste, Suzanne Jacob ne fait pas directement le procès de l'essai. En fait, c'est à l'intérieur même de l'acte d'écriture et des fondements que l'auteure cherche à expliquer, que se

⁴ André BELLEAU, « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. V, n° 3 (printemps 1985), p. 539.

⁵ Roland BARTHES, « Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction », *Quinzaine littéraire*, n° 225, (16 janvier 1976), p. 9.

⁶ La notion de « discours social » doit s'entendre comme l'ensemble des discours qui sont émis dans une société à un moment donné de son histoire. Marc Angenot définit de la manière suivante ce concept : « Tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné (tout ce qui s'imprime, ce qui se parle aujourd'hui dans les médias électroniques). Tout ce qui se narre et s'argumente; le narrable et l'argumentable dans une société donnée. » (Marc ANGENOT, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. II, n° 1 (avril 1984), p. 20.)

⁷ André BELLEAU, *loc. cit.*, p. 541.

manifeste la superficialité du genre. Que l'écrivaine ait voulu ou non renoncer au genre n'écarte en rien le principe taxinomique sur lequel repose depuis toujours la pratique de la création littéraire. Ce que son œuvre essayistique découvre plutôt, c'est, d'abord, l'impossibilité de représenter un genre sans qu'il ne travaille ses propres limites, mais surtout, l'impossibilité de représenter (ou d'écrire) sans que n'apparaisse le genre.

L'écriture et sa mise en scène générique

Entreprendre l'écriture d'un essai sur l'acte de création, c'est en quelque sorte générer un « [discours] qui constitue simultanément l'acte auquel il se réfère⁸ ». Chacune à leur manière, les œuvres essayistiques de l'écrivaine québécoise rendent compte de cette possibilité pour l'acte d'écriture de transformer le statut du réel, d'agir sur celui-ci en subvertissant l'« illusion descriptive⁹ » qu'incarne l'acte de langage. Grâce à la fiction, l'écriture jacobienne parvient à se penser non seulement comme la manifestation d'un discours, mais aussi comme une action – laquelle participe inopinément à la naissance du discours.

En fait, c'est l'impossibilité d'investir l'acte de création d'une signification spécifique qui « suscite son recouvrement par n'importe quel

⁸ Définition tirée du *Petit Robert* (1996).

⁹ Le concept d'« illusion descriptive » a été pensé par Austin, qui remet en question l'idée selon laquelle « [...] le langage aurait principalement pour but de décrire la réalité [...] » (France FARAGO, *Le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1999, p. 63.)

discours¹⁰ ». Chez Jacob, une matrice fictionnelle chapeaute cette démultiplication formelle des discours. Si, grâce à son pouvoir figuratif, l'écriture fictionnelle engendre une remise en question du statut à accorder au réel, elle crée également le dissentiment dont la pensée créatrice a besoin pour se mettre en scène, pour se révéler et se soustraire tout à la fois au sens. De ce fait, plusieurs stratégies permettent à la pensée jacobienne de survenir non seulement comme discours, mais également comme mise en récit de cette impossibilité d'écrire l'écriture.

Parmi ces stratégies, toutes, sans exception, ont un pied dans la fiction. C'est que, toujours aux prises avec des interstices fictionnels qui interrogent sa nature, l'essai jacobien élude sa propre mise en fiction comme genre. Paradoxalement, cette « fictionnalisation » permet à l'écriture de se mesurer au genre, c'est-à-dire de dégager la pratique créatrice d'une certaine ascendance que les normes littéraires exercent sur elle. En d'autres mots, la valeur générique accordée à l'œuvre est minée de l'intérieur, supplantée dans son usage par la présence du fictionnel qui vient la contaminer. La fiction du genre – soit la prégnance de la visée typologique sur la structure du concept – apparaît donc dans l'œuvre essayistique de Jacob à travers les diverses stratégies fictionnelles qu'adopte l'écriture pour subvertir le modèle communément admis de l'essai.

¹⁰ Jean BESSIÈRE, *Dire le littéraire*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1990, p. 48.

D'ailleurs, il semble possible d'observer que la structure générique « se développ[e] [...] en provoquant uniquement des exceptions à elle-même qui forment loi et en même temps la suppriment¹¹ ». Plus que tous les autres, l'essai incarne ce malaise classificatoire qui sied à tous les genres littéraires. Il doit néanmoins s'acquitter de sa dette auprès de « la loi du genre » : le prix à payer est celui d'une soumission plus ou moins feinte. Élaborée à l'aune d'un compromis entre genres consacrés et métadiscours, la définition de l'essai semble donc dessiner un espace d'écriture exempt de consensus esthétique et propice à l'expérimentation de nouvelles formes langagières.

Selon Frédérique Bernier, « l'espace essayistique questionne [...] la clôture textuelle en investissant la marge selon une logique du supplément qui ouvre la possibilité d'une contamination¹² ». Cette « logique du supplément » déborde parfois plus qu'elle n'y paraît dans les essais de Jacob. Par exemple, dans *La bulle d'encre*, l'omniprésence de la fiction repousse les limites génériques jusqu'à provoquer un renversement des rôles : la parole essayistique semble alors se déplacer en périphérie de l'œuvre. De son côté, la fiction devient une condition intrinsèque à l'acte de création, l'élan qui porte l'œuvre vers sa réalisation n'arrivant à s'exprimer que lorsqu'il se met en scène. La marge se trouve donc récupérée jusqu'à étendre la définition de l'essai à la fiction. Il ne faut toutefois pas être dupe de cette explication. Bien que la division des genres servent à illustrer ce

¹¹ Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1959], p. 150.

¹² Frédérique BERNIER, *Les essais de Jacques Brault. De Seuils en effacements*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 63.

phénomène de contagion, l'avalement de l'essai par la fiction suggère au contraire la superficialité de ces catégories et confirme la résistance de l'écriture face à celles-ci.

Cette mise à l'épreuve des limites génériques dans *La bulle d'encre* indique que l'œuvre littéraire participe du genre autant qu'elle lui échappe. Ce rapport d'altérité – voire d'hybridation – entre l'œuvre et le genre, Derrida le nomme « la loi de la loi du genre » : « Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance¹³. » D'un côté, cette « participation » récuse la valeur d'exhaustivité habituellement attribuée à la notion de genre. De l'autre, l'aspect normatif immanent aux traits canoniques semble motiver la création, la diversification et l'exploration de nouveaux phénomènes littéraires et, par conséquent, renouveler sans cesse la définition du genre. En somme, si la présence de la fiction dans les essais jacobiens vient « affecter » les conventions génériques usuelles, elle incite aussi à repenser la définition de l'essai à l'intérieur du champ littéraire québécois.

Conférence-fiction : le hiatus comme espace essayistique

Paru en 1988 dans la revue *Possibles*, le texte *Conférence-fiction* a toutes les apparences d'un court essai, puisqu'il détient plusieurs des traits canoniques qui caractérisent ce genre : il a une valeur heuristique, une

¹³ Jacques DERRIDA, *loc. cit.*, p. 264.

portée polémique; il traite d'un corpus culturel et utilise un discours enthymématique¹⁴. L'auteure y propose une explication de la conception du monde, de l'art et de la littérature à partir de la notion de fiction. Parallèlement, cette réflexion constitue une charge contre certaines « croyances » qui détournent l'art et la culture de leur véritable fonction. Jacob y dénonce « la littérature [devenue] un déguisement du vécu » et « un produit de consommation », « la psychologie des loisirs », « l'imaginaire [...] menacé de stérilisation, [...] soumis à la dictature de la convention de réalité » (CF, 91 et 93).

Malgré ces attributs, *Conférence-fiction* échappe à la définition « classique » de l'essai. L'élément central de l'élaboration de la parole essayistique – la présence d'un « Je » non métaphorique – se trouve congédié et le seul emploi qui en est fait semble répondre à un désir de préciser l'espace où se produit l'acte de création, plutôt qu'à débattre de ce dernier : « La société dans laquelle j'écris soumet et stérilise la fiction littéraire¹⁵. » (CF, 88) De plus, le texte se présente sous forme d'aphorismes qui rendent difficile le repérage de l'argumentation. En fait, tout se passe

¹⁴ Ce repérage des principales caractéristiques de l'essai se base sur la définition proposée par Jean-Marcel Paquette : « L'essai résulte de la combinaison, en texte, de quatre éléments formels constituant son code : un *JE non métaphorique*, générateur d'un *discours enthymématique* de *nature lyrique* ayant pour objet un *corpus culturel*. » (Jean-Marcel PAQUETTE, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans WYCZYNSKI Paul (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, 1985, p. 621-642.)

¹⁵ Certes, la présence de ce « Je » a pu inciter la critique à qualifier ce texte d'essai. S'il représente la seule trace d'une subjectivité à l'œuvre, ce pronom fait plutôt partie d'une stratégie discursive qui cherche à entretenir la confusion du lecteur concernant le caractère (fictionnel/réel) de la posture d'énonciation. En ce sens, cette stratégie « performe » la visée du discours en évacuant toute possibilité de catégoriser *Conférence-fiction*.

comme si les propositions avaient une existence autonome, du fait qu'elles soient séparées les unes des autres par des silences. Chaque phrase paraît à la fois indépendante et conséquente de celle qui la précède ou qui la suit. Le discours n'a rien de linéaire et fonctionne plutôt par contiguïté, par association d'idées. Bref, l'imprévisibilité et la réversibilité des phrases contenues dans ce texte obligent le lecteur à entrer en dialogue avec *Conférence-fiction*.

Dans cet essai, le discours est donc construit de façon à privilégier l'échange avec le lecteur. Ce dernier en vient à participer au débat que met en place Jacob au moyen d'une écriture dite assertive, écriture qui tend justement à évincer toute possibilité de discussion. Cette stratégie discursive a pour but de provoquer une réaction chez le lecteur et ainsi inciter celui-ci à remettre en question les « leçons » que lui impose l'écrivaine. En ce sens, cet essai porte bien son nom, puisque la finalité de toute conférence est à la fois d'informer et de susciter une réaction de la part du public.

Paradoxalement, le « public » de *Conférence-fiction* diffère de celui construit par le genre, puisque le destinataire agit sur le discours grâce à l'action que constitue sa lecture. En effet, si le discours jacobien prend place dans un espace public – celui d'une revue – cet espace n'est pas physique, mais virtuel. Jacob exploite cette équivoque en produisant à l'écrit des effets déclamatoires qui rappellent l'éloquence de ce type de discours. En plus d'employer un langage assertif, les espaces qui parsèment cet essai et en rythment la lecture pastichent l'aspect oral de la conférence.

Par ailleurs, ce titre, *Conférence-fiction*, exprime à lui seul l'ambiguïté formelle qui traverse cet essai. Que cherche-t-il à désigner? S'agit-il d'une discussion, c'est-à-dire d'une sorte de conférence portant sur la fonction de la fiction dans la société actuelle ou d'un discours qui prend le parti de la fiction, c'est-à-dire d'une « conférence fictive »? Présent à deux reprises dans cet essai et souligné de façon explicite au moyen de majuscules, le postulat « ÊTRE EST UNE ACTIVITÉ DE FICTION » (CF, 87) suppose de toute activité humaine qu'elle soit fictionnelle et, par conséquent, que le propos qui s'énonce à travers ces pages le soit aussi.

Néanmoins, un doute persiste quant à cette hypothèse. Prétendre que *Conférence-fiction* n'a pas de portée discursive et le naturaliser tout simplement en fiction revient à éradiquer la possibilité de proposer une interprétation de ce texte comme essai. Au contraire, il s'agit d'apporter une réponse qui diffère des méthodologies ambiantes – basées sur le classement générique – tout en résistant à la tentation de généraliser la portée signifiante de cet écrit. L'orientation choisie pour la lecture de ce texte repose sur la constat suivant : à l'opposé de ce qui s'observe dans *La bulle d'encre* ou dans *Comment pourquoi*, la fiction n'envahit pas littéralement le discours de *Conférence-fiction*.

En fait, le véritable enjeu de cet essai s'inscrit peut-être là où il n'apparaît pas, c'est-à-dire dans les espaces silencieux et blancs qui saccadent le propos. Le trait d'union, qui lie – tout en les séparant – les substantifs « conférence » et « fiction », semble symboliser un manque. Cet

« irreprésentable » serait peut-être celui-là même qui guide l'écriture lorsqu'elle aspire à penser sa propre signification. Tel un hiatus, cet espace du manque dans lequel s'entremêlent la norme et l'invention, le silence et son retentissement, la fiction et l'essai, représente ce lieu où l'écriture jacobienne se mesure à elle-même, en s'avancant dans un invisible entre-deux, celui du genre, mais également celui qui se loge immanquablement dans toute marque. À l'intérieur de ces intervalles se dévoile le dissentiment de la pensée créatrice qui cherche par tous les moyens à se dire, à exprimer son dessein. Ces espaces qui façonnent la réflexion jacobienne sont les mêmes que ceux dont Blanchot revendique l'existence dans *L'espace littéraire*¹⁶ et qui habitent tout entier la littérature, l'art. En fait, le langage de la création rend visible un écart, en donnant à lire des versions du monde qui divergent d'une certaine adéquation au réel.

Mais pour que surgisse cet écart dans lequel œuvre un sens qui toujours se dérobe à la pensée, Jacob n'a d'autre moyen que de le produire, sans pour autant en faire la preuve. C'est pourquoi la fiction joue un rôle central dans la réflexion de l'écrivaine, car elle seule peut créer l'écart. C'est à travers elle, la fiction, que la pensée jacobienne parvient à signifier que l'écart constitue l'enjeu de la création littéraire et la visée de son écriture.

En somme, la fonction que l'écrivaine accorde à la fiction dans cet essai se trouve « actée » à même la forme syncopée qu'emprunte l'écriture. Nommée « performativité », cette pratique singulière de la création porte

¹⁶ Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [1959].

atteinte à la conception traditionnelle de l'œuvre et de la lecture. Si elle perturbe les horizons d'attente du lecteur, l'écriture performative de *Conférence-fiction* constitue avant toute chose un discours polymorphe à travers lequel apparaît la nécessité de redéfinir les genres littéraires. Chez Jacob, ce double mode de transmission (démonstratif/actif) invite à repenser l'accession et la production du savoir, dans lesquelles s'inscrit la catégorisation générique. Le recours à la fiction n'a donc pas pour seul objectif de questionner le discours essayistique. La fiction se présente aussi comme un espace privilégié où peut surgir une authenticité du langage; telle une voie qui permet de révéler l'écart dont la pensée a besoin pour faire advenir d'autres lieux de la connaissance.

L'image de la lune ou comment le langage montre sa fiction

Dans *La bulle d'encre*, l'action dissidente de la fiction ne se restreint pas à la présence circonscrite de petits récits. Elle prend également place dans un questionnement sur les rapports du langage au réel. Ainsi, l'authenticité du langage ne relève pas d'une adéquation au réel, mais plutôt de l'inscription, voire de la « monstration », au sein même de la langue, de la fiction que constitue tout langage. Le langage doit montrer sa fiction. Cet enjeu prend place dans l'essai à travers l'apparition d'images intermittentes qui viennent synthétiser ce rapport singulier à la langue chez Jacob. Dans l'analyse suivante, Carolyne Tellier a su expliquer le motif qui sous-tend l'emploi d'une image particulière, celle de la lune :

Jacob montre comment la représentation de la lune pose problème, elle qui peut apparaître telle « une miche de pain », « le pied courbe d'une chaise berçante » ou un « cil métallique » (BE : 23) : « La lune si inquiétante, si instable dans le ciel nocturne est pourtant toujours rassurante dans les livres d'images » (BE : 23). Avec cette antithèse, Jacob met au jour une contradiction entre les représentations culturelles et la réalité. [...] La question de l'incapacité du livre à rendre compte du réel, trop hétéromorphe pour être saisi dans sa globalité, est un sujet fort complexe, où se manifestent des sentiments contraires. Jacob l'aborde avec plus de simplicité en opposant la lune du ciel et celle du livre d'images¹⁷.

L'image de la lune pose la question de la représentativité. En fait, cette figure enfantine invite à la rencontre de la représentation du monde (le réel) avec le monde des représentations (le livre). Dans « Un monde habitable », la lune traduit l'idée d'un monde en continuelle représentation. À travers la description changeante de la lune, Jacob met en évidence le caractère illusoire du réel. La réalité apparaît alors comme un imaginaire, un acte de langage, au même titre que l'écriture du livre. Quant à lui, le livre dans lequel prend place l'histoire de la lune ne représente plus que l'une des configurations possibles de l'astre et indique, par contraste, qu'il n'existe pas de véritable consensus quant à sa représentation. Aussi est-ce dans la confrontation de ces deux modes de représentation, réel et imagé, que surgit le doute : « Mais de qui douter? De la nuit, ou du livre? » (BE, 21).

Cette interrogation semble tout à fait délibérée de la part de Jacob. Elle vise à éveiller la méfiance du lecteur face à ce qu'il lit, mais également face au monde. Ce dernier est placé dans un contexte où il fait l'expérience de l'illusion du réel. Ne pouvant plus se fier ni au réel – dont le statut vient d'être transformé en fiction – ni au livre d'images – plus que jamais considéré

¹⁷ Carolyne TELLIER, *op. cit.*, p. 135-136.

comme une fiction –, le lecteur se retrouve dans une situation particulièrement pénible, où il doute de tout, même de sa lecture de *La bulle d'encre*. Et c'est exactement cet état de perplexité que semble vouloir provoquer l'auteure, afin que son lecteur puisse expérimenter l'écart du langage – le même écart (face au réel et à sa représentation) qui guide le créateur lors de l'élaboration de son œuvre. Seulement, le lecteur jacobien éprouve ce vertige bien avant d'en découvrir le dessein, quelques pages plus loin...

En effet, ce n'est qu'au début du texte « L'entendu » que Jacob évoque de nouveau l'image de la lune afin d'expliquer la démarche qui accompagne l'écriture de *La bulle d'encre* :

Je me suis aventurée à proposer un échange sur le discernement à l'œuvre dans l'écriture et voilà que je n'ai même pas encore ouvert un livre, à peine un livre d'images qui a donné un peu de constance à une lune ambiguë qui ne cessait pas de changer son texte. (BE, 31)

L'ambiguïté qu'incarne l'image de la lune semble reproduire celle qui guette la réflexion de Jacob. C'est que l'écrivaine ne peut prétendre fournir une réponse précise à la question du « discernement à l'œuvre dans l'écriture » (BE, 31) sans mettre en jeu son propre discernement. L'image de la lune, qui ne cesse de changer de visage, ne signale pas simplement l'ambiguïté qui incombe à la pensée jacobienne au moment de traiter de la question du discernement. Cette image récuse également l'idée que le langage assure la cohésion au réel. Jacob s'attarde donc à démontrer que tout acte de langage,

qu'il soit image ou mot, renvoie à une réalité impossible – celle de fixer le réel une fois pour toutes.

Le doute, auquel Jacob conviait précédemment son lecteur, habite également sa pensée de l'acte de création au moment où celle-ci s'écrit et se positionne face au langage. En évoquant une lune ambiguë, l'écrivaine tente « d'imager » l'espace intraduisible où prend place l'écriture de l'œuvre. Jacob veut également rendre manifeste l'état de flottement et d'incertitude dans lequel s'accomplit toujours l'acte de langage. Ici, l'image de la lune semble remplir la fonction que Blanchot accorde au symbole :

Le symbole ne signifie rien, n'exprime rien. Il rend seulement présent – en nous y rendant présents – une réalité qui échappe à toute saisie et semble surgir là, prodigieusement proche et prodigieusement lointaine, comme une présence étrangère¹⁸.

À l'instar des diverses images qui prennent place dans *La bulle d'encre*, la lune n'a d'autre portée symbolique que celle que lui accorde le lecteur. C'est en ce sens que Blanchot affirme que le symbole n'a pas vraiment de portée signifiante. Seulement, il existe une « expérience symbolique » à travers laquelle le lecteur prend acte d'une façon *autre* de concevoir et « qui paraît autre de tout sens possibles¹⁹. » Sans jamais prétendre saisir l'espace intraduisible dans lequel s'accomplit l'œuvre ni définir le discernement qui porte l'acte de création, le symbole de la lune semble donc atteindre une « vérité » que la pensée jacobienne n'arrive pas à traduire.

¹⁸ Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, op. cit., p. 121-122.

¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

En créant des images auxquelles elle se réfère tout au long de l'écriture de *La bulle d'encre*, Jacob adopte un mode de pensée qui « procède en dehors de la progression démonstrative²⁰ » au cœur de l'argumentation conventionnelle. Les associations d'idées ou d'images qui modulent sa réflexion reconduisent l'idée que la pensée est en continuelle remise en question et qu'elle absorbe, telle une éponge, des signes possibles d'une cohérence toujours différée. La pensée jacobienne paraît donc contaminée de toute part, et cette contamination l'alimente, la consolide dans sa visée essayistique. Grâce aux renvois hétéroclites d'images, Jacob favorise une forme de pensée et d'écriture qui rompt avec le caractère autotélique inhérent au monde du savoir, et dans lequel prend place l'essai, tel que défini et distingué par l'institution littéraire.

Le jeu de l'identitaire : la fiction de l'auteur

Dans *Comment pourquoi*, Suzanne Jacob s'attaque à une autre image, celle de l'auteur. Tout comme la lune, cette image ne renvoie à aucune réalité, mais constitue plutôt une convention tacite qui semble nuire à la lecture de l'œuvre. L'auteure dénonce la tentation de trouver dans le pacte biographique qui lie l'auteur à son œuvre un quelconque indice qui pourrait permettre de saisir « une parcelle de la présence qui s'est révélée dans l'œuvre. » (CP, 13) Cette condamnation du mythe de l'auteur – qui, selon

²⁰ Mounir LAOUYEN, « Le livre brisé de Roland Barthes », <<http://www.fabula.org/forum/barthes/34.php>> (21 avril 2006).

Jacob, sert avant tout des intérêts marchands – fait date, puisqu'elle ressort déjà dans *Conférence-fiction* et, par la suite, dans *La bulle d'encre* :

La confusion entre le roman et la biographie ou l'auto-biographie participe à l'évacuation et à la stérilisation de la littérature comme mode de connaissance ou de reconnaissance des fictions dominantes et des espaces de naissance. (CF, 89)

Accentuer la confusion entre l'écrivain et l'œuvre, entre le vécu et l'œuvre, c'est bien l'objectif visé par la domination médiatique qui ne permet que le même sous l'apparence de la diversité. (BE, 48)

Toutefois, c'est dans *Comment pourquoi*, où tout le propos semble consacré à cette fiction, que Jacob parvient le mieux à évincer ce lieu commun de la lecture.

L'enjeu de cet essai consiste ainsi à déjouer, ou plutôt à se jouer, du *bios* pour mieux en dénoncer sa portée au moment de la lecture. Pour y parvenir, l'écriture jacobienne brouille les repères biographiques qui caractérisent habituellement « la configuration subjective de l'écriture essayistique²¹. » C'est pourquoi le principal attribut du genre essayistique, le « Je » non métaphorique, domine le discours de cet essai. Dans *Comment pourquoi*, Suzanne Jacob met en scène tout à la fois son écriture et son statut d'auteure :

En tout premier lieu, [...] si jamais j'écris ce livre que je suis déjà en train d'écrire, il faudra convenir de ceci : l'auteur *réel*, celui à qui telle ou telle personne prête son nom, est *dans* l'œuvre et nulle part ailleurs. (CP, 12)

Encore une fois, la problématique du statut à accorder au réel, plus précisément à l'existence « réelle » de l'auteur, module le discours de cet essai. Si, chez Jacob, « l'auteur réel ne se trouve nulle part ailleurs que dans

²¹ Frédérique BERNIER, *op. cit.*, p. 21.

l'œuvre » (CP, 12), celui qui prend véritablement place dans la réalité, c'est-à-dire la personne réelle que constitue Suzanne Jacob lorsqu'elle « [prend] le métro pour aller acheter de la scarole au Marché Jean-Talon » (CP, 38), n'est en fait qu'une illusion qui sert le livre – sa vente. Le personnage dont le patronyme se trouve sur la couverture de l'œuvre ne correspond pas à la personne qui écrit le livre dans son quotidien.

Mais cette illusion n'a pas pour seule finalité de servir des intérêts marchands. Au contraire, il semble que l'idéologie capitaliste ait su tirer profit de la confusion qui perdure entre « l'auteur réel » et la personne qui marchande son identité et son statut d'écrivain. En fait, cette confusion provient du lecteur, de son désir « [d']apercevoir une marque de l'origine d'une œuvre sur un visage ou dans une voix. » (CP, 13) Il s'agit là d'un fantasme, à savoir que l'auteur est habilité à expliquer son œuvre, à dire « comment » et « pourquoi » il l'a créée.

Or, cette illusion, Jacob s'en joue pour mieux la faire apparaître. D'une part, l'écrivaine participe à celle-ci, c'est-à-dire à la fiction de l'auteur pour le lecteur, en choisissant d'écrire une œuvre dont le titre *Comment pourquoi* reconduit explicitement l'idée que cette illusion n'en est pas une. D'autre part, l'écriture de cet essai apparaît comme une tentative pour démontrer que l'auteur est toujours pris dans cette illusion que Jacob tente de dénoncer, et ce en mettant justement en fiction ce statut, ainsi que le questionnement incessant sur le « comment » et le « pourquoi » de l'écriture. La visée de l'essai semble surgir de ce jeu que l'écrivaine met en place entre deux

illusions possibles du statut de l'auteur : celle de l'auteur *réel* – celui qui se trouve dans l'œuvre – et celle de l'auteur de la réalité – qui prête son nom à l'œuvre. Bref, le propos de *Comment pourquoi* n'a d'autre but que de mettre à mort l'image de l'auteur telle que conçue chez le lecteur. Ce faisant, l'essai rend illusoire son propre discours, qui ne se manifeste plus que comme fiction.

Autre genre, autre fiction

De l'essai à la fiction, la marque du genre continue d'être la plus répandue de toutes les fictions littéraires. En ce moment même, cette analyse participe de cette fiction, indépendamment du fait qu'elle tente de la dire. Parasitée et aliénée par ce que cette marque a d'inclusif, la critique ne peut en capter l'immanence sans en reconduire la forme. L'antinomie semble le seul recours pour expliciter ce phénomène : il s'agit d'une marque qui se démarque, d'un bord qui déborde ou d'un trait qui s'esquive. Cette tension, « jamais tout à fait là bien que sentie », s' imagine mieux lorsque penchée sur ces essais, toute analyse générique échoue, empêtrée qu'est la pensée dans un mode de compréhension qui confine à l'élucubration.

Il faut donc reprendre, non sans risquer de se répéter : il y a des fictions dans ces essais. Elles agissent en mettant en fiction le statut de l'essai. Le seul discours possible de l'essai devient alors la fiction. Mais ce discours est nécessairement fiction, puisqu'il joue de la fiction pour mieux se

jouer de lui-même. Le jeu! Voilà la façon dont se négocie le rapport de l'écriture au genre chez Jacob.

Et pourquoi pas? Pourquoi ne pas entrer dans le jeu du genre, le théâtraliser, le « fictionnaliser », puisque sans cette surenchère, il n'y a pas d'écriture qui ne s'approche de l'aporie, pas de rencontre possible avec celle-ci. Pour que se manifeste ce qui se cache dans la marque du genre, l'écriture jacobienne s'approprie le mode de fonctionnement de la fiction. La fiction devient son masque; son jeu, le « parasitage ». Au sujet du parasite, Derrida a bien cerné ce phénomène littéraire :

[L]a définition du parasite, c'est de n'être jamais extérieur [...]. Il y a parasitage quand le parasite en vient à vivre de la vie du corps qu'il parasite – et qui réciproquement, [...] l'incorpore, lui offre bon gré mal gré, l'hospitalité. [Ce] *never quite taking place* fait alors partie de sa performance, de la réussite de son événement et de son avoir-lieu²².

Dans un contexte où l'écriture se penche sur sa propre signification et tente de se théoriser, la présence de la fiction suggère la création d'une relation de réciprocité entre le discours savant et la fiction – où chacun des actants tire profit de l'autre, se nourrit de celui-ci. Ainsi, à l'intérieur des essais jacobiens, tout se passe comme si la fiction, en brisant la linéarité et la légitimité de l'énonciation discursive et, de ce fait, participant elle-même, de par son action subversive, à la discursivité du texte, évacue la logique dichotomique discours/fiction pour proposer une structure hybride où l'écriture peut échapper à toute catégorisation.

²² Jacques DERRIDA, « Limited inc abc », dans *Limited inc* (trad. Elisabeth Weber), Paris, Galilée, 1990, p. 167.

C'est une subversion toute particulière qui s'accomplit ainsi dans les essais jacobiens. Elle ne se produit guère en renversant la marque du genre – chose impossible – mais en envahissant l'espace du discours, le texte. Cette forme d'occupation de l'essai par la fiction « performe » le dispositif générique et exige de l'écriture qu'elle traverse des zones d'illisibilité, prenant le risque de les rendre plus floues et d'en créer d'autres au passage. Parasiter le parasite... Une joute sans issue, dans laquelle l'écriture jacobienne se mesure à elle-même afin de mieux se dévoiler.

Or, ce jeu est également celui dans lequel prend place la critique, en tentant de dire cette impossibilité pour l'écriture de sortir du genre. L'analyse littéraire est essentiellement écriture, c'est-à-dire discours parmi les discours. Il s'agit d'un genre, d'un genre qui se prend pour un autre parce qu'il se croit au-dessus de tout ordonnancement du fait qu'il l'initie. En ce sens, la critique demeure le moins admis de tous les genres, bien qu'elle s'y trouve au cœur même. Sa visée représentative repose sur une foule de dispositifs normatifs qui contraignent l'écriture, l'instrumentalisent et l'enferment dans un carcan, dans un genre. La critique n'est que lecture faite écriture, qu'impression, que fiction de la connaissance de l'œuvre :

[L]a théorie, en disant le pouvoir que l'écriture a de voiler le langage, définit moins l'écriture qu'un imaginaire de l'écriture (une autre fiction, celle de la critique), qui engage toutes les équivoques de l'imaginaire – imaginaire constituant ou imaginaire défectif. Les deux sont indissociables : la définition de l'exercice de l'écriture suppose que la défection soit sans cesse compensée – sans quoi celle-ci deviendrait simple perte et fin de l'écriture. Dire l'antiréférentiel et l'antidiégétique, ce n'est que dire ce mouvement, et reporter l'écriture sur sa condition d'imaginaire. Écriture signifie simplement : mise en jeu d'une certaine figuration du discours et report, sous le nom

d'écriture, de cette figuration sur les pratiques discursives, et supposition d'une fiction²³.

La critique apparaît comme un mode de connaissance qui récuse sa fiction. Elle ne fait qu'enfermer l'œuvre dans l'étude des sources, du biographique ou des influences. De surcroît, elle ne parvient jamais à ouvrir l'œuvre à sa propre connaissance, parce que toute critique – si convaincante soit-elle – ne peut répondre à la question fondamentale : d'où vient l'œuvre?

C'est au moyen de la fiction que l'écriture peut se poser cette question – une question essentielle et centrale dans les essais jacobiens. La fiction ne représente pas seulement une stratégie de subversion grâce à laquelle le rapport au réel et au savoir se modifie. Elle permet aussi d'imaginer la naissance de l'œuvre et de la produire en même temps. Le second chapitre de ce mémoire propose d'explorer les « méthodes » qu'emprunte l'écriture de Suzanne Jacob pour penser l'origine de l'œuvre.

²³ Jean BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 113.

CHAPITRE II

Imaginer l'origine : pour une pensée de l'avènement à la création

[C]'est le propre de l'origine d'être toujours voilée par ce dont elle est l'origine.
Maurice Blanchot

La problématique de l'origine semble inséparable d'une réflexion sur l'acte de création. Penser l'écriture, songer à ce qui la rend possible, à ce qui l'engendre et s'achemine à travers elle, renvoie nécessairement à un imaginaire. Quel est ce commencement? Et surtout, comment apparaît-il? Peut-être existe-t-il plusieurs débuts, qui se croisent, s'entremêlent et se répondent dans un seul et même but : créer. C'est à cette question de l'origine de la création que s'intéresse Suzanne Jacob dans ses essais *Conférence-fiction*, *La bulle d'encre* et *Comment pourquoi*. Prise dans l'espace littéraire qu'elle tente de définir, l'écriture jacobienne explore toutes les potentialités que lui offre la langue afin de s'approcher au plus près de ce qui la fait naître et qui demeure habituellement obscur... voilé.

Penser les origines de la création : l'humain, son action

Par définition, l'« origine » se lit comme un moment où surgit ce qui n'existe pas encore, tandis que le terme « création » renvoie à l'action de tirer du néant, de faire en sorte que soit ce qui auparavant était pétri d'absence¹. Ces concepts semblent détenir une parenté sémantique particulière. En fait,

¹ Les définitions présentées ici s'inspirent de celles que suggère le dictionnaire *Petit Robert* (1996).

tout se passe comme si ces deux signifiants prenaient en charge un même signifié, qui leur échappe. Une hypothèse qui se vérifie à la lecture de l'expression « origine de la création ». Il se produit alors un effet pléonastique.

D'une part, cette expression se réfère à la naissance de l'acte de création, c'est-à-dire au cheminement qui engendre l'écriture. Dans ce cas, le terme « origine » implique nécessairement l'idée de *procréation*², puisque pour penser l'écriture, la réflexion jacobienne a besoin de se fonder sur l'humain. En fait, quel que soit le complément du nom qui le caractérise, une fois isolé, le terme « origine » se rapporte à l'état qui le précède. L'acte de création étant initié par l'homme, celui-ci symbolise la plus reculée des origines, celle sans laquelle aucune autre ne peut être pensée. Chez Jacob, l'origine de la création est donc dans l'humain, en ce qu'il porte le potentiel de l'écriture.

D'autre part, l'origine de la création peut se lire comme la « création de l'origine », c'est-à-dire comme l'accomplissement de l'acte de création. Dans ce second cas, l'expression subit une inversion sémantique qui la rend « performative³ ». L'« origine » n'exprime plus seulement un prime état; elle se trouve également prise en charge, voire générée par l'action que sous-

² Le substantif « procréation » recoupe plusieurs problématiques de *La bulle d'encre*. S'il définit l'action qui engendre l'espèce humaine, ce terme fait également référence à l'enfantement de l'œuvre, qui ne se réalise qu'à partir d'une autre origine, celle de l'homme. La présence de l'enfant dans l'essai incarne cette idée. Par ailleurs, ce mot peut se lire comme une « pro-création », c'est-à-dire comme une action « pour » ou « en faveur » de la création. En ce sens, la volonté d'expliquer l'acte de création et son origine chez Jacob n'est possible qu'à partir de son action, c'est-à-dire de l'écriture.

³ Au sujet de l'énonciation performative : John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* (trad. de Gilles Lane), Paris, Seuil, coll. « Essais », 2002 [1970].

tend le complément du nom « création ». Cette action agit sur le nom « origine » comme un catalyseur qui la déclenche. L'expression « origine de la création » – du fait qu'elle puisse se comprendre à la fois comme un état premier et comme une réalisation – est centrale dans la réflexion qui s'élabore ici, puisqu'elle détermine l'orientation de l'analyse où ces deux sens se font entendre.

Afin de rendre compte du processus menant à la création littéraire, Suzanne Jacob pense le langage que l'humain a inventé pour s'exprimer et échanger avec ses pairs. Ici, le concept de langage doit être pris dans son acception la plus large. C'est un moyen d'expression. Il se réfère à l'action par laquelle se réalise, sous diverses formes (artistique, technique, corporelle), la transmission. Bien que cette caractéristique puisse être en partie attribuable à la langue, cette dernière désigne plutôt la nature de l'échange, formant habituellement un système commun à un groupe social, selon le contexte et l'époque. En ce sens, la langue correspond à l'une des modalités du langage : elle est un mode d'expression.

La langue constitue la principale voie qu'emprunte l'écrivaine pour parvenir à l'origine du langage. À la fois support et matière de l'acte d'écriture, ce médium sous-tend une réflexion dont il est en partie l'objet. L'enjeu de l'essai consiste alors à donner à la langue un sens nouveau; un sens qui se dérobe – mais qui se donne néanmoins, ne se traduisant que « par l'acte qui l'engendre » (CP, 76). À défaut de pouvoir fournir une explication purement démonstrative de l'acte de création, l'écrivaine préfère

reproduire le mouvement qui porte l'œuvre vers sa réalisation. Ce choix reflète non seulement une sensibilité particulière face à la langue et à son fonctionnement, mais propose aussi une intelligibilité différente du monde, accessible par l'entremise du langage de la création.

Pour trouver ce passage où la langue fait advenir le langage créateur, Jacob tente de repérer les lieux de naissance de l'écriture. Sa quête essayistique l'amène à « contextualiser » l'origine de l'œuvre en la mettant *en récit*⁴ à l'intérieur d'une autre origine, la vie. Cette mise en récit suppose de la création qu'elle s'enracine dans l'humain, plus spécifiquement dans l'action qui donne naissance à l'œuvre. C'est en ce sens que le récit de l'origine de la création dans *La bulle d'encre* génère tout à la fois son origine et son explication.

Pourtant, ce n'est qu'à la fin du premier chapitre *Une histoire du monde* – alors que la lecture de l'essai est déjà amorcée – que l'auteure énonce le postulat qui traverse de manière allégorique *La bulle d'encre*. Absorbé dans une autre histoire (la troisième qui compose l'essai), le lecteur « entend » alors ce qu'il ne faisait auparavant qu'écouter : « Je crois que la position qui imprime l'élan d'écrire s'élabore en tout premier lieu à l'intérieur même du travail de lecture que chacun effectue dès sa naissance pour survivre. » (BE, 31) Dans cet extrait, l'acte de création est conçu comme une

⁴ L'expression « mettre en récit » fait référence à la troisième acception que propose le dictionnaire de l'emploi abstrait du verbe *mettre* : « changer, modifier en faisant passer dans, à un état nouveau ». Le processus de transformation que connote cet « état nouveau » permet d'associer les locutions « mettre en récit », « mettre en acte » ou « mettre en scène » à l'acte de création, c'est-à-dire au devenir d'une origine – cette fois-ci en modifiant la nature de l'objet (*Petit Robert*, 1996).

façon d'appréhender le monde. Jacob suppose de l'origine de la pratique créatrice qu'elle se loge aux confins de l'existence. Le discernement qui s'exerce au moment de l'écriture correspond à celui qui s'opère lors de la lecture; un « travail de déchiffrage » qui s'organise dès les premiers instants de la vie. Si la création tire son origine de l'humain, c'est surtout de son action – la lecture – qu'elle semble naître.

La métaphore de l'origine comme origine du langage de la création

L'essayiste choisit de donner vie à cette idée, en faisant coïncider la venue au langage et la naissance humaine : « C'est la raison pour laquelle, avant de faire apparaître les livres et le papier, j'ai voulu faire apparaître quelqu'un dans le monde. » (BE, 31) La figure de l'enfant, présente dès les premières pages de l'œuvre, semble personnifier l'origine du langage – une hypothèse corroborée par l'étude de l'étymologie du mot « enfant ». En latin, ce terme se traduit littéralement par *in fans*, ce qui signifie « (celui) qui ne parle pas ». Pourtant, ce n'est pas tant l'absence de parole qui caractérise ce personnage que son avènement au langage. En effet, dans *La bulle d'encre*, la figure de l'enfant incarne la possibilité étymologique de l'apparition du langage.

En faisant remonter la genèse de l'œuvre à la naissance d'un individu, Suzanne Jacob entreprend donc une démarche créatrice dans laquelle la problématique de l'origine – à défaut d'être éludée – est prise en charge à l'intérieur d'un récit qui la construit et l'aménage. Toutefois, cette mise en

scène n'a pas qu'un dessein pédagogique. La forme dite du récit pose la question de la représentativité; elle illustre l'impossibilité de penser l'origine sans achopper à une difficulté d'ordre épistémologique. Habituellement conçue comme un moyen d'atteindre à la connaissance, la langue semble échouer dans son rôle de gardienne du sens. Elle paraît inadéquate pour désigner l'origine, tout particulièrement celle de la création. Pis, elle participe de la confusion entourant ce concept.

Paradoxalement, la langue demeure le seul moyen de révéler l'origine de la création, car elle se donne comme le lieu de son invention. Sans jamais saisir l'origine, l'écriture rend possible son apparition parce qu'elle offre un espace – un « espace de naissance » (CF, 87) précise Jacob –, où les mots peuvent lui donner forme. Dans *La bulle d'encre*, les manifestations de l'origine se multiplient et s'entrecroisent à l'intérieur de petits récits qui prétendent mettre en scène la pratique même de l'écriture, ce qu'un propos purement métadiscursif ne permet pas. Ces interstices fictionnels, qui surgissent de la trame réflexive ou se présentent comme des fables autonomes, indiquent que le discours essayistique ne peut parvenir seul à expliquer l'origine de la création. Ces scènes, qui seront désormais désignées sous le nom de « micro-récits », apparaissent donc comme un lieu privilégié d'où émerge une nouvelle forme de langage – celui de la création – sans lequel l'écriture jacobienne ne peut réfléchir à sa propre origine.

« [E]spaces de naissance » (CF, 87), lieu de tous les possibles, le langage de la création imagine ce qui échappe à la pensée dans l'acte de

langage. En fait, dans *La bulle d'encre*, les micro-récits agissent telle une « transfiguration » de l'origine. « À travers » eux – et tout particulièrement « à travers » la figure de l'enfant –, Jacob cherche à penser le lieu de naissance de l'écriture. Aussi, cette métaphore de l'origine de la création participe de la réflexion jacobienne, en ce qu'elle représente la seule avenue possible pour saisir l'objet du discours. Comme l'indique Derrida, la métaphore permet d'effleurer ce qui fait habituellement obstacle à la langue :

Il n'y a de métaphore que dans la mesure où quelqu'un est supposé manifester par une énonciation telle pensée qui en elle-même reste inapparente, cachée ou latente. La pensée tombe sur la métaphore, ou la métaphore échoit à la pensée au moment où le sens tente de sortir de soi pour se dire, s'énoncer, se porter au jour de la langue⁵.

Bien que la métaphore puisse se définir comme un simple procédé rhétorique, son potentiel sémantique – c'est-à-dire la « puissance de déplacement » qui la caractérise – en fait un moyen de connaissance. C'est que la métaphore ouvre à une possibilité de sens qui se donne comme le jaillissement d'une authenticité du langage. Telle une faille qui se soustrait à la faillibilité de la langue, elle se pose comme l'écart entre un indicible et une « vérité du langage qui dirait la chose telle qu'elle est en elle-même⁶ ». La métaphore, en tant qu'elle accomplit une signification qui autrement ne pourrait avoir lieu, constitue une origine.

Si elle se pose comme un *a priori* à la découverte d'un sens voilé, dérobé à toutes les autres formes de langage, la métaphore est donc au

⁵ Jacques DERRIDA, « La mythologie blanche », *Poétique*, n° 5, 1971, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

fondement du langage de la création. Chez Jacob, elle constitue la seule figure pour penser la venue à l'écriture; la seule manière de répondre à la visée du discours essayistique. Paradoxalement, c'est justement l'impossibilité de penser l'origine – et à plus forte raison l'origine de la création – qui donne naissance à *La bulle d'encre*. La pensée de l'origine est donc toujours déjà inscrite dans l'acte de création qui l'engendre, parce qu'elle se réalise elle-même en tant qu'origine.

La fantasmie de l'origine chez Jacob : la création faite homme

Chez Jacob, le discours de la création repose sur une compréhension aporétique de l'origine. Ainsi, le mot « origine » appartient à cette « fabrique » de la langue, en ce qu'il représente une construction métaphysique dont le sens s'épuise aux abords de la conscience⁷. En fait, il semble impossible de penser l'origine en dehors de la finitude humaine et de la langue, parce que de ces concepts dépend l'émergence même d'une telle idée.

Et ce constat renferme la réponse qui garde ouverte la question de l'origine : comprendre l'origine, c'est saisir qu'elle ne débute qu'avec soi et que cette borne est le seul commencement possible, le seul imaginable. C'est subir l'interdiction de connaître l'instant qui précède la naissance parce qu'il n'a jamais existé hors de la pensée – dont la limite est l'horizon d'une présence chaque fois unique, individuelle. Cette « présence à soi » confine le

⁷ Le terme « conscience » se définit ici comme « l'état dans lequel le sujet se connaît en tant que tel et se distingue de l'objet qu'il connaît » (*Petit Robert*, 1996).

sujet à se penser depuis l'expérience de sa naissance. Ce qui précède – et ce qui succède à – l'existence, demeure irreprésentable. Et l'impossibilité de concevoir l'origine en dehors de cette « présence au monde » apparaît peut-être plus inintelligible encore que la mort, du fait que le moment de la naissance ne témoigne que d'une absence à soi.

Le « Texte-visage », qui ouvre à la fois l'essai et la première partie de *La bulle d'encre*, raconte l'histoire de la naissance et des premiers temps de l'existence. Ce micro-récit restitue ce moment de « l'absence » qui caractérise la prime enfance. L'apparition du visage de l'enfant coïncide avec celle du texte à lire et traduit une présence qui ne se sait pas encore. Cela suppose de l'expérience de la naissance qu'elle ne puisse se penser qu'ultérieurement, comme un « manque ». Pour A. Fernandez Zoila, ce « manque » originel explique le désir de reconstituer cette scène primitive :

L'ontologie s'enracinerait quelque part dans un manque qui est prime éclosion de l'être à partir d'une scène perçue, enregistrée, faite sienne d'autant plus fortement qu'intérieurement fantasmée et sur-fantasmée, sans pouvoir encore y faire face et sans oser la transcender dans un impossible dire⁸.

Le dire de l'origine a donc tout à voir avec l'acte de création. Il s'agit d'un fantasme ou encore d'un travail de (re)construction, dans lequel s'inscrit toujours d'avance celui qui s'y consacre. En fait, seul le langage de la création peut contourner cette impasse dans laquelle se trouve toute réflexion sur l'origine – en occultant la finitude de la pensée savante au profit des

⁸ Adolfo Fernandez ZOILA, « Le visage pris aux mots », dans ROLLAND Jacques (dir.), *Les Cahiers de la nuit surveillée*, Paris, Verdier, 1984, p. 301.

possibilités infinies de la langue. Et pourtant, cette même potentialité de la langue, générée par son caractère polysémique, réfute toute approche essentialiste du concept d'origine. Ainsi existe-t-il autant de versions de l'origine que de tentatives de la raconter – comme si le fait de l'inventer permettait d'échapper à l'impasse ontologique qui lui donne le jour.

Avec les premières pages de *La bulle d'encre* s'instaure donc une lecture phénoménologique de l'origine. En effet, la mise en récit de cette problématique provoque l'auto-engendrement de l'écriture, puisque l'action d'écrire « accouche » de l'œuvre jacobienne. Le « Texte-visage » peut se comprendre comme une version possible de l'origine – celle de la naissance d'un individu – mais aussi comme une origine propre, soit l'enfantement de l'œuvre, créée et inspirée de l'objet de l'essai. L'acte de lire rejoint alors celui d'écrire, en tant qu'expérience de la naissance du langage de la création.

À la lecture du « Texte-visage », ces trois manifestations de l'origine (celle de l'homme, de la lecture et de l'écriture) se confondent dans le but de rapporter la notion de langage non seulement à la parole ou aux mots, mais aussi au corps – et ainsi modifier la définition du langage jusqu'à faire de la lecture une expérience physique. À propos de cette confusion quant à la fonction des sens, Carolyne Tellier remarque :

Le corps est évoqué par l'Auteure au moyen des sens qui entremêlent leurs diverses fonctions dans une série de synecdoques particularisantes. De plus, un glissement sémantique fait en sorte que la voix « touche » les regards et que ces mêmes regards « écoutent ». Cette « permutation métalogue » transforme le rôle de chacun des sens⁹ [...].

⁹ Carolyne TELLIER, *op. cit.*, p. 144.

Bien qu'elle identifie la rhétorique à l'œuvre dans ce micro-récit, cette analyse ne fournit pas d'explication quant aux motifs qui sous-tendent la thématique du corps chez Jacob. Mais quel est le but de cette « permutation métalogue »? S'il éveille à la corporalité de la lecture, le « Texte-visage » conduit également à une « réappropriation » du fantasme de l'origine. La perspective nouvelle que déclenche ce désordre sémantique met en place un imaginaire singulier; cette phase pré-consciente inscrite dans l'histoire de toute naissance – provoquant ainsi chez le lecteur la réactualisation et l'interprétation de cette expérience enfouie depuis toujours dans sa mémoire et à jamais inatteignable.

Le corps de l'origine : l'expérience de l'altérité

Outre sa portée phénoménologique, le « Texte-visage » évoque « l'écriture du corps ». Plus fréquente qu'elle n'y paraît, l'équation qui lie la thématique du corps aux écrits d'une femme explique l'orientation critique qui guide les lectures de l'œuvre jacobien¹⁰. Ce lieu commun concerne tout particulièrement l'étude des romans de Suzanne Jacob; un corpus dans lequel les personnages féminins dominent l'espace du récit. Toutefois, malgré le rapprochement possible avec « l'écriture des

¹⁰ En effet, l'intérêt des théoriciennes de *l'écriture des femmes* pour l'œuvre de Suzanne Jacob ne peut plus être démenti. Le plus bel exemple de cette catégorisation de l'œuvre jacobien à l'intérieur du discours féministe et « métaféministe » demeure le dossier que monta Lori Saint-Martin et Christl Verduyn pour la revue *Voix et images* en 1996 (cf. bibliographie).

femmes¹¹ », « l'écriture du corps », telle que la conçoit Jacob, s'apparente davantage à la conception philosophique du langage chez Merleau-Ponty¹². Il n'y a donc pas d'appréhension sexuée du corps dans le discours jacobien, mais plutôt l'idée d'une présence au monde qui détermine un certain rapport à la lecture et à l'écriture. Le langage – et par conséquent le langage de la création – est conçu comme « une reprise expressive de l'expérience¹³ ». L'humain se définit donc essentiellement par son action, plus spécifiquement par ses actes de langage.

Chez Jacob, l'expérience du langage est intimement liée à celle du corps, en tant qu'elle s'exprime par l'entremise du corps et ainsi le transcende. En ce sens, le langage « fait corps ». Voilà pourquoi dans le « Texte-visage », l'origine de la création s'incarne en tout premier lieu à travers le langage corporel. Dès l'instant qui suit la naissance, l'essayiste suppose du visage de chaque individu qu'il représente un texte à interpréter : « Notre visage est d'abord un texte et nous traversons cette expérience d'être un texte vivant que des regards déchiffrent, que des regards, infatigablement,

¹¹ Bien qu'incomplète, cette définition, tirée du site <www.cafe.umontreal.ca/genres/n-femini.html>, résume les principales caractéristiques, ainsi que la visée de *l'écriture des femmes*, aussi nommée *écriture au féminin* : « Quelles sont, d'après les théoriciennes, les constantes de l'écriture féminine? Ce serait tout d'abord une écriture essentiellement égotiste, visant à la conquête de l'identité. Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires que les femmes ont privilégiés sont ceux du "je": la poésie (plus lyrique qu'épique), la lettre, le journal intime, le roman autobiographique. À travers le discours autobiographique, il s'agit pour la femme de s'établir comme sujet, de s'écrire autre que ne l'ont écrite les hommes, non plus de l'extérieur, mais de l'intérieur. Le corps féminin est, plus que le corps masculin, morcelé dans la littérature masculine. Le corps senti, et non pas vu, reconquiert son unité. Le retour à l'enfance (souvent à l'occasion du premier roman) participe à la quête d'identité : l'enfance est pour les femmes le moment de l'intégrité. »

¹² La conception philosophique du langage dont il est question ici se réfère à deux ouvrages de Maurice MERLEAU-PONTY : *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978; *Le visible et l'invisible* (texte établi par Claude Lefort), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979.

¹³ France FARAGO, *op. cit.*, p. 150.

attirent à eux pour le lire. » (BE, 15) Il en va de la survie du nourrisson que cette lecture ait lieu – sans quoi la mort reprend ses droits.

Ainsi, l'enfant est introduit dans le monde grâce à la lecture qu'en fait sa mère – et qu'il fera éventuellement d'elle. C'est à partir de cette expérience première que se construit le rapport à l'*autre*; rapport dans lequel se situe l'origine du langage. À l'instar de Lévinas, Suzanne Jacob semble associer l'origine ontologique de l'homme au visage. Ici encore, le propos de

A. Fernandez Zoila éclaire cette position :

Moment pathétique d'un subir, très rapidement percé par la gestuelle qui vise à s'inscrire dans le circuit d'un va-et-vient entre deux visages, encore unilatéralement sentis, à peine formulés dans l'ébauche d'une altérité qui aspire à être; mais qui n'est pas encore. La prime scène entre l'à-peine-né et celle qui lui offre le visage d'une très hypothétique mère, se situe très tôt dans la pré-histoire de l'être; les tout précoces échanges qui ont pour siège le champ du visage et la zone de l'intervisage précisément, seront le fondement même de la fondation de l'être. En cela, Lévinas tient une position juste : le début de l'humain ontologisé est bien dans le visage¹⁴.

Contact originel que celui entre la mère et l'enfant, la scène décrite dans le « Texte-visage » démontre que l'expérience de l'altérité est au fondement de tout langage. L'échange qui s'effectue lors de l'allaitement symbolise un prime état – celui du corps – que Jacob nomme « le son du lait » (BE, 16). Dans ce face à face où s'entremêlent goût, odeur, toucher et son, l'enfant entre aveuglément dans le monde, mais également dans le langage, grâce auquel il pourra élaborer son propre récit.

¹⁴ Adolfo Fernandez ZOILA, *loc. cit.*, p. 150.

Une lecture de l'origine de la lecture

À la fin du « Texte-visage », après avoir été soumis à l'épreuve sensible de la lecture, le lecteur réalise que cette expérience est conditionnelle à l'avènement de chaque individu sur terre. Cette seconde origine, celle de la lecture, Jacob la conçoit comme un récit universel qui transcende la pensée même de l'origine et, conséquemment, de celui qui l'invente : « La lecture ne commence pas avec le livre, sauf si on dit ceci : le monde est un livre qui espère de chaque naissance qu'elle apporte une page à son histoire. » (BE, 18) Bien qu'il constitue en quelque sorte la trame narrative de *La bulle d'encre*, le récit de l'enfant apparaît alors comme un récit parmi tant d'autres. Un récit qui s'inscrit à la place du récit impossible de l'origine; celui qui n'a jamais tout à fait lieu parce qu'il se renouvelle constamment. Toujours différée, l'impossibilité de ce récit provoque la démultiplication de ses versions (mythique, scientifique) depuis la nuit des temps.

Le premier chapitre de *La bulle d'encre* représente donc une version de ce « récit humain impossible ». Son titre, *Une histoire du monde*, laisse paraître la visée totalisante à laquelle aspire Jacob en imaginant un récit qui présente le monde tel qu'il semble être lu habituellement – un monde qui, par ailleurs, fait l'objet d'une critique. Mais si, à travers ce chapitre, s'inscrit le « récit impossible », c'est comme réalisation de cet impossible. Il appert alors que l'origine – qui est propre à chacun mais commune à tous – se manifeste toujours déjà dans un récit.

En racontant cette origine que constitue la perception du monde, Jacob la fait exister. *Une histoire du monde* met donc en place une genèse de la lecture. À travers la création d'un espace imaginaire où l'universel rejoint le singulier, Jacob repère les signes – c'est-à-dire la façon dont sont appréhendés les images et les mécanismes langagiers, qui structurent la pratique « lectorale » dès la naissance. Selon l'essayiste, c'est la capacité individuelle de lire et de déchiffrer tous ces signes qui maintient le monde dans la lisibilité :

Toutes les versions [personnelles du monde] racontent [...] comment c'est par la lecture que s'effectue notre entrée dans le monde et que c'est par elle que nous nous y installons pour y demeurer. Nous habitons le monde par l'activité ininterrompue de lecture que nous en faisons et c'est cette activité même qui rend le monde habitable. (BE, 20-21)

Grâce à l'analyse de la figure du Christ, de Mao et de l'écran, Suzanne Jacob démontre que la lecture est avant tout une façon d'être présent au monde et de le traduire. Comparable à une cosmogonie, cette synthèse du monde en images a pour but d'illustrer que l'opération fondamentale qui réalise tout langage tire son origine de la lecture.

Le langage et sa lecture

L'origine de la lecture dont il est question chez Jacob ne se définit pas seulement comme la capacité de donner un sens au monde, mais consiste également à comprendre l'opération subjective qui réalise cette action. Divisé en deux étapes, le processus psychique qui rend possible le langage – et

dont Jacob postule qu'il est à l'origine de la conception actuelle du monde – est résumé par Louis Marin :

[D]'abord la transposition dans les mots, dans les phrases, dans le discours, d'un objet, d'une situation, d'une expérience située *hic et nunc* dans le monde; ensuite la transmission du résultat de cette opération à un « autre » qui en comprend, c'est-à-dire en interprète les éléments par la production d'un discours qui maintient et déplace à la fois la parole à lui adressée, provoquant par là un nouveau discours, etc¹⁵.

Chez Jacob, la lecture correspond à la fois à cette première étape – la transposition en mots de l'expérience sensible – mais également à la transmission de ce résultat, que composent la réception et l'analyse de l'acte de langage émis. Cette seconde phase est celle grâce à laquelle peut s'expliquer ici même le processus qui fait naître le langage. Depuis une veille immémoriale, le déploiement de ces échanges concède au monde une lisibilité et développe entre les humains « un champ de confiance » (BE, 33) qui se traduit par le concept suivant : la communication. La langue symbolise l'inéluctable aboutissement de cette opération, perpétrée dans l'espoir de former de plus en plus de consensus – voire une chaîne infinie de consensus.

Ce même acte de langage permet à Marin d'affirmer que « [dans] le passage de la perception au langage, [...] la perception est organisée comme un langage, et [...] le monde de l'expérience sensible est déjà signifiant, – ce qui ne veut pas dire qu'il fasse sens¹⁶. » Chez Jacob, cette possibilité de « lire entres les lignes » définit un trait particulier de la lecture : le

¹⁵ Louis MARIN, « Du corps au texte. Propositions métaphysiques sur l'origine du récit », *Esprit*, n° 423, avril 1973, p. 915.

¹⁶ *Ibid.*

discernement. L'exercice du discernement consiste ainsi à repérer ce qui, dans l'exercice du langage, se perd ou s'altère suite à la traduction de l'expérience en mots.

À dire vrai, cette interprétation du fait langagier domine le discours essayistique de Suzanne Jacob bien avant la publication de *La bulle d'encre* en 1997. Déjà, dans *Conférence-fiction*, texte publié en 1989 dans la revue *Possibles*, l'écrivaine posait les bases théoriques de sa conception de la lecture sous forme de prémisses injonctives. D'entrée de jeu, ce court essai postulait que « [l]a réalité ne dépasse jamais la fiction parce que la fiction est la condition de la réalité » (CF, 85). Presque dix ans plus tard, la même phrase refait surface dans « L'entendu », l'un des textes centraux de *La bulle d'encre*. Jacob rend alors plus concrète sa pensée de l'acte de création en explicitant davantage les termes qui balisent l'interaction inhérente du monde, de la lecture et de l'écriture. Ici, le terme « réalité » – présent dans le postulat qui précède – mérite éclaircissement.

Pour une lecture *autre* du monde : la fiction du réel

Chez Suzanne Jacob, le concept de réalité, s'il est essentiel pour parvenir à définir ce qui existe *en fait*, demeure une construction idéologique, puisqu'il est insaisissable. Ce schème, à l'instar de tous ceux qui établissent un pont entre les phénomènes et les catégories de l'entendement, participe d'une quête métaphysique qui tente de cerner le monde en donnant prise à celui-ci. Cependant, aspirer à saisir *ce qui est* ne permet pas d'échapper à sa

mise en récit. L'invention conceptuelle n'indique qu'un désir de rationaliser l'expérience sensible. La confusion, qui se perpétue, est due à ce que la réalité est appréhendée comme un absolu et, qu'en ce sens, il lui est concédé un caractère de vérité qu'elle ne détient pas. Voilà pourquoi Jacob avance l'idée que le rapport au réel est une fiction, un moyen de se figurer ce qui se présente à l'esprit *tel qu'en lui-même*.

Issue de la pensée logocentrique, la dualité réalité/fiction semble régir l'intelligibilité du monde. Pourtant, cette opposition ne correspond pas nécessairement à la représentation que chacun s'en fait, mais constitue plutôt un accord tacite propre à garantir l'ordre social. Parce que chaque individu est unique, le regard qu'il porte sur le monde l'est d'autant plus qu'il conçoit celui-ci à partir de signes et d'images. D'un côté, il y a ceux qui assurent à l'humain une place dans le monde, c'est-à-dire les conventions de réalité qui participent à sa cohérence dans la société. De l'autre se trouvent ceux qui déterminent la prise en charge de son *être-dans-le-monde*, c'est-à-dire les récits qu'il s'approprie et qui forment ce qu'il croit être sa spécificité. Le postulat jacobien « ÊTRE EST UNE ACTIVITÉ DE FICTION » (CF, 87) réunit ces deux modes de présence au monde, l'un social, l'autre subjectif.

Or, l'individu qui propose une version de la réalité qui diffère des conventions adoptées par le plus grand nombre encourt le risque de se voir refuser la reconnaissance sociale qui fonde son humanité. Dans les sociétés modernes, la différence est tolérée pour autant qu'elle ne menace pas la cohérence du réel prônée par le discours social. Lorsque cette menace est

trop grande, la marginalité se trouve réappropriée par ceux qui ne peuvent la contrer et réaménagée en vue d'être assimilée, telle une mode. Ainsi, les « conventions de réalité » (BE, 34) actuelles, ce que Jacob nomme « la fiction dominante » (BE, 34), tendent à uniformiser la façon d'appréhender le monde, à enrayer les différences au nom d'un faux sentiment d'appartenance ou de liberté et finalement, incitent l'humain à se désengager de soi et des autres. Si la lecture des motifs qui sous-tendent les « conventions de réalité » permet de distinguer celles qui sont perverses de celles qui sont utiles, cela ne suffit pas, selon l'essayiste, à déjouer l'aliénation qui s'immisce sournoisement dans la pensée.

La fiction au service de la subversion

C'est là que peut intervenir l'art. En multipliant les versions de la réalité au moyen de la fiction, la littérature subvertit « la fiction dominante » en offrant des espaces où peut s'exprimer l'altérité :

Ainsi placé comme un lieu dialectique entre le système symbolique et l'hétérogénéité pulsionnelle qui l'agit en le menaçant, l'art assume la loi socio-symbolique, en même temps qu'il démontre la possibilité de sa transgression; il articule l'économie pulsionnelle des sujets à un code socialement admissible¹⁷.

L'écriture paraît particulièrement apte à révéler le dispositif sémiotique qui détermine la fonction dissidente de l'art, parce que son support, la langue, est garante de la socialité même qu'elle transgresse. À l'origine de ce procès du

¹⁷ Julia KRISTEVA, « Furieux d'intelligence », dans *La Révolution du langage symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 612.

symbolique se situe l'écriture jacobienne, qui tente de capter ce qui, dans les potentialités différentielles du langage, est de l'ordre du pulsionnel, de la « pulsion de mort ». Cette charge pulsionnelle récuse la valeur du signifié au profit d'une hétérogénéité signifiante; le connotatif parvient alors à inhiber le dénotatif.

Malgré la démesure qu'elle symbolise – voire l'état de schizophrénie scripturale qu'entraîne cette pratique singulière de la création –, l'écriture *fait sens* justement parce qu'elle réinvente le sens, le re-trouve, le re-situe encore et toujours dans le social. À l'ère du « langage poétique » tel que le conçoit Kristeva, seul le texte littéraire peut conduire à une « réingénierie » permanente du sens, du système symbolique et, par le fait même, du social. Ce nouveau rôle accordé à la littérature modifie sa fonction : sa portée subversive congédie sa nature récréative. L'acte créateur témoigne ainsi d'une « performativité », puisqu'il détient non seulement la possibilité d'engendrer la réflexion et l'action, mais qu'il constitue en lui-même une action potentielle.

Chez Suzanne Jacob, l'écriture fictionnelle est au fondement de la subversion, parce qu'elle consent à une sortie de l'ordre symbolique et qu'elle dialectalise la tension entre le pulsionnel et le rationnel. Elle se lit comme un principe d'immanence en ce qu'elle rend sa pratique irréductible à l'être et à son rapport au monde. En ce sens, *La bulle d'encre* est exemplaire d'une pragmatique du texte littéraire. À partir d'une question – « de quoi est fait le discernement de l'auteur? » (BE, quatrième de couverture) –, l'écrivaine

réfléchit au fonctionnement du « monde contemporain et aux mythologies qui le gouvernent » (BE, quatrième de couverture). Jacob prend aussi position quant au rôle et aux responsabilités qui incombent à l'écrivain en expliquant que, si la pratique créatrice peut renverser l'ordre des « conventions de réalité », elle demeure tout de même aux prises dans une économie symbolique qui pervertit sa propre visée subversive.

Pour éviter d'être piégée par l'ascendance codificatrice de la langue sur l'écriture, Jacob choisit, dans *La bulle d'encre*, de créer de petites fictions qui démultiplient les sens de son propos sur l'origine de la création. Cette stratégie discursive, en plus de contrecarrer les attentes du lecteur, met en œuvre un second postulat jacobien, celui de la transgression : « Une fiction ne peut être perçue comme fiction que par une nouvelle fiction. » (CF, 85) Il apparaît alors que la présence de micro-récits dans l'essai jacobien se donne comme autant de fictions qui viennent contrer celles qui dominent le monde et sa lecture.

Si, avec *Une histoire du monde*, Jacob dépeint le monde comme étant en constante représentation, elle le fait avant tout à partir de son expérience de lectrice. Ce premier chapitre de l'essai laisse paraître le discernement qui s'exerce chez l'auteure au moment exact où elle tente d'en saisir l'origine. L'acte de création fait ainsi appel au même dispositif « lectoral » – aussi nommé jugement – que celui qui se met en place lors d'une tentative pour déchiffrer le monde. En ce sens, cette réflexion qui s'articule autour de l'écriture est nécessairement une lecture de sa propre impasse

méthodologique, impasse dans laquelle le recours à la fiction n'est pas seulement un artifice, mais une condition intrinsèque à l'élaboration de la pensée.

Éveil à la lecture jacobienne : expérimenter le discernement

Le second chapitre de *La bulle d'encre* s'intitule *Une histoire de la lecture*. Dans cette partie de l'essai, Jacob définit quelques-uns des préceptes qui fondent cette expérience. Témoin de l'initiation de l'enfant au monde que crée l'écrivaine, le lecteur donne simultanément naissance à cette « histoire de la lecture ». En fait, cette origine n'existe point en dehors de son activité, c'est-à-dire sans le consensus qui lie celui-ci à l'essai au moment de la lecture. Le lecteur découvre le monde à travers les yeux d'un personnage anonyme, auquel il est prédisposé à s'identifier – suite à sa venue au monde sensible par la lecture initiatique du « Texte-visage ». Les enseignements qui se dégagent de cette seconde partie de l'œuvre sont donc multiples. Mais c'est en éprouvant le discernement du lecteur que Jacob tente de l'éveiller à l'origine de la création.

Dans « La marge de manœuvre », Suzanne Jacob place le lecteur devant deux textes très différents. Le premier, « Une histoire d'enfant », est qualifié de « fait divers » (BE, 83). Ce micro-récit raconte l'histoire d'un enfant dont le comportement diverge de celui des autres enfants à la maternelle. Le second texte, « La démystification du lecteur », se présente davantage comme un essai, dans lequel Jacob tente de démystifier le lecteur-type. En

déterminant les attentes qui guident habituellement la lecture d'une œuvre, l'auteure explique que l'attrait biographique qui domine le discours commun est la conséquence d'une stratégie marchande qui tend à évincer toute rencontre avec l'œuvre. En examinant les deux parties de « La marge de manœuvre », le lecteur découvre la singularité de l'action qu'il accomplit alors.

Dans la première partie, le récit de l'enfant-artiste pose la question de la normativité. Aucune parole n'est directement octroyée à l'enfant, la seule réaction que le garçon manifeste réside en un mutisme. La parole s'offre alors à lire à travers le truchement des actions de ce personnage, de même que dans les réactions qu'elle suscite chez la directrice et la mère. En vérité, son silence *parle*. Cette visée hyperbolique se réclame de la fonction d'exemplarité que la narration accorde à la figure de l'enfant à la fin du récit. Parce qu'il représente la principale victime du drame, l'enfant constitue un symbole de non-conformité. L'inadéquation de ses actions en regard de ce qui est attendu de lui conduit à la disqualification du jugement des voix adultes : celle de la directrice, mais également celle de la mère – qui échoue à défendre son fils. La résolution finale de l'histoire produit le renversement des rôles sanctionnés par le statut social. La figure de l'enfant apparaît alors comme détentrice de l'autorité ultime : la sagesse. Cette sagesse, silencieuse et secrète, interpelle le lecteur, parce qu'elle comporte un rapport authentique au monde et postule l'intégrité des actions à y poser.

La question du discernement que pose ce micro-récit est par la suite illustrée, lorsque l'auteure se charge d'expliquer les enjeux idéologiques qui se dégagent d'un tel rapport à la norme. La figure de l'enfant-artiste se transforme alors en contre-exemple, parce qu'il ne désigne plus ni la norme ni sa contestation, mais plutôt l'écart qui se profile entre ces deux instances. Et c'est précisément dans l'apparition de cet écart que le lecteur fait l'expérience de son discernement.

Aussi appelé « La marge de manœuvre », l'écart se définit en regard du rapport au monde de chaque individu. D'une part, il y a la norme – c'est-à-dire l'ascendance des conventions sociales sur l'appréhension du réel – qui s'oppose à l'invention langagière propre à la constitution du sujet. D'autre part se trouve l'abîme, le manque, tout ce qui ne se dit pas, ne se représente pas, mais existe. Quant au discernement, il apparaît lorsque se trouve distingué ce qui relève de la norme ou de l'indicible à l'intérieur même de l'acte de langage.

C'est dans le passage de la première partie, fictive, à celle, essayistique, de la seconde, que l'enjeu de ce texte est transmis au lecteur. En effet, la lecture de la seconde partie de ce micro-récit ne peut s'effectuer en regard de la première sans que ne soit questionnée leur mise en commun. Dans « La marge de manœuvre », la portée discursive que sous-tend l'utilisation de l'exemple ne s'applique pas lorsqu'elle est mise en présence du second texte – puisqu'il n'est fait mention d'aucun lien entre eux. Le raisonnement inductif qui caractérise habituellement l'*exemplum* échoue;

l'universel auquel aurait dû aboutir la liaison des entités textuelles ne s'articule pas, puisque le singulier de la fiction se heurte à un autre singulier, l'examen du mythe. Le lecteur doit donc forger ses propres conclusions.

De cette méditation imposée surgit l'expérience du non-discernement, que tout jugement accueille en son sein. Le lecteur de « La marge de manœuvre » est placé dans une situation où ses attentes – celles dont Jacob fait justement le procès dans la seconde partie du micro-récit – ne sont pas comblées. Au contraire, ce dernier constate que le doute qui l'assaille résulte de sa lecture, de son incapacité – non pas à interpréter – mais à accepter qu'il ne puisse y avoir de « vérité objective » quant à la compréhension de ce texte. Le lecteur se retrouve dans une impasse, puisqu'il doit fournir une réponse qui l'écarte du comportement régissant habituellement ses lectures; une réponse qui échappe à la production d'un sens figé. Ce faisant, il se libère momentanément d'un conditionnement dont il n'a même pas conscience. En somme, c'est dans la rencontre du non-discernement que se produit, chez le lecteur jacobien, l'épreuve du discernement¹⁸.

Mais cette possibilité de concevoir différemment l'acte de lecture ne peut évincer la représentation dominante qui régit le monde et dispose à une certaine approche du texte littéraire. Jusqu'à un certain point, chaque individu demeure tributaire de la norme, même s'il peut s'en distancier grâce à l'écart

¹⁸ Pour la suite de ce mémoire et dans le but d'en assurer la cohérence, une précision s'impose. À partir de maintenant, toute remarque touchant de près ou de loin à la notion de discernement ne renvoie plus à la faculté de juger (communément appelée « le bon sens »), mais relève plutôt de la conception jacobienne du discernement, qui se définit comme un non-discernement. Discerner consiste alors à savoir qu'il est impossible de discerner. En ce sens, la connaissance naît de l'expérience du non-savoir.

de sa lecture. Cette expérience de l'écart – ou de la marge – à laquelle convie « La marge de manœuvre », ne peut donc se produire qu'à condition que le lecteur ne soit déjà sensible aux normes qui gouvernent le monde et le langage.

L'origine du discernement : une action

Ainsi, la démarche individuelle qu'engendre la lecture de « La marge de manœuvre » a pour but d'éveiller le lecteur jacobien à une pratique particulière du discernement. En fait, seul l'exercice de la lecture permet à ce dernier d'accomplir le dessein de ce texte. Aussi est-ce son discernement, c'est-à-dire la nécessité de proposer une interprétation et de fournir un sens à ce micro-récit, qui révèle au lecteur toute la portée de l'acte de lecture. Lire, c'est donc faire preuve de discernement. C'est en quelque sorte découvrir ce qui, dans le langage, est de l'ordre de l'imbrication du réel et de la fiction. Finalement, c'est prendre part au monde par l'exercice de la lecture.

Chez Jacob, l'origine de la lecture prend forme dans le discernement. De même, la mise à l'épreuve du jugement du lecteur dans le micro-récit « La marge de manœuvre » indique que le discernement ne peut s'expliquer. Seul la lecture de l'essai peut lui donner naissance. Or, l'expérience du discernement chez le lecteur jacobien paraît conditionnelle d'une seconde action : l'écriture. Sans le recours à son propre discernement, Jacob n'aurait jamais pu écrire un texte qui allait permettre à son lecteur d'éprouver le sien.

En ce sens, le discernement tire son origine de son action; il s'agit avant tout d'une « performance ».

Par ailleurs, si l'écrivaine veut éveiller son lecteur au discernement, c'est, d'une part, parce que cette action s'inscrit à l'intérieur de toute démarche créatrice, et, d'autre part, parce que lui seul peut révéler au lecteur l'impossibilité de théoriser l'acte de création. En lui « enseignant » à agir et à lire avec discernement, Jacob permet à son lecteur de découvrir l'enjeu de l'écriture de *La bulle d'encre*. Le lecteur réalise alors que seule la mise en récit, c'est-à-dire la « fictionnalisation » de l'origine de l'œuvre, peut mettre en lumière l'acte de création. Le langage de la création, et plus particulièrement la métaphore, lui apparaît alors comme une origine. Une fois cette première lecture de l'acte de création accomplie, le lecteur jacobien est enfin prêt à discerner le mouvement de l'œuvre.

Or, il ne s'agit plus seulement pour le lecteur de faire preuve de discernement. Celui-ci est également confronté à une exigence contre laquelle Jacob l'a mis en garde dans l'avant-propos de *La bulle d'encre* : « Les lecteurs qui s'aventurent ici engagent toujours dans leur lecture une part d'auteur. » (BE, 10) En somme, le rôle du lecteur chez Jacob ne se résume pas à celui d'un témoin passif devant l'œuvre. Au contraire, celui-ci doit donner naissance à l'œuvre en « l'écrivant » ou en la « réécrivant » à travers sa lecture. C'est précisément de cette forme de lecture « faite écriture » dont traitera le prochain chapitre de ce mémoire.

CHAPITRE III

Lecture et écriture : le mouvement de l'œuvre

*Auteur et lecteur sont à égalité devant l'œuvre et en elle.
Tous deux uniques : n'ayant d'existence que par cette œuvre et à partir d'elle [...].*
Maurice Blanchot

Si l'acte de création prend naissance dans l'humain, dans sa capacité à déchiffrer le monde et à discerner que le réel est une fiction, il se loge également dans l'œuvre. Chez Jacob, lecture et écriture sont ainsi étroitement liées entre elles. Dans *La bulle d'encre* et dans *Comment pourquoi*, l'écrivaine établit plusieurs rapprochements entre ces deux modes d'être de l'œuvre. D'une part, la lecture semble mener à l'écriture. D'autre part, ces deux actions se donnent comme origine de l'œuvre. L'examen de la conduite qui détermine la lecture et l'écriture de l'œuvre, ainsi que l'analyse des modalités de lecture utilisées pour s'approcher de l'œuvre de divers auteurs permettront de dégager quelques fondements de la pensée de l'acte de création chez Jacob.

Rencontrer, exécuter et répondre à l'œuvre

Tout d'abord, il faut se pencher sur la conception de l'œuvre et de son approche. Chez Jacob, l'acte de lecture est régi par une conduite. Il s'agit « d'une manière de lire » (PC, 31) qui s'apparente davantage à un « engagement vis-à-vis de l'œuvre » (PC, 32) – un engagement auquel l'écriture est également liée : « Lire dans la même concentration, dans la

même posture, dans la même respiration, dans le même renoncement, dans la même absence que pour écrire. » (CP, 33) Dans cette citation, le mot « renoncement » dont Jacob use pour définir l'attitude à adopter lors de la lecture et de l'écriture de l'œuvre, dénote beaucoup plus qu'un simple engagement. Ce terme reflète l'effort, voire le sacrifice qu'exige l'accomplissement de ces actions. Ces gestes acquièrent ainsi une valeur de « travail ».

Pour décrire la lecture de l'œuvre qu'elle privilégie, l'écrivaine préfère employer le verbe « étudier » au verbe « lire ». Dans *Comment pourquoi*, Jacob tente de distinguer cette pratique de la conception habituelle de la lecture :

[Si] je disais qu'il fallait étudier, c'était que je cherchais un peu rageusement à utiliser un mot qui rende compte d'une manière de lire qui m'a été transmise par la lecture des partitions comme je l'ai dit dans *La bulle d'encre*, [...] une manière de lire qui soit une manière de décider d'un cadre, c'est-à-dire d'une prise de vue, de position ou d'écoute, c'est-à-dire une manière de lire qui soit un engagement vis-à-vis de l'œuvre et du monde, vis-à-vis de la réponse que la rencontre avec l'œuvre met au monde. (CP, 31-32)

Se consacrer à la lecture de l'œuvre est donc une « mise à l'écoute » qui engendre un dévoilement.

Cette étroite relation entre lecture et œuvre, l'écrivaine l'explique en la comparant au jeu d'une pianiste. Dans un micro-récit, Jacob raconte comment la lecture de la partition, dans son exécution silencieuse ou réelle, et la lecture d'une œuvre littéraire, sont deux activités de lecture, en apparence différentes, mais portées par le même désir, celui de répondre à l'œuvre. L'étude de la partition dont Jacob tente de reproduire l'expérience

paraît particulièrement apte à décrire le renoncement indispensable à la rencontre de l'œuvre.

À travers les gestes de l'interprète, l'écrivaine retrace le trajet qu'emprunte la musique pour parvenir à s'accomplir. Toujours présente à l'intérieur de la partition, la musique demeure dans l'attente de son surgissement. Elle s'exprime déjà dans la lecture qui précède son exécution, au moment où la pianiste s'imprègne du texte par son écoute silencieuse. L'étude de la musicienne consiste alors à s'approcher d'une sensibilité musicale qu'elle peut exprimer grâce à sa lecture et à son travail – à la maîtrise de son instrument. L'exécution de la partition s'offre donc comme une réponse à laquelle convie l'œuvre.

La cohésion entre l'artiste et l'œuvre paraît plus significative dans un contexte musical, du fait que la réponse, le jeu, soit manifeste. Dans le micro-récit suivant (« La pêche à la ligne »), l'auteure précise que l'engagement de la pianiste vis-à-vis de la partition est exemplaire de la « manière de lire » l'œuvre littéraire : « [la pianiste] enseigne par quelle pratique notre lecture devient autonome et responsable d'une réponse au texte, [...] [la pianiste] ne sait pas qu'elle enseigne ce que c'est que la liberté face à la partition. » (BE, 77) Le renoncement rend donc possible l'écoute de l'œuvre et cette écoute « produit » une interprétation. En ce sens, le lecteur ne fait pas que donner vie à l'œuvre, il l'exécute. Tel le jeu de la pianiste, sa réponse se modifie à chaque fois. Chez Jacob, la lecture de l'œuvre devient une action libre et originale, dont l'accomplissement ressemble davantage à une interprétation

qu'à une appropriation. Cette « manière de lire » engendre la « rencontre originelle » (BE, 78) de l'œuvre.

L'écrivaine précise qu'au moment où elle se produit pour la première fois, cette rencontre modifie à tout jamais le comportement du lecteur. Non seulement le lecteur découvre ce qui porte l'œuvre, mais il se découvre lui-même à travers l'œuvre. Il s'agit là d'une expérience incommunicable, voire d'une révélation :

C'est l'endroit qui nous aura permis pour la première fois d'enfreindre en nous-mêmes les limites que nous nous étions fixées pour comprendre le monde. Dans ce livre connu de nous seuls, nous avons fait l'expérience de l'ébranlement des habitudes internes qui nous paraissaient essentielles *sans que nous le sachions*. C'est le livre qui nous a appris à quelle lecture du sens nous étions incapables de désobéir en nous faisant don de la capacité d'imaginer les choses *autrement*. (BE, 79)

La reconnaissance de l'*Autre* est déterminante, car elle transforme le rapport à l'œuvre et au « monde de la lecture ». Le lecteur adopte une nouvelle conception du livre, de la lecture, et rejette celle imposée par la société. L'œuvre n'est plus perçue comme une marchandise, mais comme la possibilité de rencontrer l'*Autre*. Quant à la lecture, elle cesse d'être un geste de consommation pour devenir action personnelle, interprétation, entente. La seconde partie de *La bulle d'encre*, « Une histoire de lecture », est entièrement consacrée à expliquer au lecteur cette disposition, c'est-à-dire cette écoute qui rend possible la rencontre de l'œuvre.

Dans *Comment pourquoi*, l'écrivaine se remémore le moment où elle fit elle-même cette « rencontre originelle » :

Entre l'âge de quinze et dix-huit ans, j'ai avalé des rayons entiers de bibliothèque [...] et c'est lorsque j'ai eu dix-huit ans [...], que Pierre Jean Jouve, Marguerite Duras et Jean-Luc Godard sont venus mettre un terme à cet avalage incessant qui n'avait pour méthode que l'allaitement et le non sevrage. Alors seulement, et grâce à la rencontre de l'œuvre de ces trois personnes, Jouve, Duras et Godard, j'ai cessé d'avalier et j'ai commencé à étudier, c'est-à-dire à répondre de ma réponse aux œuvres [...]. (CP, 32-33)

En citant ces auteurs, mais en mentionnant aussi qu'elle en avait avalé certains, Jacob oppose une fois de plus deux types de lecture. La première consiste à ingurgiter ou encore à consommer l'œuvre, tandis que la seconde s'apparente à une étude, c'est-à-dire à une approche de l'œuvre, plutôt qu'à une prise de possession. À l'aide de cette comparaison, Jacob montre que la « rencontre originelle » ne dépend pas de l'œuvre, mais bien de celui qui l'aborde. Il n'existe pas de situation idéale ni d'œuvre exemplaire à partir de laquelle se produirait cette rencontre. D'ailleurs, celle-ci peut ne jamais avoir lieu. En somme, cette expérience est unique pour celui qui la vit dans la mesure où ce qu'il découvre de l'œuvre n'appartient qu'à lui.

La rencontre de l'œuvre est celle d'une altérité radicale. Plusieurs écrivains et penseurs ont tenté de s'approcher de cette altérité incommunicable – en vain. Les diverses appellations que ces derniers ont employées pour traduire l'*Autre* ne signalent que l'impossibilité de le « dire ». L'*Autre* se conçoit, tout à la fois, comme un lieu, un espace, un mouvement, ou encore comme un phénomène qui emprunte à l'humain certains traits sensibles : c'est une voix, une parole, un chant, parfois un bruissement silencieux.

Jacob relate le déploiement de l'*Autre* dans « Anatomie de l'écoute : le fabuleux trajet du nerf vague¹ ». Celui-ci se fait alors voix¹ :

La voix intérieure est une sorte de chantonement ou de bourdonnement ininterrompu qui maintient ce « moi » qui lit ou qui écrit dans la tension entre son désir d'être capturé entièrement par le livre et le désir de rester farouchement lui-même au sortir de cette capture tant désirée. Enfin, l'oreille est tendue vers la voix dans l'attente de son déploiement. (BE, 73)

Ici, la lecture provoque la division du monde. Il y a le monde extérieur – le *dehors* de l'œuvre – où l'individu est pleinement et entièrement lui-même et le monde intérieur – celui de l'œuvre – qui le projette *hors* du monde et de lui-même, dans l'attente et le silence nécessaires à la révélation de l'*Autre*. Mais cette voix *autre* intrigue, inquiète, car elle n'est jamais véritablement « entendue ». Elle devient le souci du lecteur, qui se dérobe à sa propre voix et au monde extérieur dans l'attente de son surgissement. Cette attente fait de l'étude de l'œuvre un exercice de patience où l'enjeu réside dans la lente méditation de la voix qui est donnée à lire. Ce type de lecture va à l'encontre d'une consommation à la fois rapide et boulimique, donc mécanique du livre, d'un « avalage incessant » dont parle l'écrivaine dans *Comment pourquoi*.

Ainsi, Jacob conçoit le renoncement et l'attente comme des exigences nécessaires à l'apparition de l'*Autre*. Mais ces exigences ne dépendent pas du lecteur. Bizarrement, elles semblent imposées par l'œuvre. Et pourtant, l'œuvre n'exige rien, elle n'est qu'une aspiration à laquelle il revient au lecteur de « répondre ». Aussi, la voix lovée dans l'œuvre ne lui appartient pas. C'est

¹ Dans ce chapitre, la « voix » sera l'appellation privilégiée pour exprimer l'altérité, parce qu'elle est celle qu'utilise Suzanne Jacob dans ces essais.

en ce sens que Blanchot tente de la définir : « Cette parole est essentiellement errante, étant toujours hors d'elle-même. Elle désigne le dehors indéfiniment distendu qui tient lieu de l'intimité de la parole². » Parallèlement, Patrick Poirier dit de cette parole « [qu'elle] ne se tient pas en un lieu, mais entre les lieux³. » Impossible de saisir cette voix, de la cerner, de la définir – sinon en supposant que la condition de son émergence (de sa lecture) est aussi celle qui réalise l'œuvre.

Ce qui porte l'œuvre vers sa réalisation repose donc sur la recherche de cette voix. Une voix que Jacob tente tant bien que mal d'entendre et de faire entendre à son lecteur, parce qu'elle détermine tout autant la lecture de l'œuvre que son écriture. Ainsi est-ce à travers la lecture devenue étude, puis rencontre, que l'œuvre semble pleinement s'accomplir. Cet instant de symbiose entre le lecteur et l'œuvre engendre le besoin d'y répondre, c'est-à-dire de retrouver « *ce qui est créé du fait de la rencontre.* » (BE, 80) Et c'est à partir d'un désir, celui de percevoir de nouveau cette voix, de l'approcher encore une première fois, que se déploie l'écriture de l'écrivaine – et peut-être même, toute écriture.

Chez Jacob comme chez Barthes, la lecture paraît donc appeler l'écriture : « la lecture est conductrice du Désir d'écrire⁴ ». La rencontre de l'œuvre, cette « manière de lire », engendre l'écriture – une façon, comme le

² Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 55-62.

³ Patrick POIRIER, « De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot », *Études françaises*, vol. 37, n° 1 (hiver 2001), p. 105.

⁴ Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 44-45.

précise l'auteure, « de répondre de [s]a réponse aux œuvres » (CP, 33). Mais cette réponse ne prend pas seulement place dans l'écriture. Elle peut aussi apparaître dans l'écoute attentive du monde, de la langue et de l'œuvre. La lecture de *La bulle d'encre* convie à ce changement de perception.

Or, cet « appel de l'œuvre » n'affirme pas pour autant la primauté de la lecture sur l'écriture. Devant l'œuvre, le lecteur et le créateur sont égaux, précise Maurice Blanchot :

Derrière les mots qui se lisent, comme avant les mots qui s'écrivent, il y a une voix déjà inscrite, non entendue et non parlante, et l'auteur est, auprès de cette voix, à égalité avec le lecteur : tous deux presque confondus, cherchant à la reconnaître⁵.

Lors de l'acte de création, l'accession à la voix de l'œuvre est conditionnelle au même renoncement, à la même « absence à soi » que lors de la lecture. Dans *La bulle d'encre*, l'écrivaine compare le renoncement au deuil : « L'écrivain fait toujours le deuil de sa voix pour laisser surgir la voix du texte. » (BE, 93) Cette condition sous-tend et guide la pensée de l'acte de création de l'écrivaine. C'est une véritable éthique de l'écriture.

Le mouvement de l'œuvre

Chez Jacob, il faut donc penser ensemble lecture et écriture, comme un seul et même mouvement, celui de l'œuvre. Dans ce mouvement, toute parole sur l'œuvre se tient dans la proximité, dans une fidélité éthiquement

⁵ Maurice BLANCHOT, « Les paroles doivent cheminer longtemps », dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 2004 [1969], p. 482.

exigeante. Jacob reconduit cette dynamique de l'œuvre à travers « la rencontre de deux auteurs, Victor-Lévy Beaulieu et Hermann Broch, qui se sont approchés au plus près de deux autres auteurs, Herman Melville et Virgile, à la recherche de ce mouvement qui crée. » (BE, 10) Dans ces « micro-essais⁶ », ce qui porte l'œuvre vers sa réalisation s'apparente à un élan auquel donnent lieu lecture et écriture.

La lecture de « *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu » constitue un exemple particulièrement révélateur de « l'écriture d'une lecture écrite ». Au début de ce texte, Jacob recopie des notes prises jadis, suite à une première lecture de *Monsieur Melville*. Dans l'une de ses remarques, la lecture reproduit l'acte d'écrire : « Non pas que je voudrais avoir écrit *Monsieur Melville*, je viens de l'écrire par ma lecture » (BE, 119). La lecture se fait donc écriture ou « ré-écriture », c'est-à-dire productrice d'un sens à donner à l'œuvre. Seule la retranscription permet à Jacob de faire partager au lecteur ses impressions premières de *Monsieur Melville*, puisqu'elle n'a d'autre choix que de les écrire encore une fois, après les avoir relues. Ainsi, la lecture semble toujours déjà inscrite dans l'écriture.

Or, cette dynamique circulaire existe car l'écriture de l'essai l'accueille et la perpétue. Tout comme dans l'expression « notes de lecture », qui

⁶ « *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu » et « *La mort de Virgile* d'Hermann Broch » sont les deux seuls textes de *La bulle d'encre* qui s'approchent de la définition classique de l'essai, du fait qu'ils se présentent comme des commentaires. Or, tout comme l'a démontré Frédérique Bernier au sujet des essais de Jacques Brault (Frédérique BERNIER, *op. cit.*, p. 23), la critique telle que pratiquée dans ces deux textes de Suzanne Jacob s'apparente davantage à une forme d'accompagnement de l'œuvre choisie et grâce à laquelle l'auteure parvient à penser l'écriture.

épouse ce mouvement à l'intérieur duquel la lecture paraît s'écrire. Le même phénomène d'engendrement prend place dans la lecture que propose Jacob de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu⁷ – une œuvre qui s'attache précisément à faire de la lecture une écriture. Selon l'essayiste, « *Monsieur Melville* est l'histoire de la navigation d'un écrivain parti à la recherche du Grand Passage qui relie la lecture et l'écriture. » (BE, 121) Cette œuvre met en scène un « lecteur-narrateur » (BE, 121) qui raconte non seulement sa lecture de *Moby Dick*, mais aussi comment la rencontre de l'œuvre consiste à s'approcher de « ce lieu de l'illisibilité » (BE, 120) dans lequel l'écriture prend place, et ce, à même une tentative pour le décrire et l'écrire.

Ce lieu inscrit dans l'œuvre – mais n'est-ce pas encore l'*Autre* que ce lieu? –, Jacob tente à son tour de l'approcher par sa lecture de *Monsieur Melville*. L'écrivaine indique qu'il s'agit « [d']un lieu que chacun a en partage » (BE, 121) et qu'à travers lui se découvre le mouvement infini de la lecture-écriture. Un mouvement où Melville s'inscrit par sa lecture de Shakespeare (BE, 121); Victor-Lévy Beaulieu, par celle de Melville; Jacob, par celle de Victor-Lévy Beaulieu et le lecteur, par celle de Jacob. Et ce mémoire, ne prolonge-t-il pas encore ce mouvement du seul fait qu'il se propose à son tour d'écrire une lecture, celle de Jacob, mais également d'en espérer une autre, peut-être même d'autres? Le passage entre lecture et écriture ne peut être décrit, mais seulement reproduit. Il assure à l'œuvre sa pérennité et

⁷ À l'instar de la lecture-écriture que propose Jacob de *Monsieur Melville*, celle de *La mort de Virgile* reconduit également cette idée d'engendrement de l'œuvre. Ce second texte portant sur l'œuvre de Broch sera étudié plus loin, dans une perspective tout à fait différente.

prouve l'impossibilité de penser l'origine de la création sans la créer, sans entrer dans la mouvance.

Dans la troisième partie de l'essai, ce « lieu de l'illisible » pousse Jacob à chercher cet énigmatique mouvement dans l'œuvre de plusieurs auteurs – comme s'il était plus facile de repérer dans la lecture d'un autre cet espace *autre* que cherche à conquérir l'écriture pour réaliser l'œuvre. À plusieurs reprises dans sa lecture de *Monsieur Melville*, l'écrivaine évoque l'énigme de l'œuvre à partir de l'image de « la bulle noire » (BE, 120) – une image qui rappelle l'intitulé de cette dernière partie de l'essai, mais surtout, le titre *La bulle d'encre*.

Ainsi, à l'instar d'une bulle, l'énigme de l'œuvre, ce secret, ne doit être percée. Toute tentative pour l'atteindre la fait disparaître, la décompose. Néanmoins, il faut risquer de percer cette bulle, qu'est le secret de l'œuvre, au moyen de l'encre. L'œuvre qui naît des ténèbres, de la noirceur de l'encrier et naît alors aussi d'un danger, celui de faire éclater la bulle, celle de l'origine, en la saisissant, en la dominant par le langage. L'énigme qui porte l'œuvre demande à être écrite. L'encre, symbolisant le geste d'écrire dans les ténèbres et contre celles-ci, rend donc possible l'énigme de l'œuvre en la donnant à lire tout en la cryptant. Chez Jacob, l'image de « la bulle d'encre » traduit l'énigme de l'œuvre en figurant son devenir fragile et évanescent – la bulle – ainsi que l'action qui la sous-tend, l'écriture – l'encre. L'énigme de

l'œuvre, cette « bulle d'encre », est tout à la fois ce que l'écriture jacobienne tente d'approcher et de traduire dans cette troisième partie de l'essai⁸.

Les commentaires de *Monsieur Melville* et de *La mort de Virgile* figurent l'impossibilité d'écrire l'énigme de l'œuvre, en ce qu'ils la répètent et l'accomplissent tout à la fois :

La répétition du livre par le commentaire est ce mouvement grâce auquel une nouvelle parole, s'introduisant dans le manque qui fait parler l'œuvre, parole nouvelle et cependant la même, prétend le remplir, le combler⁹.

Si les deux textes de Jacob constituent une reprise de cette problématique insondable, ils la mettent aussi en lumière pour la première fois, parce qu'ils sont eux-mêmes cette recherche de « l'illisible », de l'*Autre*, de « la bulle d'encre ». La répétition inscrite dans l'écriture du commentaire mène à une compréhension nouvelle de l'œuvre de Beaulieu et de Broch, parce que la rencontre qui s'y révèle diffère nécessairement de celle engendrée par la lecture immédiate de l'œuvre. Il y a donc, dans la réponse que l'auteure propose de ces deux œuvres, une part d'interprétation et une part de création qui ne peuvent être distinguées l'une de l'autre.

Par ailleurs, le commentaire, tel que pratiqué chez Jacob, rend compte d'une autre impossibilité : lire l'œuvre sans la trahir. En effet, la pléthore de citations dans « *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu » et « *La mort de Virgile* d'Hermann Broch » indique que l'auteure ne parvient à transmettre la

⁸ Cette analyse ne représente que l'une des interprétations possibles du titre *La bulle d'encre*. Chez certains, la bulle symbolise plutôt le monde dans lequel prend place l'écriture. De même, la bulle peut aussi figurer le monde créé par l'écriture... Dans un cas comme dans l'autre, il ressort des commentaires du titre de l'essai que l'écriture, l'encre, engendre le mouvement de l'œuvre.

⁹ Maurice BLANCHOT, « Le pont de bois (la répétition, le neutre) », dans *L'entretien infini*, op. cit., p. 571.

lecture de ces œuvres qu'en inscrivant certains passages de celles-ci dans son commentaire. Vouloir citer incessamment traduit l'inconfort de l'écrivaine face à l'œuvre. Jacob reconnaît qu'elle ne peut rien transmettre de ces œuvres, puisque la seule réponse possible de l'œuvre se trouve dans l'œuvre et nulle part ailleurs. L'écriture de ces commentaires apparaît ainsi comme une trahison nécessaire, sans laquelle les œuvres respectives de Broch et de Beaulieu ne peuvent s'ouvrir, ne serait-ce qu'à la possibilité d'une rencontre. Jacob laisse ainsi autant de place que son écriture peut en offrir à *Monsieur Melville* et à *La mort de Virgile* – afin que son lecteur expérimente lui-même la voix qui s'y fait entendre.

Dans *La bulle d'encre*, la rencontre de ces deux auteurs ne vise pas, en soi, un avancement quant à la connaissance de leur œuvre. En fait, le projet de Suzanne Jacob ne nourrit aucun dessein savant. Au contraire, ses commentaires accompagnent ces œuvres dans leur recherche de l'*Autre*, de « l'illisible ». La lecture remplit donc une fonction testimoniale; Jacob ne juge pas ces œuvres, elle se fait témoin d'elles. Aux côtés de Broch et de Beaulieu, l'écrivaine esquisse une réponse et tente ainsi d'éclairer cette impossibilité de communiquer ce qui a lieu dans l'œuvre; s'approcher de l'*Autre*, de la voix, de l'illisible, de la « bulle d'encre ». Chez Jacob, faire « parler » l'œuvre, ce n'est donc pas l'amener à dire ce qu'elle a voulu dire, mais bien de la faire entendre.

Ce mouvement incessant où s'accomplissent lecture et écriture ne semble pas avoir d'origine – sinon celle que toute œuvre constitue en elle-

même. Ainsi faut-il penser ce mouvement comme un cercle, sans début ni fin, dans lequel l'œuvre est l'appel de l'œuvre ou encore, comme l'affirme Blanchot : « L'œuvre est l'attente de l'œuvre¹⁰. » À l'intérieur de ce cercle, les œuvres semblent liées les unes aux autres non par le langage, mais bien par ce qui, dans le langage, n'est pas manifeste. En ce sens, le « dire » essentiel de l'œuvre serait son incommunicabilité et c'est cette impossibilité constitutive qui l'engendrerait infiniment. Telle une promesse qui s'engage toujours dans la lecture et l'écriture, le désir de s'approcher de cet incommunicable fait de l'œuvre une origine. Et c'est ce « devenir » de l'œuvre, toujours déjà inscrit en elle comme un secret, que Jacob tente de traduire à travers l'écriture de sa lecture de l'œuvre de Beaulieu et de Broch.

L'insu ou (s')accompagner l'écriture

Si lecture et écriture doivent se comprendre comme un seul et même mouvement, elles se nourrissent également l'une de l'autre. Bien que la lecture de l'œuvre n'engendre pas nécessairement le désir d'écrire, une fois ce désir accompli, il semble que le créateur ne puisse plus se passer de l'œuvre de l'autre, de sa lecture. Dans *Comment pourquoi*, Jacob mentionne qu'au moment d'écrire plusieurs de ses livres, elle étudie l'œuvre de divers auteurs :

Le livre que j'ai le plus étudié à l'époque de *L'obéissance*, c'est *La nature et la pensée* de Gregory Bateson, comme « en train d'écrire *Laura Laur* » j'avais étudié *L'échange symbolique et la mort* de Jean Baudrillard, et « en

¹⁰ Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, op. cit., p. 326.

train d'écrire *La Survie* » je ne faisais qu'étudier *L'expérience intérieure* de Georges Bataille, et « en train d'écrire *Flore Cocon* », que *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes. (CP, 30-31)

La lecture de ces œuvres – qui, d'ailleurs, abordent toutes de près ou de loin la question de l'acte de création – a certainement une incidence sur la démarche créatrice de Jacob¹¹. Cependant, la lecture n'a pas pour fonction d'influencer directement l'écriture.

À dire vrai, la pratique « lectorale » joue un rôle de « diversion » (CP, 30). Chez Jacob, elle ne contribue pas directement à la création de l'œuvre ni à la réflexion que sous-tend l'approche d'un thème particulier dans l'écriture : « J'avais donc toujours cherché à distraire ma pensée de mon sujet plutôt que de l'aborder de front, armée de documentation. » (CP, 34) Entreprise parallèle à celle de l'écriture, l'étude de l'œuvre assure plutôt à l'auteure que « [son] esprit ne se mêle [...] trop directement des fondements de l'œuvre » (PC, 30). Chez Jacob, la lecture qui accompagne l'écriture vise à mieux « s'enfermer hors de soi¹² » afin que l'œuvre se réalise « à son insu » (CP, 30).

L'insu, dont il est question dans la première partie de *Comment pourquoi*, se présente comme un lieu de la pensée où s'accomplit l'œuvre :

¹¹ Que dit la lecture de ces œuvres de la pensée de l'écriture chez Jacob? D'abord, que l'écrivaine a sûrement beaucoup lu les écrivains et les penseurs qui ont réfléchi à la question de l'œuvre et de l'acte de création – une problématique qui porte aussi le nom de « théories de l'écriture » et « théories de la pensée ». De plus, que la lecture de ces œuvres au moment d'écrire avait peut-être pour but de donner sens – de fournir une explication différente – à l'expérience de la voix, de son approche et de son impossible traduction chez Jacob. Finalement, que ces œuvres ont subrepticement contribué à l'écriture de trois essais en se présentant comme des modèles à partir desquels Jacob a pu élaborer sa pensée de l'acte de création.

¹² Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 57.

[J]’ai découvert que l’insu était véritablement le lieu où s’était *patentée* l’écriture. Et, comme je me le disais ensuite, cet insu constituait peut-être la raison pour laquelle j’avais si peu écrit, pour laquelle j’écrivais si peu. (CP, 19-20)

Dans la première phrase de cet extrait, le sujet « écriture » prend, à la voix pronominale, un sens réfléchi : elle s’engendre elle-même. En ce sens, Jacob pense l’écriture comme une action souveraine, qui se réalise hors de l’intervention de la raison humaine. De même, l’écriture est présentée comme une action « patentée¹³ », un geste toujours imparfait, mais dont l’imperfection même est constitutive de l’œuvre. Le verbe « patenter » traduit ici l’aspect « approximatif », voire le contexte « incontrôlé » dans lequel prend place l’acte de création.

Chez Jacob, le discernement dont fait preuve le créateur consiste donc à accepter qu’il ne peut discerner ce qui est à l’œuvre dans son écriture au moment où il renonce à sa propre voix. La raison est considérée comme un intrus. Lorsqu’il tente de se mettre à l’écoute de l’*Autre*, l’écrivain s’avance toujours vers l’inconnu, « l’illisible », la « bulle d’encre ». Et ce que l’auteure de *Comment pourquoi* nomme l’*insu* – soit l’acceptation du non-discernement – semble constitutif de la connaissance approximative, voire « patentée » que le créateur peut tant bien que mal se faire du mouvement qui réalise l’œuvre.

À l’instar de Broch, dont elle cite un passage de *La mort de Virgile*, Jacob estime que l’œuvre échappe toujours à la conscience de celui qui la

¹³ Dans cet extrait de *Comment pourquoi*, le verbe « patenter » répond à la définition suivante : « Bricoler, arranger tant bien que mal quelque chose. » (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 1998, p. 1067).

créée : « toute œuvre humaine doit naître de la pénombre et de l'aveuglement, doit donc rester dissonante. » (BE, 132) En somme, le créateur ne peut jamais juger de son œuvre, il ne peut même pas la lire ni entendre la voix qui s'y loge, parce qu'il ne l'a pas « consciemment » créée.

Chez Jacob, la lecture n'exerce pas littéralement d'influence sur l'écriture. Elle se veut « témoin » de l'*Autre* qui s'écrit dans l'œuvre ou encore « tactique » d'écriture. La lecture représente une stratégie développée par Jacob pour entretenir l'*insu*, c'est-à-dire pour lui permettre de créer sans trop questionner la « raison d'être » ou bien la « valeur » de l'écriture en devenir. Cette dernière fonction attribuée à la lecture indique que la seule certitude que peut avoir l'écrivain face à sa création, « c'est d'avoir écrit un livre à sa *démésure*; à la *démésure* de ses *capacités*. » (BE, 135) L'*insu* prend part à cette « *démésure* » en s'érigant en principe directeur de l'acte de création. À défaut de pouvoir discerner ce qui a lieu dans son écriture, Jacob se distrait de celle-ci en se lançant dans la lecture de l'œuvre d'un autre.

Le guide : figure de « l'infigurable »

Le rapport de proximité entretenu avec l'œuvre de plusieurs auteurs au moment d'écrire inscrit la lecture à l'intérieur de la démarche créatrice de l'écrivaine. En fait, la lecture guide Jacob dans son écriture en ce qu'elle participe à la reconnaissance de ce qui réalise l'œuvre. Dans l'avant-propos de *La bulle d'encre*, une adresse est faite au lecteur :

Et en cours de route, qu'est-ce qui vous guide? Et d'abord, êtes vous guidé? Si oui, par quel guide accompagnant votre solitude? Si non, à quoi, à quels signes savez-vous que vous avancez dans la direction que vous souhaitez? (BE, 9-10)

Cette question est reprise plus loin, dans une lecture que Jacob propose de l'œuvre de Broch.

« *La mort de Virgile* d'Hermann Broch » aborde la question du guide en retraçant le récit que fait Broch du poète Virgile. Jacob y présente le jeune enfant qui accompagne le poète en ces termes :

À l'œuvre, la longue et lente découverte du guide, cet enfant qui apparaît d'abord sous les traits d'un jeune esclave – « et la chanson sans nom du jeune esclave sans nom rayonnait tendrement » – qui s'avéra être le double de Virgile enfant, et pour finir, cet enfant lui-même, le jeune garçon Virgile en qui s'est enracinée l'expérience originelle. Dès que la voix s'élève, à la tombée de la nuit, Virgile le reconnaît obscurément [...]. (BE, 129)

À travers sa lecture de l'œuvre, Jacob suggère (sans le mentionner explicitement) que l'enfant – celui qui « conduit », par son chant, le poète à son arrivée dans la cité et dont le chant « accompagne » Virgile dans sa maladie – incarne la voix de la poésie, celle qui guide le créateur dans l'écriture.

Mais ce guide n'apparaît comme tel, précise l'écrivaine, qu'au moment où Virgile ne doute plus de *L'Énéide* :

Virgile, le personnage d'Hermann Broch, doit pourtant repasser par toutes les étapes du doute avant que son guide se fasse reconnaître de lui et qu'il le reconnaisse lui-même. Doute d'avoir ancré son œuvre dans la seule origine véritable [...]. Doute, illusion et désillusion marquant toute tentative de connaître. (BE, 129-130)

Le doute qui assaille le personnage de Virgile – et dont Jacob retrace toutes les étapes – peut également se comprendre comme ce qui guide le créateur,

puisque l'épreuve du doute remet en question son discernement. Le poète découvre que « [le] non-discernement devient le fondement de son savoir car il est le courant de croissance de son âme. » (BE, 130) Une fois acceptée, la non-connaissance permet à Virgile de connaître. L'enfant-guide se révèle alors à lui comme la voix de l'œuvre. Le doute guide le poète Virgile vers la vérité de la création, parce qu'il engendre successivement l'acceptation du non-discernement et la rencontre de la voix de l'œuvre.

La métaphore de l'enfant dans *La mort de Virgile* rappelle celle à l'œuvre dans *La bulle d'encre*. À l'instar du personnage que Broch invente, l'enfant jacobien a un visage changeant. Par ailleurs, ses actions et les épreuves auxquelles il est confronté ont pour but d'accompagner le lecteur dans la reconnaissance des étapes qui mènent à la création. Aux côtés de l'enfant, le lecteur expérimente plusieurs des préceptes qui orientent la conception de la lecture et de l'écriture chez Jacob : la corporalité de la lecture, la subjectivité du langage, la métaphore comme langage de la création, l'éveil au discernement comme non-discernement. Le rôle de l'enfant peut donc se comparer à celui d'un guide qui révèle au lecteur les fondements sur lesquels repose la pensée de l'acte de création de l'écrivaine.

Bien qu'il mène à la découverte de ce qu'exigent la lecture et l'écriture de l'œuvre, ce personnage apparaît aussi comme la figure essentielle à l'élaboration de la réflexion dans *La bulle d'encre* – une réflexion qui demeure aveuglée par ce qu'elle tente de traduire. Dans ce cas, la figure de l'enfant – qui signifie « [celui] qui ne parle pas » – ne désigne plus l'avènement à la

parole¹⁴. Son silence traduit plutôt l'impossibilité de communiquer ce qui réalise l'œuvre. En ce sens, la présence de l'enfant dans *La bulle d'encre* peut aussi se lire comme ce qui figure « l'infigurable ». Au même titre que l'enfant-guide dans *La mort de Virgile*, ce personnage prend Jacob par la main dans sa recherche des fondements de l'acte de création¹⁵.

La notion de guide dont il est question chez Jacob ne cantonne pas l'écriture de cette dernière dans un rapport de dépendance face à la lecture. Les œuvres que l'écrivaine cite dans *Comment pourquoi* – ou encore celles étudiées dans *La bulle d'encre* – représentent en quelque sorte des repères; elles lui font signe et l'aident à cheminer dans l'écriture. Si les œuvres de Broch et de Beaulieu participent à la réflexion de l'auteure, c'est qu'elles ont réitéré, chacune différemment, les conditions – renoncement à soi et à discerner ce qui se produit au moment d'écrire – auxquelles en appelle l'œuvre pour se réaliser. L'écriture n'a d'autre guide que l'œuvre, que son écoute. Voilà ce que lit Jacob chez ces écrivains; ce qui la lie à eux au moment de créer et de penser l'acte de création.

¹⁴ Voir le second chapitre de ce mémoire.

¹⁵ À l'instar de plusieurs auteurs québécois (Jacques Brault, Ying Chen, Yvon Rivard), la figure de l'enfant chez Suzanne Jacob est liée au motif du chemin, parce qu'elle permet, d'une part, de guider le lecteur vers la rencontre de l'œuvre et de la voix qui s'y fait entendre et, d'autre part, de penser l'écriture à partir d'un autre imaginaire que celui qui consiste à « [...] s'imaginer en train d'écrire [...] » (BE, 94). Dans la littérature moderne, le personnage de l'enfant semble remplir une fonction utilitaire. Il représente une manne, un réservoir dans lequel l'écrivain peut puiser pour traduire une idée, voire un idéal. L'enfant est une figure tampon, du fait que son silence permet à l'écrivain de lui donner la portée symbolique qu'il désire.

Une communauté de lecteurs

La figure du guide n'est pas qu'une métaphore de la voix de l'œuvre. Dans ses essais, Suzanne Jacob incarne aussi ce rôle en accompagnant son lecteur dans la découverte de plusieurs œuvres. Chemin faisant, celui-ci fait la connaissance des auteurs « phare » qui ont tout provoqué : le désir d'écrire, mais également de penser l'écriture. En ce lieu où le lecteur rencontre l'œuvre d'un autre et où l'auteure partage ses lectures, il y a donc passage – et dans ce passage, il y a ceux qui veulent transmettre l'œuvre. L'existence de cette communauté repose sur un désir de passation :

Ce sont donc des passeurs qui, prononçant le nom propre, passaient aussi leur rencontre avec l'œuvre, en évoquaient l'ancrage et l'étendue en eux, la nécessité de cette rencontre¹⁶.

Chez Jacob comme chez plusieurs autres écrivains, la lecture représente donc un lieu de partage. Autour de l'œuvre gravite une communauté de lecteurs qui tentent désespérément de transmettre leur découverte à ceux qui ne l'ont pas encore lue. Mais ces lecteurs, épris de l'œuvre, ne peuvent pas faire part de leur rencontre. Ils ne peuvent qu'insuffler le désir de cette rencontre en évoquant la marque qu'a laissée l'œuvre en eux. Voilà pourquoi l'écrivaine les nomme des passeurs.

Le passeur ne guide pas la traversée de l'œuvre; il montre le passage et invite à l'emprunter. À l'instar de celui qui franchit les frontières interdites, le passeur aspire à pénétrer le secret de l'œuvre en l'élevant vers une lecture

¹⁶ Suzanne JACOB, « De l'influence du nom propre des étoiles sur les nouveaux-nés », *Possibles*, vol. XXI, n° 1 (hiver 1997), p. 13. Cet article est une collaboration à un numéro spécial de la revue *Possibles* dans lequel plusieurs écrivains rendent hommage à l'œuvre des poètes Miron et Giguère.

autre – celle qui prend place dans son écriture. Malgré ses efforts, le passeur ne parvient, le plus souvent, qu'à transmettre un nom, celui du créateur. Ce nom ne désigne rien et pourtant, il contient tout, puisqu'il est le souffle initial, celui qui mène à la lecture de l'œuvre. L'écrivaine mentionne que ce nom n'appartient plus au créateur, parce qu'il en a fait don à l'œuvre afin de permettre aux nouveaux lecteurs – ces futurs passeurs qui ne créent pas encore de passage – « de s'orienter et de se guider vers le territoire de la poésie¹⁷ ». Peu à peu, le nom propre acquiert une force de rayonnement telle qu'il devient le seul mot capable de traduire l'œuvre, ainsi que l'empreinte que cette œuvre a laissée chez celui qui veut la transmettre.

Dans un article intitulé « Lire? », Suzanne Jacob se fait elle-même passeur de l'œuvre de Blanchot en évoquant son nom :

Blanchot. Aujourd'hui, c'est le nom qui reste. C'est le point lumineux qui reste visible dans la brume épaisse que forme le lieu bruyant, toujours plus bruyant, où la littérature s'appelle l'industrie culturelle. S'il faut tout éliminer pour se comprendre, et dire pour s'entendre, un nom, il faut dire le nom de Blanchot¹⁸.

Selon l'écrivaine, le nom de Blanchot est un « point lumineux », un phare qui éclaire et résume ce que doit être l'œuvre à présent que « la littérature s'appelle l'industrie culturelle ». Ce nom, Blanchot, n'est pas seulement un mot pour désigner ce passeur qui a transmis à l'auteure le désir de lire Bataille, Becket, Broch, Kafka, Mallarmé ou Proust¹⁹. Il est aussi le seul mot

¹⁷ Suzanne JACOB, *loc. cit.*, p. 15.

¹⁸ Suzanne JACOB, « Lire? », *Liberté*, vol. XXXIII, n°1 (février 1991), p. 40.

¹⁹ Le noms de ces écrivains n'ont pas été choisis par hasard. Ce sont tous des auteurs qui ont été étudiés par Maurice Blanchot et dont Jacob mentionne le nom dans ses essais. Seul le nom de Proust n'apparaît pas littéralement dans l'œuvre de l'écrivaine. En revanche, dans le cadre d'une rencontre

capable de traduire une œuvre dont le rayonnement a guidé Jacob dans sa réflexion sur l'acte de création.

Ce n'est donc pas sans raison si *L'espace littéraire*, *Le livre à venir* et *L'entretien infini* ont participé à l'élaboration de ce dernier chapitre, dont le principal objectif est de repérer les fondements qui déterminent la pensée de l'acte de création chez Suzanne Jacob. En effet, il semble que la réflexion qui prend place dans les trois essais étudiés croise celle de Blanchot, sans toutefois que l'œuvre de ce dernier ne fasse l'objet d'aucune mention explicite²⁰. C'est donc en secret que Blanchot accompagne Jacob dans sa quête essayistique pour s'approcher de l'œuvre, de son essence.

La conception de la lecture et de l'écriture chez ces deux auteurs se rejoint sur de nombreux points. Entretien un rapport d'humilité et de respect vis-à-vis de l'œuvre, l'un comme l'autre font vœu d'effacement – Blanchot parle de « désœuvrement »; Jacob, de renoncement. Le lecteur et l'écrivain doivent s'oublier pour entendre la voix de l'œuvre, l'*Autre*. Cet engagement demande que soit supprimé tout raisonnement, afin que l'écriture puisse s'approcher au plus près d'un langage qui n'a plus pour fonction de communiquer, mais plutôt de révéler et de dévoiler – ce qui

d'écrivains (Département d'études littéraires de l'UQÀM, 15 novembre 2004), Jacob avait fait référence *À la recherche du temps perdu*, pour décrire l'attente et la patience nécessaires à l'écoute de l'œuvre. Cette conférence avait pour titre « L'appareil narratif ».

²⁰ Seul un livre de Blanchot est cité dans *Comment pourquoi*, au moment où Jacob énumère les écrivains qu'elle se propose d'étudier (de relire) pour écrire cet essai : « [...] je me demandais si j'allais, pour écrire *Comment pourquoi*, me remettre à étudier *Écrire* de Marguerite Duras, *Le livre à venir* de Maurice Blanchot [...] » (CF, 33). Cependant, Jacob n'explique ni l'œuvre de Blanchot ni l'influence que celle-ci aurait pu avoir sur sa pensée mais présente plutôt cette lecture comme participant d'une stratégie qui lui permet d'écrire, une fois de plus, à son *insu*. (cf. la partie « *L'insu* ou (s')accompagner l'écriture » dans ce même chapitre)

autrement ne peut parvenir à s'exprimer. L'imperfection et l'inachèvement sont donc des traits constitutifs de l'œuvre. L'écriture, désireuse de s'approcher de l'*Autre*, ne peut jamais reconnaître ce qui la porte et l'engendre. À l'instar de Blanchot, Jacob conçoit l'écriture comme une exigence à laquelle il faut se soumettre.

Parallèlement, il existe une relation étroite entre la conception et la pratique de la lecture d'un tiers chez ces créateurs. Leur approche de l'œuvre se fonde sur un refus de critiquer, ainsi que sur le souci d'accueillir une parole entendue et de la faire entendre – sans toutefois se l'accaparer. L'enjeu de cet accompagnement réside alors dans le désir de retrouver ce mouvement qu'accomplit l'œuvre et – comme le mentionne Blanchot – « auquel il y a lieu de répondre²¹. » L'écriture devient tout à la fois un lieu de partage et de passage, un hôte sur lequel l'œuvre peut compter pour parvenir à exister *autrement*.

Quand bien même elle ne lui accorde pas de place particulière au sein de la communauté d'auteurs qu'elle convoque, l'influence de l'œuvre de Blanchot sur la pensée de Suzanne Jacob semble plus que jamais évidente. Tous deux ont en commun une même quête de l'œuvre, une même sollicitude face à celle-ci qui rend leur réflexion à la fois périlleuse et authentique. Ils sont, pour reprendre les mots de l'écrivaine, « du côté de l'œuvre. » (CP, 13)

²¹ Maurice BLANCHOT, « Les paroles doivent cheminer longtemps », dans *L'entretien infini*, op. cit., p. 481.

Conclusion

Le doute est un hommage rendu à l'espoir.
Lautréamont

Au fil de l'écriture de ce mémoire, une question demeure encore intacte. Elle est délicate mais cruciale. Il faut oser la poser, afin de se libérer non pas du doute, mais de la responsabilité qui incombe à celui qui choisit d'entrer dans l'œuvre et de la faire parler : Existe-t-il une éthique de l'écriture chez Suzanne Jacob? La réflexion qui prend place dans ce mémoire ne s'attaque pas délibérément à une telle question; elle s'y voit contrainte dans la mesure où elle a choisi d'épouser la posture critique adoptée dans les essais jacobiens : le doute. Si le doute constitue l'un des enjeux essentiels de l'écriture de ce mémoire, ce n'est donc pas seulement parce qu'il fonde la pensée de l'écriture chez Suzanne Jacob mais parce que cette pensée, qui tend à le perpétuer et à le transmettre, dicte la visée de ce travail. À l'instar de l'écriture jacobienne, ce mémoire de maîtrise se donne le doute pour éthique.

L'avant-propos de *La bulle d'encre* s'ouvre sur une série de questions qui se présentent comme le sujet de l'essai :

C'est le sujet de ces pages : comment, à quoi sait-on, qu'est-ce qui dit à un auteur que son livre est bon? Qui ou quoi, quelle instance vous incite à détruire votre manuscrit ou au contraire à le défendre à mort jusqu'à la dernière virgule, à n'en rien changer, quitte à ne pas publier. Et en cours de route, qu'est-ce qui vous guide? Et d'abord, êtes-vous guidé? Si oui, par quel guide accompagnant votre solitude? Si non, à quoi, à quels signes

savez-vous que vous avancez dans la direction que vous souhaitez? Si oui, comment ce navigateur qui vous conduit peut-il errer dans ses calculs au point que vous deviez parfois renoncer à des années de travail? Vous êtes seul juge, d'accord, mais de quoi est fait ce juge que vous êtes, comment s'est-il constitué, d'où tient-il son discernement, sur quelles lois s'appuie-t-il pour juger, pour décider que « c'est comme ça et pas autrement »? (BE, 9-10)

De prime abord, le lecteur s'attend de l'écrivaine qu'elle réponde au questionnement mis en place ici. Le doute semble à l'origine de la réflexion par ces multiples interrogations. Comme le rôle de l'écriture consiste généralement à dissiper le doute, le lecteur ne se doute pas qu'il puisse en être autrement...

Or, après avoir lu l'essai, le lecteur réalise que l'écrivaine n'apporte aucune réponse aux questions formulées au départ. Jacob « reme[t] la question toujours intacte à plus tard pour aller lire ou écrire » (BE, 11). Et le doute qui initie cette question continue de nourrir la réflexion jusqu'à la fin, puisque le tout dernier texte à prendre place dans *La bulle d'encre* s'intitule « Peut-être ». Cet essai ne résout en rien la question du discernement à l'œuvre dans l'écriture; il ne fait que la déployer. Le véritable enjeu de l'essai ne consiste donc pas à éclairer le doute, mais bien à le repousser et à l'engendrer continuellement.

Chez Jacob, le doute fonde à la fois l'objet du discours et sa visée. Il apparaît déjà dans les questions qui inaugurent *La bulle d'encre*, il s'exprime à travers les paroles et les agissements des personnages inventés (cf. chapitre 2), il guide l'écrivaine dans sa quête de l'œuvre (cf. chapitre 3), il prend même place dans l'aménagement formel de l'essai (cf. chapitre 1).

s'inscrit dans un titre tel que *Comment pourquoi*. L'œuvre jacobienne incarne donc la mise en scène formelle du doute.

La répétition et la dissémination du doute dans l'essai répondent à la visée de l'écriture chez l'auteure. En effet, l'écrivain doit faire douter :

L'écrivain n'a pas à se préoccuper plus ou moins que d'autres de la liberté des zèbres et des cailloux. Il a plus que tous les autres à travailler la langue pour que son œuvre nous fasse prendre conscience de ce dont nous sommes capables, de ce dont nous sommes privés, que nous n'imaginons pas. (BE, 49)

Seulement, le doute chez le lecteur ne peut se produire qu'à condition d'être déjà à l'œuvre dans l'écriture. Le « travail de la langue » (BE, 49) consiste à se jouer du sens des mots afin de faire surgir un sens figuré, toujours *autre*. Chez Jacob, la maîtrise de la langue ne se résume pas à cette connaissance – bien que celle-ci soit indispensable. Ce travail consiste aussi à reconnaître ce qui, dans la langue, peut engendrer le doute.

Ainsi, l'écrivaine ne parvient à faire douter le lecteur qu'en mettant en doute le matériau à partir duquel elle écrit. Mais cette entreprise, qui consiste en une passation du doute, se produit à l'intérieur même de l'acte du langage. C'est qu'il est impossible de douter *de* la langue autrement que *dans* la langue. La langue devient alors « l'instrument de doute » (BE, 56). Jacob ne peut enseigner comment ni pourquoi le doute fonde sa démarche créatrice. Elle peut seulement engendrer le doute et le désir d'écrire en doutant de la langue et en inscrivant ce doute dans son œuvre. L'écriture apparaît alors comme une action – celle de douter – qui suscite la réflexion –

le doute. Et ce n'est que dans l'accomplissement du doute que l'écrivaine parvient à le faire naître.

À travers la visée performative que Jacob accorde à l'écriture se dessine non seulement sa conception de l'acte de création, mais également celle du savoir. Si l'acte de création se fonde sur le doute, celui-ci n'atteste pas d'un besoin inextinguible de savoir. Le doute permet à l'écrivaine d'accéder à de nouveaux espaces du pensable qui s'écartent de ceux du savoir, et ce, parce que la langue devient le lieu d'une contingence. Voilà pourquoi Suzanne Jacob ne fournit ni réponse ni explication quant à l'origine de l'œuvre – sinon celles que met en scène son écriture. C'est qu'il n'existe de réponse que dans l'œuvre, c'est-à-dire dans la trace que le doute laisse au passage. Celui-ci est la promesse réitérée de l'œuvre, la matrice lui permettant de se réaliser. Chez Jacob, le doute est toujours différé dans l'écriture et ce différé fait cheminer la pensée dans sa quête d'un savoir de la création. Ainsi, les trois essais à l'origine de la pensée de l'écriture de l'auteure, *Conférence-fiction*, *La bulle d'encre* et *Comment pourquoi*, portent la trace du doute.

L'écriture ne consiste donc pas « [...] [à] *dire* [mais bien à] *découvrir* [...] » (CP, 47) et c'est dans cette découverte répétée que se loge l'impossibilité de *dire* véritablement. L'écriture tire son origine du doute parce qu'il est le seul à s'approcher de cette impossibilité de *dire*. Le doute est différé et par le fait même, il devient le seul à *découvrir* ce qui ne se *dit* jamais.

Au « diffèremment » du doute dans l'œuvre s'ajoute celui auquel le lecteur est soumis. D'une part, l'écriture fait naître le doute, parce qu'elle en incarne la trace. D'autre part, elle force le lecteur à réactiver le doute et par la même occasion, le « diffèremment » auquel ce dernier donne lieu. Mais cette transmission du doute ne se réalise qu'à condition que l'œuvre ne soit pas close sur elle-même et qu'elle s'ouvre telle une question. À l'instar de l'écrivain, le lecteur échoue toujours à *dire*, mais le doute le contraint à chercher comment *découvrir*. Et ce qu'il apprend, à travers ce *découvrir*, peut l'amener à son tour à écrire (cf. chapitre 3). Doubter, c'est donc aussi transmettre le doute – un partage dont la littérature renouvelle la promesse.

Chez Jacob, cette passation est centrale dans l'élaboration de sa pensée de l'acte de création. L'écriture ne doit pas seulement engendrer le doute, elle doit le faire vivre et l'entretenir par tous les moyens. Ainsi, dans la trace du doute que représentent les essais jacobiens, l'idée même du doute se met en place comme seule possibilité de transmettre au lecteur un *découvrir*, celui de l'acte de création. La nécessité d'engendrer le doute dicte une manière d'écrire qui ne repose plus seulement sur l'exigence de *découvrir*. Il s'agit plutôt, dans ce *découvrir*, de faire apparaître le doute comme ce qui rend la création possible et souvent nécessaire. La responsabilité de l'écrivaine consiste ainsi à transmettre ce *découvrir* et donc, à le faire *découvrir*. Toujours, l'écriture jacobienne « performe » sa propre visée, qui est de transférer l'épreuve du doute au lecteur.

Cette nécessité de faire douter définit l'éthique de l'écriture chez Suzanne Jacob. Or, ce n'est pas l'engendrement du doute qui rend cette pensée de l'acte de création singulière – cette condition semble intrinsèque au « diffèremment » du doute dans l'œuvre – mais plutôt la façon dont celle-ci s'accomplit. La conception jacobienne de l'écriture se démarque de celle de penseurs connus (Blanchot, Barthes) parce qu'elle parvient plus radicalement et plus manifestement à « produire » une pensée du doute, c'est-à-dire à « exécuter » la visée que sous-tend la réflexion et, par conséquent, à « faire » de cette réflexion elle-même une action. Écrire devient un geste éthique qui contribue à l'avancement de la pensée en créant un savoir *autre* ainsi qu'une autre réflexion, celle du lecteur.

À ce jour, peu d'auteurs québécois ont énoncé de façon aussi performative leur engagement envers le lecteur et envers l'œuvre. Suzanne Jacob pressent la littérature comme un monde de savoir et conçoit l'acte de création comme une façon de résister à l'anéantissement de la pensée par la réinvention systématique du *découvrir* à l'œuvre dans l'écriture. Chacune de ses œuvres – et plus particulièrement ses essais – semble répondre à l'urgence de « performer » ce *découvrir* parce que lui seul peut engendrer le doute essentiel à la survie de la pensée. Plus subversive que jamais, la réflexion de l'écrivaine ranime le débat de la responsabilité de l'écriture et oblige à penser la visée de la littérature dans l'optique d'une éthique du doute. S'il n'existe qu'un impératif à l'écriture chez Jacob, ce serait celui de

semer le doute. Il faut douter pour écrire et écrire pour engendrer le doute. Cette visée s'accomplit ici : ce mémoire en demeure une preuve flagrante.

Les essais de Suzanne Jacob ont engendré le doute et mené à l'écriture de ce mémoire. Dès lors, le doute ne s'est plus éteint, au contraire, il s'est attisé. Doute de ne pouvoir traduire, à l'intérieur d'un cadre savant, une pensée qui tente de se dérober à ce cadre et de le dénoncer en même temps. Doute aussi quant à la pertinence de cette entreprise qui consiste à enfermer l'œuvre dans un tel cadre qui ne lui rend pas justice. Doute finalement que ce mémoire puisse à son tour engendrer le doute.

Dans ce mémoire, le doute a pris forme à travers la nécessité de citer abondamment les essais de l'auteure. Ce moyen d'approcher l'œuvre demeure le seul dont dispose le critique pour tenter de la faire parler. L'usage de la citation permet donc à ce travail de « performer » la pensée présente dans ces essais. Néanmoins, le doute perdure devant cette entreprise qui consiste à morceler l'œuvre et, par le fait même, à en proposer une nouvelle lecture, qui diffère de celle à laquelle l'œuvre convie. Ce travail a tenté de donner une forme au doute qui prend place dans l'œuvre de Suzanne Jacob. Et la trace qu'il laisse espère nourrir le doute.

Bibliographie

1. Œuvres de Suzanne Jacob :

1.1 Corpus primaire :

JACOB, Suzanne, *Comment pourquoi*, Québec, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2002.

-----, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 2001 [1997].

-----, « Conférence-fiction », *Possibles*, vol. XII, n° 4 (automne 1988), p. 85-93.

1.2 Corpus secondaire* :

JACOB, Suzanne, [sans titre], dans MORENCY, Catherine (dir.), *La littérature par elle-même*, Montréal, Éditions Nota bene, 2005, p. 43-54.

-----, dans ENGLEHART, Muriel, *La part sans poids de nous-mêmes*, photographies de Dominique MALATERRE, Montréal, Éditions du passage, 2003.

-----, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005.

-----, *Rouge, mère et fils*, Paris, Seuil, 2001.

-----, « Et cætera », *Possibles*, vol. XXV, n° 3-4 (été-automne 2001), p. 26-34.

-----, *Parlez-moi d'amour*, Montréal, Boréal, 1998.

-----, « De l'influence du nom propre des étoiles sur les nouveaux-nés », *Possibles*, vol. XXI, n° 1 (hiver 1997), p. 11-15.

-----, *Ah...!*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1996.

-----, *L'obéissance*, Paris, Seuil, 1991; Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993.

* Ce corpus secondaire ne recense pas les écrits de Suzanne Jacob de façon exhaustive. Il ne renferme que les œuvres et les textes qui ont participé de près à l'élaboration de ce mémoire.

- , « Lire », *Liberté*, vol. XXXIII, n° 1 (février 1991), p. 40-43.
- , *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Boréal Express, 1988.
- , « Pratiques d'écriture – notes », *Possibles*, vol. XI, n° 3 (printemps 1987), p. 186-188.
- , *La passion selon Galatée*, Paris, Seuil, 1986.
- , *Laura Laur*, Paris, Seuil, 1983.
- , *La survie*, Montréal, Le Biocreux, 1979.
- , *Flore Cocon*, Montréal, Parti pris, coll. « Sic », 1978; Parti pris, coll. « Paroles », 1981; l'Hexagone, coll. « Fictions », 1990.

2. Études portant sur l'œuvre essayistique de Suzanne Jacob :

- [sans auteur], « Suzanne Jacob parmi nous cet hiver », *L'info-Lettres*, Hiver 2003-Automne 2003-Hiver 2004, vol. XV, n^{os} 1-2 et vol. XVI, n° 1, p. 2.
- BARBANCE, Maryse, « Suzanne Jacob. De parole et de liberté [Entrevue] », *Nuit blanche*, n° 72 (automne 1998), p. 4-5, 8.
- BERNARD, Karine, *Le rôle de la fiction narrative dans les essais Ah...! (1996) et La bulle d'encre (1997) de Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2003.
- GAUDREAU, Hélène, [sans titre, compte rendu de *La bulle d'encre* et de *Parlez-moi d'amour*], *Nuit blanche*, n° 72 (automne 1998), p. 8.
- SAINT-MARTIN, Lori et Christl VERDUYN (dir.), [Dossier sur Suzanne Jacob], *Voix et images*, vol. XXI, n° 2 (hiver 1996).
- TELLIER, Carolyne, *Argumenter au féminin. Études des stratégies discursives et énonciatives dans La lettre aérienne de Nicole Brossard, Entre raison et déraison de France Théoret et La bulle d'encre de Suzanne Jacob*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2003.
- TROTTIER, Sylvie, [sans titre, compte rendu de *Comment pourquoi*], *Nuit blanche*, n° 89 (hiver 2002), p. 49.

3. Ouvrages théoriques :

3.1 Corpus philosophique (théories de l'écriture, littérature, philosophie) :

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1953 et 1972].

-----, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964.

-----, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BESSIÈRE, Jean, *Dire le littéraire*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1990.

BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

-----, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

-----, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

-----, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 2004 [1969].

-----, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001 [1959].

-----, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1955].

BORCH-JACOBSEN, Mikkel, « Les commencements de l'homme », dans LACQUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY (dir.), *Les fins de l'homme : à partir du travail de Jacques Derrida*, Actes du colloque de Cerisy, 23 juillet-2 août 1980, Paris, Galilée, 1981, p. 55-73.

DERRIDA, Jacques, « La mythologie blanche », *Poétique*, vol. II, n° 5, 1971, p. 1-52.

HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Les chemins qui ne mènent nulle part* (trad. de Wolfgang Brokmeier), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002 [1949], p. 13-98.

JOUBE, Vincent, « L'effet-Littérature », dans *La littérature selon Roland Barthes*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 79-104.

MARIN, Louis « Du corps au texte. Propositions métaphysiques sur l'origine du récit », *Esprit*, n° 423, avril 1973, p. 913-928.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible* (texte établi par Claude Lefort), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1979.

-----, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

POIRIER, Patrick, « De l'infigurable visage ou d'un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot », *Études françaises*, vol. XXXVII, n° 1 (hiver 2001), p. 99-116.

ZOILA, Adolfo Fernandez, « Le visage pris aux mots », dans ROLLAND Jacques (dir.), *Les Cahiers de la nuit surveillée*, Paris, Verdier, 1984, p. 301-316.

3.2 Corpus linguistique (performativité, histoire de la langue) :

AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire* (trad. de Gilles Lane), Paris, Seuil, coll. « Essais », 2002 [1970].

FARAGO, France, *Le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1999.

KRISTEVA, Julia, « Furieux d'intelligence », dans *La Révolution du langage symbolique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 611-620.

3.3 Corpus générique (modes de discours, genres littéraires, essai) :

BARTHES, Roland « Il n'existe aucun discours qui ne soit une Fiction », *Quinzaine littéraire*, n° 225 (16 janvier 1976), p. 9.

BELLEAU, André, « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et images*, vol. V, n° 3 (printemps 1985), p. 537-543.

BERNIER, Frédérique, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004.

DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1987, p. 176-201.

-----, « Limited inc abc », dans *Limited inc.* (trad. Elisabeth Weber), Paris, Galilée, 1990, p. 63-197.

GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, p. 89-159.

LAOUYEN, Mounir, « Le livre brisé de Roland Barthes », <<http://www.fabula.org/forum/barthes/34.php>> (21 avril 2006).

PAQUETTE, Jean-Marcel, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », dans WYCZYNSKI Paul (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, 1985, p. 621-642.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

TODOROV, Tzvetan, « L'origine des genres », dans *Les genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

4. Autres :

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Monsieur Melville*, Montréal, Flammarion, 1980, 3 vol.

BROCH, Hermann, *La mort de Virgile* (trad. de Albert Kohn), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001 [1945].

DURAS, Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1953].

MELVILLE, Herman, *Moby dick* (trad. de Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1851].

« Création au féminin », <www.cafe.umontreal.ca/genres/n-femini.html> (21 avril 2006).