

2m11.2707.4

Université de Montréal

La délinquance au féminin dans
Flore Cocon et *Laura Laur* de Suzanne Jacob

par

Annissa Laplante

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

Janvier 1999

© Annissa Laplante, 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

La délinquance au féminin dans
Flore Cocon et *Laura Laur* de Suzanne Jacob

présenté par:

Annissa Laplante

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur : Micheline CAMBRON

Directeur de recherche : Pierre NEPVEU

Membre du jury : É. NARDOUT-LAFARGE

Mémoire accepté le: 99.06.01

PA

35

U54

1999

N. 009

10-20-PP

Sommaire

Dans son œuvre romanesque, Suzanne Jacob met invariablement en scène des femmes singulières qui se veulent multiples et insaisissables et qui cherchent, chacune à sa façon, à déranger l'ordre établi. Selon l'écrivaine elle-même, ses protagonistes sont avant tout des «délinquantes». Ce mot prend un sens nouveau dans l'univers jacobien; en effet, est délinquant non pas celui qui commet un acte d'infraction aux règles du droit pénal, mais plutôt celui qui remet en question les règles explicites ou implicites selon lesquelles est régie la société et qui, lorsqu'elles sont considérées comme étant incontournables, peuvent empêcher le libre exercice de la pensée et de l'imagination.

Le présent mémoire a pour but de définir et d'analyser la notion de délinquance dans les deux premiers romans de Suzanne Jacob (*Flore Cocon* (1978) et *Laura Laur* (1983)) et de montrer comment elle se situe à la croisée des courants postmoderniste et métaféministe. D'une part, la délinquance chez Jacob est postmoderne en ce qu'elle vise à subvertir les principaux métarécits et qu'elle cherche non pas à imposer un nouvel ordre permanent, mais à cultiver le doute et la mouvance. D'autre part, se tenant loin du discours revendicateur du féminisme des années 70, elle rend compte de l'évolution du féminisme depuis les années 80 qui privilégie, plus qu'une véritable rébellion, une subversion subtile de l'ordre social.

En choisissant d'être délinquantes, ces femmes posent *ipso facto* la question de l'identité sexuelle. Refusant d'assumer l'image de la féminité que véhicule la société, laquelle est ressentie comme contraignante et artificielle,

elles cherchent une autre manière d'être et d'agir au féminin. Ainsi, elles repensent librement chacun des rôles traditionnels féminins —épouse, maîtresse, mère et fille. Elles ne sont ni exclusivement féminines, puisqu'elles acceptent ou refusent d'être des «vraies femmes» selon leur humeur, ni purement féministes puisque, profondément individuelles, elles ne sont engagées dans aucun combat politique. Plutôt, le féminin qu'elles incarnent, tout en se situant du côté de la dissidence et de l'incrédulité, se dissocie de tout modèle figé et reconnu, fut-il révolutionnaire, pour explorer, par des comportements délinquants, les marges incertaines et encore impensées. Aussi Flore et Laura apparaissent-elles dans l'ordre social comme de joyeuses impuretés qui viennent troubler les certitudes et qui, insaisissables et mobiles, ne se laissent jamais elles-mêmes ranger du côté des conventions.

Cette délinquance n'est toutefois pas seulement l'apanage des protagonistes, puisqu'elle travaille la structure même des textes: les protagonistes de fait échappent autant aux cadres narratifs qu'aux cadres sociaux. L'analyse s'attarde donc aussi à montrer comment l'auteure joue avec la logique narrative et donne à lire une écriture déroutante, qui remet en question la place du féminin dans le récit.

Si les milieux littéraires québécois et français ont reconnu l'originalité et la force de l'œuvre de Suzanne Jacob, celle-ci n'a pourtant été que très peu étudiée jusqu'à présent par la critique universitaire. Aussi, cette recherche contribue à pallier partiellement cette lacune.

Table des matières

SOMMAIRE.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	V
REMERCIEMENTS	VII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: LA DÉLINQUANCE CHEZ JACOB. À LA CROISÉE DU POSTMODERNISME ET DU MÉTAFÉMINISME	11
FÉMINISME ET POSTMODERNISME.....	12
DU FÉMINISME AU MÉTAFÉMINISME	15
LA GYNÉISIS : L'ESPACE DU FÉMININ DANS LES CRISES DE LÉGITIMATION.....	21
LA FICTION SEXUELLE	22
CHAPITRE II: FLORE COCON	28
FLORE COCON ET LA GYNÉMA	29
<i>Une «femme-en-effet»</i>	29
<i>La «narration-en-effet»</i>	34
<i>Bavardage et délinquance.....</i>	37
NARCISSE, DE FLORE À COCON.....	41
<i>Flore: image, genre et (dés)illusion</i>	42
<i>Cocon: identité et refuges.....</i>	47
<i>Maternité, engouffrement et ordre social.....</i>	50
<i>Deux relations narcissiques: Pierre et Louanne</i>	53
<i>Julie, ou l'ouverture du cocon.....</i>	56
VERS LE CARNAVAL	59
CHAPITRE III: LAURA LAUR	66
UNE ERREUR DE PROGRAMMATION.....	68
<i>Agentivité, résistance et répression</i>	69
<i>«Laura est un personnage»</i>	76

	vi
SUBVERSION AU FÉMININ DANS LA NARRATION AU MASCULIN	80
<i>Un puzzle impossible</i>	81
<i>Présences de Laura dans la narration</i>	84
PRISONNIERS DU GENRE.....	93
LE NOM DE LA MÈRE.....	102
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE	118

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pu être mené à terme sans l'aide et l'appui de plusieurs personnes que je tiens absolument à remercier. Merci, d'abord, à mon directeur de recherche, Pierre Nepveu, pour ses lectures attentives, ses judicieux conseils et sa gentillesse. Merci à Blandine Champion, ensuite, qui la première m'a suggéré de lire l'œuvre de Suzanne Jacob.

Merci à mes parents, Diane Métivier et René Laplante, qui ont toujours cru que j'étais la meilleure, la plus belle et la plus fine; leurs encouragements me sont précieux. Merci à ma sœur et co-locataire, Audrey Laplante, qui a supporté admirablement les hauts et les très bas de mes humeurs.

Merci à Annick Guérin, dont la présence, l'écoute attentive et l'indéfectible patience m'ont aidée à passer à travers les moments de doute et m'ont obligée à voir autre chose que mon appartement. Son amitié a été essentielle à l'achèvement de ce projet. Merci enfin à Steve Mc Kay; sa rigueur intellectuelle, sa discipline inébranlable, son infinie patience et son amour m'ont encouragée, entre autres, à consacrer les trop chaudes et trop invitantes soirées d'été à la rédaction.

INTRODUCTION

Si l'œuvre de Suzanne Jacob est assez bien connue des milieux littéraires québécois et français, surtout depuis la publication de *L'Obéissance*, elle n'a été que très peu étudiée jusqu'à présent par la critique universitaire. Pourtant, dès la parution de *Flore Cocon* en 1978, on a reconnu la qualité et la nouveauté de son écriture. Selon Madeleine-Ouellette Michalska, «de tous les romans publiés au Québec en 1978, *Flore Cocon* est sans doute le plus fort et le plus original¹». Roman déroutant, comme tous les autres qui allaient suivre, il s'en dégageait selon Marie-Andrée Hamel «un charme et un envoûtement qui résistent aux savantes formules de dissection littéraire²». Elle ne croyait peut-être pas si bien dire: sinon les nombreux compte rendus, il a fallu attendre le dossier «Suzanne Jacob» de la revue *Voix et images* en 1996 pour que la «critique savante» se penche plus longuement sur cette œuvre dense et éclatée.

Les livres de Suzanne Jacob, néanmoins, ont été exceptionnellement bien accueillis par la presse, tant en France qu'au Québec. Son deuxième roman, *Laura Laur*, qu'elle publie au Seuil en 1983, lui vaut le prix Québec-Paris et le prix du Gouverneur Général. Outre le roman, Jacob a exploré une grande diversité de genres littéraires. Elle a donné de nombreux spectacles de

¹Madeleine Ouellette-Michalska, «Flore Cocon», *Châtelaine*, vol. XIX, no 12, 1978, p. 12.

²Marie-Andrée Hamel, «Flore Cocon mon amour...», *Le livre d'ici*, vol. III, no 40, 1978, n.p.

chansons et publié des recueils de nouvelles, des poèmes et des récits. De 1981 à 1991, elle a en outre été chroniqueuse pour la revue féministe *La Gazette des Femmes*. Tout récemment, son premier essai, *La Bulle d'encre*³, remportait le Prix de la revue *Études françaises* 1997 et son recueil de poésie *La Part du feu* obtenait le prix du Gouverneur général 1998.

Dans *La Bulle d'encre*, Suzanne Jacob tente de répondre à la question du discernement de l'auteur: comment l'écrivain sait-il qu'il a écrit un bon livre? quelles sont les lois sur lesquelles s'appuient son jugement? Réfléchissant sur l'acte d'écriture et l'acte de lecture, qui lui est inhérent, Jacob pose les bases d'une poétique dont la prémisse principale est que toute réalité est nécessairement une fiction, et qu'elle se donne à lire comme telle⁴. Par fiction, elle entend cette «élaboration continue d'un récit qui nous fonde dans le monde, qui nous permet de l'appréhender, d'y répondre et d'en répondre⁵».

Chaque société, pour se maintenir dans sa forme propre, élabore un système de fictions qui sont –doivent être– partagées par tous: ce sont les «fictions dominantes». Seulement, ces fictions (que Jacob appelle aussi «structures de perceptions», ou «versions des choses⁶») ne sont pas lues par les individus comme des fabrications. Au contraire, ils les perçoivent comme appartenant à l'ordre *naturel* des choses, et les fictions sont pour eux des «conventions de réalité»: les faits sont les faits, et il ne saurait en être

³Suzanne Jacob, *La Bulle d'encre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.

⁴Dans cet essai, particulièrement dans le chapitre «L'entendu», Jacob reprend les idées principales d'un court texte qu'elle avait écrit presque dix ans plus tôt: «Conférence-fiction», *Possibles*, vol. XIII, no 4, 1988, p. 85-93.

⁵*Ibid.*, p. 39.

⁶S. Jacob, «Conférence-fiction», p. 87.

autrement. Or, là où la pensée subit la dictature de la convention de réalité, l'imaginaire est menacé de stérilisation et la liberté est mise en péril.

Il appartient donc à l'art de montrer à la société l'arbitraire de ses fictions et de lui proposer d'autres clefs de lisibilité:

L'art accomplit cette fonction en proposant des fictions qui donnent à voir les espaces du possible, du renouveau, de la mutation, du mouvement, de la régénérescence, c'est-à-dire les espaces de naissances⁷.

Autrement dit, le travail de l'art en est un de *transgression*: transgression de l'espace commun, transgression des codes entendus. La délinquance est au cœur même de la poétique de Suzanne Jacob: pour elle, l'art doit exister dans les marges, dans la résistance aux fictions dominantes qui, lorsqu'elles sont vues comme étant les seules possibles, empêchent le libre exercice de la pensée. Celui ou celle qui veut être écrivain doit continuellement violer les règles qu'on lui a inculquées à la naissance, la première de ces règles et la plus importante étant l'immutabilité du code. Cette opération de déstabilisation atteint même la langue qui doit, comme les autres fictions, être ébranlée, mise en doute. Toujours, on retrouve dans l'écriture jacobienne se soucie de travailler assez la langue pour la rendre à soi-même étrangère, comme aux premiers moments de notre enfance, et lui redonner «le pouvoir de dire les choses autrement que 'comme elles sont', de les tordre un peu, de les aérer, de les secouer, et même de les trahir⁸».

Il est important ici d'insister sur le fait que la transgression des conventions, telle que la conçoit Jacob, ne se situe pas dans une dynamique purement *paradoxe*, au sens où Barthes entend ce mot: il ne s'agit pas d'une

⁷*Ibid.*

⁸*La Bulle d'encre*, p. 50.

transgression qui irait, automatiquement, contre la *doxa* dans une logique du versus, du contraire. Elle ne s'intéresse pas directement à la destruction des codes, qui oblige la pensée à osciller infiniment entre les deux côtés du paradigme, lesquels sont implicitement liés l'un à l'autre dans une même structure complice. La délinquance jacobienne, plutôt, cherche ce que Barthes appelle la «subversion subtile»: elle «esquive le paradigme et cherche un *autre* terme: un troisième terme qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï⁹». Excentrique, bien sûr, en ce qu'elle se situe hors du centre, mais aussi en ce qu'elle y reste volontairement: là où la simple transgression viserait à imposer un ordre nouveau et certain, sous le signe du progrès, la délinquance chez Jacob ouvre au contraire des espaces toujours sujets au doute, au changement et à la multiplicité, «ouvre les espaces où nous pouvons continuer à naître¹⁰».

L'hypothèse de mon travail est qu'on retrouve cette même philosophie de la délinquance dans les romans de Jacob et que celle-ci a partie liée avec la conception de la féminité que les protagonistes véhiculent. De *Flore Cocon* à *L'Obéissance*, Jacob met invariablement en scène des femmes singulières qui cherchent, chacune à sa façon, à déranger l'ordre établi. Trois questions principales sous-tendent parallèlement ma réflexion: quel est le type de délinquance auquel participent les protagonistes? quelles sont les normes qu'elles enfreignent? et enfin, quelles sont les conséquences de leurs actes délinquants?

⁹Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 87.

¹⁰*La Bulle d'encre*, p. 36

Les femmes chez Jacob savent, toutes, que «ce qui fait évoluer les choses ce sont les actes délinquants¹¹». Elles posent parfois des actes criminels: elles peuvent voler, ou même tuer. Mais leur véritable délinquance est plus subtile. Dans un article sur ses pratiques d'écriture, Jacob explique:

J'essaie de sortir le mot délinquance de la prison et de l'expérimenter avec Laura Laur. H. est d'accord. S. ne l'est pas du tout. Cependant, le mot tient le coup: de plus en plus de personnes n'ayant commis aucun délit parlent d'elles comme de délinquantes¹².

Jacob pense donc la délinquance autrement que comme un acte d'infraction aux règles du droit pénal. L'individu, comme la société, doit construire des récits de lui-même pour être présent au monde. Or, le défi des femmes jacobiniennes semble être le même que celui de l'écrivain: être capable de penser et de se penser autrement qu'à travers les fictions dominantes et se construire, selon leurs propres structures de perception, des récits originaux qui laissent place aux nouvelles possibilités que permet leur venue au monde. Si elles sont délinquantes, ce n'est donc «pas au sens de la loi, mais au sens de ce qui rejette la pensée, le dogme, l'orthodoxie, la science aussi¹³».

En choisissant d'être délinquantes, ces femmes posent *ipso facto* la question de l'identité sexuelle. Pour arriver à correspondre à l'image qu'elles ont d'elles-mêmes, elles doivent en effet refuser d'assumer l'image de la féminité que véhicule la société, laquelle est ressentie comme contraignante et artificielle, et chercher une autre manière d'être et d'agir au féminin. Ainsi, elles repensent librement chacun des rôles traditionnels féminins — épouse, maîtresse, mère et fille — et dénoncent, du coup, les structures de perception qui les fondent. Je

¹¹Marie Saint-Jacques, «Une femme qui dérange: *Laura Laur* de Suzanne Jacob (Entretien avec Suzanne Jacob)», *La Gazette des femmes*, vol. V, no 4, 1983, p. 25.

¹²S. Jacob, «Pratiques d'écriture — notes», *Possibles*, vol. 11, no 3, 1987, p. 187.

¹³Marie-Saint-Jacques, *loc. cit.*.

pose tout de suite l'hypothèse que si ce sont les femmes qui sont délinquantes chez Jacob, c'est en partie à *cause* de ce modèle qu'on tente de leur imposer, et qui agirait comme moteur de leur pouvoir de poser des actes subversifs. Les hommes, quant à eux, privilégiés déjà par les fictions patriarcales, semblent au contraire figés, satisfaits. Et si parfois certains, séduits par leur liberté, tentent de les suivre, ils ne vont jamais aussi loin qu'elles, ayant peur de perdre là l'image rassurante qu'ils ont d'eux-mêmes et de mettre leur maintien en péril.

Nous verrons toutefois au cours de l'analyse que, pour plusieurs des personnages qui entourent les protagonistes, la délinquance est ressentie comme négative, voire dangereuse, et qu'on ne désobéit pas aux règles sociales impunément. Comme le souligne Jacob, celui qui cherche à ébranler les fictions dominantes «met son appartenance à sa société en jeu».¹⁴ Celui qui contrevient aux règles est *coupable* et s'expose à des sanctions, voire à l'exclusion. Le mot *délinquant* vient d'ailleurs du latin *delinquere* qui signifie «commettre une faute», et cette faute doit être punie. Le regard de l'autre joue un rôle essentiel dans les romans de Jacob: effrayé ou fasciné, il est la plupart du temps le miroir de la norme à laquelle les protagonistes tentent d'échapper. Souvent, la voix de l'autre, homme ou femme, est celle du reproche. On les accuse d'être froides, vulgaires, putains, méchantes ou tout simplement idiotes. Elles-mêmes se perçoivent parfois comme étant socialement inadéquates, parce qu'elles ne possèdent pas les codes obligatoires qui leur permettraient d'être comprises et de comprendre les autres. Les héroïnes, néanmoins, font preuve d'une désinvolture surprenante face au regard et à la voix de ceux qui tentent de les cerner, de les décrire pour les rendre moins menaçantes.

¹⁴S. Jacob, *La Bulle d'encre*, p. 36.

L'étude de la délinquance chez Flore et Laura m'a conduite à m'intéresser à leur relation avec leur mère. Si les relations mère-fille sont beaucoup étudiées par la critique au féminin, on a peu parlé encore de cette thématique dans l'œuvre romanesque de Jacob. Il est vrai que la mère ne semble pas, à prime abord, être un personnage important de l'intrigue, du moins dans les romans qui précèdent *L'Obéissance*. Plutôt, le personnage de la mère, pour peu qu'on s'y attarde, surprend par son absence. Elle n'apparaît toujours qu'au détour d'une phrase, fugitive, ombre discrète ou menaçante. L'analyse révèle pourtant qu'il s'agit d'un noyau essentiel de l'écriture jacobienne: à la fois objet d'amour et de crainte, à la fois protectrice et gardienne de l'ordre social que l'on cherche à remettre en question, la mère provoque chez les protagonistes des sentiments ambigus. On ne trouve dans ces romans ni rejet absolu de la mère, ni retrouvailles utopiques: incertaines, les filles acceptent de laisser ouverte l'ambiguïté, jamais résolue, qui est celle des relations complexes entre mères et filles.

Le premier chapitre, «La délinquance chez Jacob. À la croisée du postmodernisme et du métaféminisme», pose les bases théoriques de ma recherche. Nous verrons que la délinquance telle qu'on la retrouve chez Jacob est intimement liée à la philosophie et à l'esthétique de ces deux courants récents, qui visent parallèlement à remettre en question les fictions dominantes. D'une part, la délinquance jacobienne est postmoderne en ce qu'elle vise à subvertir les principaux métarécits, qu'elle cherche à cultiver le doute et la mouvance et à offrir de nouveaux espaces de naissance. D'autre

part, se tenant loin du discours revendicateur du féminisme des années 70, l'écriture de Jacob rend compte de l'évolution du féminisme depuis les années 80 qui privilégie, plus qu'une véritable rébellion, une subversion subtile de l'ordre social. J'expose aussi dans ce chapitre les principaux outils théoriques féministes qui me permettront d'éclaircir le rapport entre féminin et délinquance chez Jacob, soit la réflexion d'Alice Jardine sur le genre des crises de légitimation, ainsi que différentes recherches sur la généricité (*gender*).

Toutes les œuvres de Suzanne Jacob, me semble-t-il, pourraient faire l'objet d'une analyse qui s'intéresse à la délinquance au féminin. Néanmoins, dans le cadre de ce mémoire, j'ai choisi de me pencher exclusivement sur ses deux premiers romans, soient *Flore Cocon* (1978) et *Laura Laur* (1983). Publiés à une époque où l'écriture des femmes est en pleine émergence et où le féminisme radical, ou du moins militant, anime la plupart des écrivaines les plus à l'avant-scène, ces romans me semblaient illustrer l'originalité de Jacob, qui se démarque rapidement du courant principal. De plus, si l'étude des deux textes, semblables en plusieurs points, permet de faire ressortir quelques-uns des éléments principaux qui composent l'écriture et la pensée jacobienne, en revanche leurs formes narratives, très différentes l'une de l'autre, permettent d'aborder des facettes variées de la question de la délinquance.

Le deuxième chapitre est donc consacré à une analyse détaillée de *Flore Cocon*. Dans un premier temps, je tente de voir en quoi le personnage de Flore, délinquant, fuyant et sujet aux métamorphoses, peut être associé au champ du féminin. Les étiquettes «féminité» et «féminisme» se révélant inadéquates, il appert que Flore, ainsi que la narration qui la met en fiction, sont mieux décrites par le concept de *gynéma*, tel que développé par Jardine. Les mots

quant à eux perdent leur transparence pour laisser place au jeu, au «bavardage» tel que le décrit Suzanne Lamy, c'est-à-dire comme un lieu de plaisir et de transgression. Dans un deuxième temps, je m'intéresse à l'inscription implicite du mythe de Narcisse dans le parcours identitaire de Flore. À partir des théories féministes sur le genre et de quelques outils psychanalytiques, je montre comment le personnage de Flore, résistant à la fiction féminine que lui offre le miroir social, se retire dans une panoplie de cocons qui structurent son rapport au monde et aux autres, mère, hommes et femmes, amants ou amis. L'originalité du roman de Jacob sera de proposer une relecture métaféministe efficace du mythe narcissique, qui débouche cette fois non pas sur la mort du héros, mais sur un monde joyeusement subversif, très proche du carnaval médiéval, qui laisse enfin un espace privilégié au féminin.

L'étude de *Laura Laur*, qui occupe le troisième chapitre, montre que Jacob pose dans ce roman de façon radicalement nouvelle la question de la transgression au féminin. Alors que la tradition féministe célèbre la venue des femmes à l'écriture, et en même temps l'accès des personnages féminins à la narration, ici la protagoniste n'est présentée qu'à travers une série de focalisateurs masculins. Cette structure narrative particulière, qui s'inscrit à contre-courant, influe sur la représentation de la délinquance en ce qu'elle est montrée cette fois de l'extérieur, du point de vue de la norme même qu'elle tente de remettre en question. Je montre d'abord comment la résistance de Laura est liée à l'agentivité féministe¹⁵ telle que la définit Judith Butler ainsi qu'à la construction d'une subjectivité postmoderne, qui la place en marge de

¹⁵Le concept féministe d'agentivité (*agency*) a été développé par de nombreuses critiques littéraires, anglo-américaines surtout, pour nommer et analyser cette capacité qu'acquièrent les femmes dans les romans à agir par et pour elle-même.

la société. Loin de n'être qu'un objet manipulé par le récit, l'originalité de Laura Laur tient à ce qu'elle représente plutôt ce que la narration ne peut jamais contrôler, et en même temps ce qui la dérange, la subvertit. Le roman amène de plus une question nouvelle dans la réflexion féministe, soit la problématique du genre dans le champ masculin, que le personnage de Laura ébranle inévitablement en même temps qu'il propose une nouvelle façon d'être et d'agir au féminin. La dernière section enfin se penche sur la question équivoque des relations mère-fille, empreintes à la fois de violence, de rejet et de désir.

Ce mémoire a pour but premier de contribuer à faire connaître l'œuvre de Suzanne Jacob qui, je l'espère, trouvera bientôt sa place dans la critique et l'enseignement universitaire. Il s'inscrit parallèlement dans un courant de recherche récent qui s'intéresse aux nouvelles écrivaines des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et à propos desquelles, selon Lori Saint-Martin, «tout reste à dire ou presque¹⁶».

¹⁶Lori Saint-Martin, «Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec» dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre Lecture. La critique au féminin et les textes québécois. Tome II*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 162.

Chapitre I: La délinquance chez Jacob. À la croisée du postmodernisme et du métaféminisme

Dans une perspective féministe, toute culture au féminin est nécessairement délinquante. Elle contredit en effet les règles patriarcales de notre culture qui veulent que les femmes n'aient pas accès à l'énonciation. Devenir une femme à l'intérieur de ce système, en suivant ses règles, signifie qu'on doit adopter les structures de représentations masculines de la féminité et, du coup, renoncer à la parole: «Women is spoken by discursive and social practices; she does not speak¹⁷.» Selon Lori Saint-Martin, «une femme qui croit pénétrer dans le monde des idées et des mots y entre *par effraction*, même si elle ne le sent que confusément¹⁸».

Ainsi penser, parler, écrire au féminin exige une attitude de résistance aux règles des fictions dominantes de notre société. En prenant la parole, les femmes ont déstabilisé le discours normatif masculin et, du coup, ont dénoncé les conventions de réalité qu'il constitue, qu'on nous avait imposées comme étant *naturelles*, et ouvert une brèche à la différence. Il faut voir que dans cette

¹⁷Sally Robinson, *Engendering the subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1991, p. 9.

¹⁸Lori Saint-Martin, *Contre-Voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997, p. 40 (je souligne).

perspective, désobéir devient un acte positif, car il permet de remettre en question la symbolique patriarcale et d'accéder enfin à une culture qui tient compte du féminin. En empruntant les termes de Jacob, on peut dire que les femmes ont travaillé à ouvrir de nouveaux «espaces de naissance». Or, il est apparu rapidement que cette attitude sceptique présente des ressemblances philosophiques, historiques et esthétiques nombreuses avec le postmodernisme.

Féminisme et postmodernisme

Parler de postmodernisme pose des problèmes de définition: il en existe plusieurs conceptions, souvent divergentes, qui varient selon les philosophes et les différents contextes culturels¹⁹. Pour Janet Paterson, qui a beaucoup travaillé sur la postmodernité au Québec, ce sont les réflexions de Jean-François Lyotard qui permettent le mieux de décrire le phénomène dans le roman québécois. Selon Lyotard, la «condition postmoderne» est essentiellement basée sur le doute: «en simplifiant à l'extrême, on tient pour 'postmoderne' l'incrédulité à l'égard des métarécits²⁰». On entend par métarécits les grands discours (tels Dieu, La Raison, l'Histoire, l'Homme, l'Ordre, le Langage, la Vérité, le Progrès) qui, depuis les Lumières, sont les fondements de la pensée occidentale. Ils sont perçus désormais à travers la lunette postmoderne comme des constructions sociales que ne légitime

¹⁹Pour un historique exhaustif du concept de postmodernité voir Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 9 à 17.

²⁰Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7, cité dans Janet Paterson, «Postmodernisme et féminisme: où sont les jonctions?» dans Yolande Grisé et Robert Major (édit.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 218.

aucune origine transcendante et qui peuvent de ce fait être remises en question. Or, cette entreprise de délégitimation rejoint en plusieurs points celle du discours féministe. Dans cette perspective en effet, les métarécits doivent être déconstruits parce qu'ils sont produits par l'hégémonie masculine et qu'ils empêchent la voix des femmes de se faire entendre. Aussi s'agit-il pour les deux théories d'une opération de déplacement, de subversion, de transformation des fictions dominantes.

Pour les philosophes postmodernes, il ne saurait toutefois être question de déconstruire ces métarécits pour en imposer d'autres. Leurs théories privilégient, au contraire, la coexistence de points de vue multiples, qui ne s'imposent pas à leur tour comme norme. En interrogeant les métarécits, ils prétendent donner non pas une voix à suivre ou une réponse définitive, mais un espace où pourront émerger les voix qui n'ont pas encore été entendues. Comme l'explique Jane Flax,

They [alternative deconstructive discourses] cannot offer a viewpoint, a universal subject, a way to liberation, development, or happiness, or a truth that will set us free [...] postmodernists hope to open up spaces in which suppressed heterogeneity, discontinuity, and difference will reappear²¹.

Comme on l'a vu, il s'agit d'un élément essentiel de la pensée de Jacob: par le biais de la fiction, l'écrivain doit proposer différentes clés de lisibilité sans imposer les siennes comme vérités essentielles et uniques. Ainsi, les espaces postmodernes correspondent aux «espaces de naissances» que souhaite Jacob.

Les mouvements féministe et postmoderniste coïncident par ailleurs au Québec du point de vue historique. En effet, à partir de la définition de

²¹Jane Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 41-42.

Lyotard, Paterson situe *a posteriori* le début du postmodernisme québécois dans les années soixante, qui est le moment d'une grande révolution intellectuelle. La littérature est alors marquée par la production de nombreux romans contestataires, dont participe l'émergence des écritures au féminin.

Dans le domaine littéraire, Janet Paterson a montré qu'il existe aussi des convergences esthétiques entre les deux courants. Elle remarque que, dans les deux champs postmoderniste et féministe, il y a une recherche de nouvelles stratégies textuelles propres à subvertir les concepts d'unité et de clôture. Paterson dresse une liste de ces stratégies communes: intertextualité, autoreprésentation, mélange des genres, narration au «Je», pluralité de voix narratives, présence explicite du narrataire, désordre spatio-temporel, représentation fragmentée des personnages, jeux de langage, fins ouvertes²².

Plusieurs critiques ont cependant soulevé la question des différences qui existent entre les deux courants. La différence la plus importante est la place accordée à la remise en question du patriarcat et de l'identité sexuelle. En effet, si les textes féministes en font leur préoccupation première, ce n'est toutefois que très rarement le cas dans les autres textes, qui prétendent plutôt employer une voix sexuellement neutre. En littérature, Janet Paterson a montré en outre que les récits postmodernes masculins, même récents, cachaient le plus souvent une conception réactionnaire du sujet féminin²³. Aussi, parce qu'il fait de l'identité sexuelle sa cible principale, plusieurs théoriciennes considèrent que le féminisme apporte au postmodernisme la

²²J. Paterson, «Postmodernisme et féminisme...», p. 218.

²³À preuve, Paterson analyse deux romans écrits par des hommes: *Le Semestre* de Gérard Bessette (1979) et de *Vamp* de Christian Mistral (1988). J. Paterson, *loc. cit.*, p. 221-225.

mise en cause et la visée politique qui lui manquent et sans lesquelles il court le risque d'une déconstruction qui tourne à vide²⁴.

D'autre part les féministes, tentées d'abord de donner une nouvelle définition figée de la Femme, ont pu tirer profit de la philosophie postmoderne et éviter le piège de l'essentialisme. Par ailleurs, comme l'a souligné Louise Dupré, le discours féministe postmoderne espère la fin du régime patriarcal non pas pour instaurer un nouveau pouvoir, disons, matriarcal, mais pour ouvrir la voie à l'hétérogénéité: il «cherche plutôt à ouvrir des pistes multiples qui questionnent la culture actuelle, imprimant une dynamique basée sur la circulation, le déplacement, la mobilité des idées²⁵». Les ressemblances entre les visées de ce discours et celles de la poétique de Suzanne Jacob sont frappantes: volonté de part et d'autre d'ébranler l'ordre des certitudes pour y inscrire le point de vue de la différence, lequel doit rester continuellement subversif et ne jamais devenir à son tour la nouvelle règle à suivre.

Du féminisme au métaféminisme

Il existe donc un rapport étroit entre la culture au féminin et les actes délinquants qu'elle doit poser pour exister à travers les fictions dominantes.

²⁴Voir, entre autres, Linda J. Nicholson, *Feminism/Postmodernism*, New-York/Londres, Routledge, 1990 et Barbara Havercroft, «Féminisme, postmodernisme et texte-supplément», *Tangence*, no 39, 1993, p. 51-61.

²⁵Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théorêt*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989, p. 21.

Cependant, les réflexions de quelques théoriciennes tendent à montrer que cette délinquance s'est transformée avec les années.

Il va sans dire que, en littérature comme dans les autres domaines, le féminisme des années quatre-vingt n'est plus le même que celui des années soixante-dix, dont on se souvient surtout des textes les plus explicitement subversifs et revendicateurs. Invariablement, les mêmes titres et les mêmes noms reviennent quand il s'agit d'illustrer cette époque au Québec. En roman et en poésie, on cite *L'Eugélonne* (1976) de Louky Bersianik, *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977) de Nicole Brossard et *Bloody Mary* (1977) de France Théorêt, qui montrent à quel point la réflexion théorique était alors intrinsèquement liée à l'écriture des femmes. Au théâtre, les collectifs produisent des pièces militantes comme *La Nef des sorcières* (1976) et *Les Fées ont soif* (1978), qui ont marqué par leur engagement politique tout le mouvement féministe. On cherche à peindre pour la première fois la réalité de la condition féminine: on dénonce l'oppression des femmes au sein de la famille et des relations hétérosexuelles, leur souffrance. On lève le voile aussi sur des sujets qui n'avaient encore presque jamais été abordés, tels la solidarité et l'amitié entre femmes, les relations mère-fille, la sexualité féminine et le lesbianisme. Le désir de subversion influe sur la forme même des textes: les écrivaines inventent une écriture éclatée, souvent hermétique, et plusieurs s'engagent dans la recherche d'un langage-femme apte à mieux traduire la spécificité féminine que la langue du pouvoir patriarcal. Pour elles le temps presse, car «l'affrontement [contre le patriarcat] doit avoir lieu²⁶».

²⁶Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1988, p. 54.

Comme le fait remarquer Deborah Silverton Rosenfelt, les textes féministes, en promettant l'avènement d'un nouveau projet de société, ont partie liée avec l'utopie:

Many [...] narrate a mythic progress from oppression, suffering, victimization, through various stages of awakening consciousness to active resistance and, finally, to some form of victory, transformation, or transcendence of despair. [...] Their characteristic tone compounds rage at women's oppression and revolutionary optimism about the possibility for change²⁷.

Louise Dupré appelle cette période la «rébellion claire²⁸». Les femmes voient alors dans l'écriture un acte nécessairement engagé par lequel elles peuvent enfin faire entendre leur voix. Dupré remarque que cette mise à l'écriture, qui vise explicitement l'abolition définitive de la société patriarcale, se fait le plus souvent sur le mode du combat et de la provocation agressive:

Qui dit «rébellion» dit «révolte ouverte, armée». [...] Il s'agit d'une action révolutionnaire, qui tend à renverser par la force le pouvoir en place. De fait, le dictionnaire nous renvoie à «insurrection», «mutinerie», «soulèvement». On est prêt à la violence, on ira jusqu'à donner sa vie pour défendre ses droits²⁹.

Au milieu des années quatre-vingt pourtant, la lutte des féministes semble s'essouffler. Les manifestations se font moins nombreuses, moins éclatantes. Comme le fait remarquer Patricia Smart, les médias, avec satisfaction, ont commencé alors à parler d'une ère «postféministe»: «Finies les revendications hystériques des féministes, disait implicitement la nouvelle étiquette: l'égalité sexuelle est dorénavant une réalité, et les femmes n'ont plus

²⁷Deborah Silverton Rosenfelt, «Feminism, "Postfeminism", and Contemporary Women's Fiction», dans Florence Howe, *Tradition and the Talents of Women*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 269-270.

²⁸Louise Dupré, «Poésie, rébellion, subversion» dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. Tome II, op. cit.*, p. 156.

²⁹*Ibid.*, p. 149.

ni besoin ni intérêt à proclamer leur oppression³⁰.» En littérature, les textes n'affichent plus aussi évidemment leurs préoccupations politiques et on parle d'un retour à la narrativité et au lisible. Dans les récits, les mouvements collectifs perdent de leur importance et les féministes elles-mêmes lisent les nouvelles auteures avec parfois un brin de nostalgie pour ces moments exaltants de manifestations et de solidarité.

Pourtant, pour plusieurs théoriciennes, il n'est pas temps encore de déclarer la mort du féminisme et de ses revendications³¹. Certes, on ne retrouve plus dans les textes la même rébellion, telle que la définit Dupré. Toutefois, plutôt que de regretter les discours combatifs, il faut s'en réjouir: si le féminisme s'est transformé, c'est grâce à la révolution des consciences qu'il a lui-même provoquée. Selon Lori Saint-Martin, si le combat des femmes s'est déplacé, si les enjeux ne sont plus les mêmes, c'est qu'on ne peut ignorer désormais l'importance des acquis féministes dont a hérité la génération des années quatre-vingt. Elle constate néanmoins que les nouvelles auteures n'ont pas abandonné la cause pour autant et que le questionnement féministe est toujours présent, mais implicitement, en toile de fond. Aussi Saint-Martin évite d'utiliser le terme «post-féminisme», qui laisserait croire à une rupture radicale avec les années soixante-dix, et invente à la place le concept de «métaféminisme»:

il faut voir le métaféminisme comme le nouvel espoir du féminisme, son évolution, son renouvellement, plutôt que sa mort. [...] Certes, le beau préfixe «méta-» signifie «après», tout comme son rival «post-», mais il va bien plus

³⁰Patricia Smart, «Au-delà des dualismes: identité et genericité (gender) dans *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx» dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Tryptique, 1995, p. 67.

³¹Voir, entre autres, les articles de D. Silverton Rosenfelt, *loc. cit.*, de L. Dupré, *loc. cit.* et de L. Saint-Martin, «Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec», *loc. cit.*, p. 161-170.

loin. En sciences, il désigne «ce qui dépasse ou englobe l'objet dont il est question»³².

Du côté américain, Silverton Rosenfelt utilise quand même le terme «postfeminism», tout en spécifiant toutefois qu'il ne s'agit pas de la mort du féminisme: «we defined postfeminism as demarcating an emerging culture and ideology that simultaneously incorporates, revises, and depoliticizes many of the fundamental issues advanced by second-wave feminism³³».

Dans les textes métaféministes, c'est à travers l'expérience intime qu'on tentera désormais d'aborder le champ du féminin. Les personnages féminins ne suivent plus un cheminement utopique vers l'affranchissement: ayant pour la plupart déjà droit à la parole et à l'acte, ils exploitent plutôt les possibilités que leur offre cette liberté nouvellement acquise. Ces femmes ouvrent aussi la porte à la relation avec l'autre, avec les hommes, mais avec lucidité, sans illusion. Moins dénonciatrice, plus ambiguë, cette écriture ouvre la voix à un questionnement plus subtil, plus ludique aussi. Pour Dupré, elle est rebelle «au deuxième degré»: «la subversion vient non pas remplacer la rébellion mais s'y superposer en installant dans la textualité une signification en mouvement qui bouscule en profondeur les idées reçues et pose les balises d'un nouvel imaginaire»³⁴. Ainsi, les rencontres entre métaféminisme et postmodernisme sont nombreuses. Là où le premier féminisme se montrait souvent comme le dépassement d'une étape antérieure vers la vérité ultime — comme le disait bien haut l'Euguélienne: «Transgresser, c'est progresser³⁵» —, le métaféminisme assume plus volontiers le doute, se définit plutôt comme un

¹⁶*Ibid.*, p. 162 et 165.

³³D. Silverton Rosenfelt, *loc. cit.*, p. 288.

³⁴Dupré, *loc. cit.*, p. 156. Même si la réflexion de Dupré porte sur la poésie québécoise, elle s'applique tout aussi bien, à mon avis, au roman, et en particulier à l'œuvre de Jacob.

³⁵Louky Bersianik, *L'Euguélienne*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, p. 211.

mouvement que comme une fin et cède moins à la tentation d'imposer ses idéologies. Là où le premier cherchait d'abord à obtenir pour les femmes les mêmes droits que les hommes (accès au travail, pouvoir économique), le second brouille l'opposition binaire entre masculin et féminin et cherche à repenser le concept de pouvoir³⁶.

Nous verrons au cours de l'analyse que les textes de Jacob n'entretiennent pas le même rapport entre féminité et délinquance que les premiers textes féministes. Dans ces romans, la délinquance ne se pense pas généralement sur le mode de la provocation et de la révolution. Les protagonistes ne s'insurgent pas en bloc contre l'autorité, ne posent aucun geste collectif ou politique. Si elles choquent ou bouleversent, c'est souvent sans le vouloir, par ricochet. Sous leur apparente légèreté, grâce à elle même, les personnages travaillent simplement, difficilement, à conserver leur liberté intrinsèque, à faire entendre leur voix singulière dans le tumulte de l'uniformité des fictions dominantes. L'analyse montrera pourtant que, s'ils sont à prime abord individuels, les parcours des héroïnes ont aussi une portée collective implicite: ces femmes tendent une main, incertaine certes mais présente, vers les autres femmes, sans toutefois chercher à leur montrer le «droit chemin» vers la libération.

³⁶Voir la réflexion de Françoise Collin sur la différence entre le féminisme moderne et le féminisme postmoderne. Préface à Diane Lamoureux, *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, Remue-ménage, p. 9-10.

La gynésis : l'espace du féminin dans les crises de légitimation

La théorie d'Alice Jardine, qui étudie la place qu'occupe le féminin dans la théorie postmoderne, est particulièrement intéressante pour interroger le féminin chez Jacob³⁷. Selon Jardine, la crise de légitimation des récits a inévitablement un genre sexuel, parce que c'est la crise des récits inventés par les hommes pour assurer le maintien de la culture patriarcale. En provoquant la remise en question des discours-maîtres, les théoriciens de la modernité ont ouvert un espace pour accueillir le «non savoir», ce qui en avait été exclus. Or, on constate en étudiant les textes théoriques que ce nouvel espace est codé de *féminin*. Jardine appelle le *processus* de mise en discours de la femme dans cet espace la «gynésis»:

L'objet produit par ce processus n'est ni une personne, ni une chose, mais un horizon vers lequel tend ce processus: une gynéma. Cette gynéma est un effet de lecture, une femme-en-effet qui n'est jamais stable et ne possède aucune identité³⁸.

Le féminin dans la théorie française apparaît donc être ce que «la narration ne contrôle plus³⁹», ce qui échappe à la maîtrise.

Cette définition, ou plutôt cette absence de définition du féminin colle tout à fait à celle que véhiculent les héroïnes de mon corpus. Lori Saint-Martin a déjà étudié la ressemblance entre les protagonistes jacobiniennes, toujours multiples et insaisissables, et la gynéma. Elle fait remarquer que, si la gynéma n'est dans le discours de la modernité qu'un «féminin fantasmatique [...] que le

³⁷Alice A. Jardine, *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, trad. par Patricia Baudoin, Paris, Presses universitaires de France, 1991. La «modernité française» est l'équivalent, selon Jardine, de la postmodernité américaine (p. 20).

³⁸*Ibid.*, p. 24.

³⁹*Ibid.*.

maître théoricien manipule à son gré⁴⁰», loin des visées féministes, il y a chez Jacob une rencontre heureuse entre la théorie et l'expérience «réelle» des femmes. Cette conception du féminin joue un rôle important dans l'inscription de la désobéissance dans les romans à l'étude. De fait, nous verrons que les protagonistes incarnent une subjectivité féminine qui échappe à la norme, fuit toujours et, fluide, traverse les frontières des catégories descriptives.

La fiction sexuelle

Parmi ces catégories se trouve celle de l'identité sexuelle. Comme nous l'avons déjà vu, cette question est au centre du discours féministe. L'enjeu est important: il s'agit de montrer que la féminité telle qu'elle est conçue dans les discours dominants n'a rien de *naturel*, et qu'il n'existe aucun lien nécessaire entre le corps biologique et le rôle social. Plusieurs théoriciennes, américaines et canadiennes surtout, ont travaillé sur le concept de *gender* (le genre). Selon la définition de Joan Scott, le genre est «une catégorie sociale imposée sur un corps sexué», une manière d'indiquer «la création entièrement sociale des idées sur les rôles propres aux hommes et aux femmes⁴¹». Par conséquent, la féminité telle qu'elle est conçue traditionnellement se révèle être une fiction, inventée par les hommes, que les femmes doivent travailler à remettre en question.

⁴⁰Lori Saint-Martin, «Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite», *Voix et images*, no 62, 1996, p. 251.

⁴¹Joan Scott, «Genre: Une catégorie utile d'analyse historique», *Les Cahiers du GRIF*, nos 37-38, 1988, p. 129.

Les recherches féministes ont montré à quel point la confusion entre sexe et genre était profondément ancrée dans le processus de constitution de l'identité personnelle. L'individu doit, pour prendre sa place dans l'ordre social, se définir exclusivement et sans ambiguïté à l'intérieur des frontières génériques. Le genre, tel que défini par les fictions dominantes, est perçu par les féministes comme un carcan auquel le corps doit se mouler. Considérant par exemple que notre société est fondée sur l'échange des femmes comme marchandises, Irigaray affirme que la valeur sociale de la femme tient à sa capacité d'adaptation au genre:

La valeur de la femme lui viendrait de son rôle maternel, et, par ailleurs, de sa «féminité». Mais, en fait, cette «féminité» est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de représentations des hommes. Dans cette mascarade de la féminité, la femme se perd, et s'y perd à force d'en jouer⁴².

Jane Flax souligne toutefois que tant les hommes que les femmes sont victimes des catégories génériques, puisque tous les deux doivent incarner une image imposée: «Man and woman are both posited as exclusionary categories. One can only be one gender, never other or both. [...] From the perspective of social relations, men and woman are both prisoners of gender⁴³.» Ces catégories n'ont cependant pas la même valeur sociale. Comme le fait remarquer Flax, la relation entre les genres est une relation de pouvoir et c'est l'homme, presque toujours, qui occupe la position dominante. Aussi la femme est-elle définie comme «l'autre», «le sexe», et l'homme comme le sujet universel, habituellement sexuellement neutre.

⁴²Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 80.

⁴³Jane Flax, «Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory» dans Linda J. Nicholson (dir.), *Feminism/Postmodernism*, New-York/Londres, Routledge, 1990, p. 45.

Selon Judith Butler, il semble impossible de sortir de ces normes sans mettre son existence en jeu. Les frontières du genre sont rassurantes et leur remise en question crée un malaise profond:

If human existence is always gendered existence, then to stray outside of established gender is in some sense to put every existence into question [...] This kind of questioning often engenders vertigo and terror over the possibility of losing social sanctions, of leaving a solid social station and place⁴⁴.

Cette angoisse a produit d'ailleurs, en réaction contre les changements revendiqués par les féministes, une série de discours nostalgiques qui souhaitaient le retour aux structures sociales traditionnelles, «to a time when people and countries were in their 'proper' place⁴⁵». Ces propos sont très proches de l'étude de Jardine, qui remarque qu'il y a, dans les textes de la modernité, une sensation de «perte» due à la disparition de l'autorité mâle dans la société. Cette perte, constate-t-elle, est inévitablement liée au féminin, vu comme l'élément perturbateur de l'ordre social: «Les femmes qui parlent sont des hommes et menacent donc l'*humanité*-même de l'Homme [...] Il se peut que les hommes aient toujours le sentiment d'avoir 'perdu quelque chose' lorsqu'ils parlent de la femme ou des femmes⁴⁶.»

Pour les théoriciennes féministes des années soixante, l'inégalité entre femmes et hommes s'expliquait exclusivement par le conditionnement social auquel ils étaient soumis. Le féminisme des années soixante-dix, à l'inverse, affirmait une homologie entre le corps féminin, duquel il fallait se mettre à l'écoute, et l'identité. Selon Teresa de Lauretis, ces deux théories avaient ceci en commun qu'elles comprenaient le genre toujours comme une *différence*

⁴⁴Judith Butler, «Variations on sex and gender. Beauvoir, Wittig and Foucault» dans Cornell Benhabib (dir.), *Feminism as critique*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 132.

⁴⁵J. Flax, *loc. cit.*, p. 44.

⁴⁶A. Jardine, *op. cit.*, p. 78-79.

sexuelle entre femmes et hommes, entre le féminin et le masculin. Si cette notion a permis un progrès indéniable tant dans la recherche que dans la pratique féministes, elle est cependant limitée en ce qu'elle se situe inévitablement à l'intérieur des dualités patriarcales qu'elle désire remettre en question⁴⁷.

Comment, alors, définir un nouveau rapport à la généricité? La rencontre avec le postmodernisme a offert au féminisme certains outils conceptuels et textuels qui ont ouvert la voie à une réflexion sur la généricité en-dehors des catégories binaires et plus sensible à l'ambiguïté et à la pluralité. Pendant les années quatre-vingt, les théoriciennes ont travaillé à démystifier une définition étroite de la Femme qui donnerait, à nouveau, un modèle unique et totalisant de la féminité, basé sur l'opposition avec le masculin. Pour de Lauretis, il est indispensable que le féminisme en arrive à une conception de la généricité qui tiendrait compte à la fois des différences entre les femmes et des différences à travers les langues et les représentations culturelles. Dans le même sens, Joan Scott constate que nous «avons besoin d'un rejet du caractère fixé et permanent de l'opposition binaire, d'une historicisation et d'une déconstruction authentiques des termes de la différence sexuelle⁴⁸».

En étudiant l'inscription de la généricité dans différentes «technologies» (par exemple le cinéma) selon cette optique, de Lauretis constate qu'on ne peut faire abstraction de la Femme, de la représentation «idéale» qu'en donne la société, dans le processus de création d'une nouvelle subjectivité féminine.

⁴⁷Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 1-2.

⁴⁸J. Scott, *loc. cit.*, p. 139.

On ne peut en effet penser la différence sans le Même ou la délinquance sans les règles qu'elle enfreint. Comme le souligne Sally Robinson, «the marginal tends to exist – that is, to be constructed – only in relation to the central and on its terms⁴⁹». Dans une perspective féministe toutefois, la position marginale n'est pas celle de l'impuissance; il s'agit plutôt d'un espace privilégié d'où il est possible de subvertir les discours hégémoniques. Selon la théorie de de Lauretis, le sujet féminin se crée en fait à travers un mouvement constant entre le système générique qui le définit et une perspective différente, un point de vue d'«ailleurs» («a view from 'elsewhere'⁵⁰). Cet ailleurs ne se trouve pas à l'extérieur ou au-delà du système:

it is the elsewhere of discourse here and now, the blind spots, or the space-off, of its representations. I think of it as spaces in the margins of hegemonic discourses, social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power-knowledge apparatus⁵¹.

Le sujet existe donc à la fois dans les discours qu'il cherche à déconstruire et les nouvelles formes de représentations qu'il produit. À travers ce mouvement, les femmes tendent à déconstruire l'opposition binaire entre les catégories du féminin et du masculin: «while Woman has most often been placed as the negative of Man, women place themselves in multiple, and often contradictory, positions⁵²».

Nous verrons au cours de l'analyse des romans de Jacob que les protagonistes sont impliquées dans un processus semblable de négociation constante, quoique implicite la plupart du temps, entre Femme et femmes, entre le regard de l'autre et leurs propres structures de perceptions.

⁴⁹S. Robinson, *op. cit.*, p. 14-15.

⁵⁰T. de Lauretis, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹*Ibid.*

⁵²S. Robinson, *op.cit.*, p. 14.

Parallèlement, comme c'est le cas dans plusieurs textes métaféministes, les personnages désobéissent à leur rôle social et traversent continuellement la frontière des catégories génériques. Si leur corps est bel et bien féminin, leur comportement social est androgyne: elles sont capables d'incarner la gamme complète des traits de caractère humain et peuvent aussi bien tomber amoureuse d'une femme que d'un homme.

À la croisée des courants métaféministe et postmoderne, Jacob donne à lire un sujet féminin désormais ouvert, qui tire avantage de la crise de légitimation pour s'inventer en perpétuel mouvement. Comme l'a souligné Lori Saint-Martin, pour elles il n'y a «pas de nature féminine [...], ni même de caractère arrêté, mais d'innombrables *figures* du féminin⁵³».

⁵³L. Saint-martin, «À l'ombre des jeunes femmes en fuite», *loc. cit.*, p. 252.

Chapitre II: Flore Cocon

Non, il ne peut s'agir là d'un de nos semblables. Il faut que ça soit d'un autre règne que le nôtre⁵⁴.

Ce qui ressort le plus des comptes rendus qui paraissent sur *Flore Cocon* en 1978, c'est la surprise, heureuse la plupart du temps, face à ce premier roman d'une auteure alors presque inconnue, qui raconte l'histoire d'une jeune femme fantaisiste et mystérieuse. La protagoniste fait penser aux héros ducharmiens, la narration parfois à Duras, mais l'ensemble de ce récit débridé ne se laisse pas accoler d'étiquette. Madeleine Ouellette-Michalska parle d'une «entrée fracassante» dans le domaine littéraire québécois et souligne le style d'écriture qui «bouscul[e] nos habitudes de lecture⁵⁵». Selon Marie-Andrée Hamel, il s'agit d'un roman déroutant et séduisant mais «difficile à définir et presque impossible à résumer⁵⁶». Plus sceptique, Gabriel-Pierre Ouellette constate que «le lecteur ne sait pas trop sur quoi porter son attention quand il commence à lire *Flore Cocon*» et que le style, nerveux et précipité, «crée souvent la confusion, l'inintérêt⁵⁷». Quoiqu'il en soit, le roman déstabilise ses

⁵⁴Suzanne Jacob, *Flore Cocon*, Montréal, Parti Pris, 1978, p. 14. Dorénavant, les références à ce roman seront mises entre parenthèses dans le texte.

⁵⁵M. Ouellette-Michalska, *loc.cit.*

⁵⁶M.-A. Hamel, *loc. cit.*

⁵⁷Gabriel-Pierre Ouellette, «Suzanne Jacob. *Flore Cocon*», *Livres et auteurs québécois 1978*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 52.

lecteurs et semble d'emblée se situer en marge de la création littéraire de l'époque.

Dans le contexte de l'émergence de l'écriture au féminin au Québec, *Flore Cocon* tranche aussi avec l'ensemble des publications des écrivaines. L'humour absurde et l'attitude désinvolte de Flore contrastent par exemple avec l'ironie grinçante et l'engagement politique de l'Euguélienne, descendue sur Terre deux ans plus tôt pour dénoncer les discours patriarcaux et montrer aux femmes leur aliénation. On ne retrouve pas non plus dans *Flore Cocon*, du moins à prime abord, ni la même intensité de rage et de révolte, ni les préoccupations féministes radicales qui animent alors les livres des Brossard, Gagnon et Théorêt. En fait, nous le verrons, l'écriture de Jacob amorce, déjà, le virage métaféministe.

Flore Cocon et la gynéma

Une «femme-en-effet»

À première vue, Flore a tout du modèle de la nouvelle femme moderne et féministe, libérée du joug patriarcal. Elle n'a, semble-t-il, gardé aucun contact avec sa famille, laquelle est reconnue pour être le lieu privilégié de la reproduction du système social. D'une beauté exceptionnelle, Flore multiplie, légère, les amours passagères et sans conséquences, et demeure seule, absolument autonome, dans un petit appartement montréalais. Rapidement cependant, on s'aperçoit que Flore ne se laisse pas ranger entièrement sous

l'étiquette «féministe». Nulle trace chez elle par exemple d'une conscience sociale ou d'une solidarité politique: son monde se limite à ce qu'elle appelle son «cercle» (p. 95), qui comprend une ou deux personnes, selon l'air du temps. Même s'il lui arrive d'avoir des relations homosexuelles, Flore, ne ressent pas la nécessité non plus de prendre position du côté du lesbianisme ou de l'hétérosexualité⁵⁸. Intimement convaincue «que son existence n'[a] de conséquence que pour elle-même» (p. 33), il ne lui viendrait pas à l'idée que «le privé [soit] politique», comme le voulait alors le mot d'ordre du féminisme. Au contraire, Flore admet sans détour qu'elle n'est pas «une femme publique. Je suis une femme privée. Un être de vie privée.» (p. 93)

Serveuse «par choix» (p. 11), loin de chercher à gagner plus de pouvoir économique ou social, Flore ne souhaite en fait que mener, par elle-même et pour elle-même, sa vie comme elle l'entend: elle «n'a pas de comptes à rendre, à aucune idéologie, à aucun idéal, à aucun système, si ce n'est celui du potage: il doit être chaud. Il l'est.» (p. 23) Ni féministe donc (au sens de l'idéologie militantiste), ni exclusivement féminine (on a tant attendu l'apparition de ses atouts féminins qu'on l'a crue «moitié garçon» (p. 26)), Flore ne s'inscrit vraiment dans le champ du féminin que sous le signe de la *gynéma*. Elle appartient indéniablement à cet espace libre qui échappe au contrôle des discours-maîtres masculins et à l'horizon duquel apparaît, selon la formule de Jardine, «une femme-en-effet», dont l'identité n'est jamais stable et toujours à venir.

⁵⁸On se souviendra que, pour certaines féministes, le lesbianisme était considéré comme une condition essentielle de la libération réelle des femmes. Je pense par exemple, bien sûr, à Nicole Brossard. (Voir, entre autres, *La lettre aérienne*, Montréal, Remue-Ménage, 1985.)

L'ouverture du roman met d'ailleurs d'emblée l'accent sur la nature mouvante et contradictoire de Flore. Ici, le personnage n'est pas tant défini à travers les différentes caractéristiques traditionnelles, physiques et psychologiques, qui permettent habituellement au lecteur de s'en faire une image, que par la variation de ces caractéristiques. Sa garde-robe n'est pas celle qu'on attendrait d'une serveuse: d'une «extravagante variété [...] criarde ou sobre à l'excès», elle permet à Flore d'être «une constante métamorphose» (p. 12) et de se payer tous les jours le plaisir de la mascarade. Elle s'abandonne aussi spontanément à la souffrance qu'à la joie, ne cherchant à atténuer ni l'une ni l'autre: «Depuis toujours, pour elle, souffrir était aussi habituel que courir, que rire et chanter.» (p. 21) On nous dit de plus que, éprouvant envers son corps des «sentiments contradictoires», Flore lui impose «les pires contorsions» et pose, tour à tour, «toute une panoplie de gestes, des plus innocents, des plus candides aux plus osés et scandaleux» (p. 13). Variété, métamorphose, excès, contradiction, contorsion: le personnage est lancé mais jamais rattrapé, comme «la petite boule de mercure des thermomètres» (p. 66) à laquelle Flore se compare elle-même.

Déjà en effet elle s'élance dans la ville, avec une énergie irrépressible qui se déploie à travers un vaste champ sémantique de l'animalité. Paradoxalement, celle dont le prénom, Flore, laissait croire à une certaine fragilité, se révèle être en fait une bête fabuleuse issue «du croisement entre l'Égypte, la Grèce et l'Italie», un «grand faisan» (p. 14) éclatant, que les adjectifs, trop statiques, ne peuvent donner à voir. Le personnage se trouve donc mieux servi par les verbes, qui se bousculent pour donner à sentir le mouvement qui l'anime:

Elle escaladait les pentes, dévalait les flancs de colline, s'arrêtait brusquement, bavait, haletait, crachait, braquait, et continuait. [...] Flore fit trois fois la roue, un saut périlleux, et elle se roula par terre, et elle s'immobilisa, le front contre la terre, savourant l'exaltation animale qui la possédait. (p. 15-16)

Comme si une énergie qui ne serait qu'humaine était insuffisante à la protagoniste du récit pour échapper aux conventions des fictions dominantes et demeurer du côté du mouvement et de l'indéterminé.

Ce mouvement interne, cette capacité presque instinctive à se transformer au gré de ses fantaisies est à ce point puissante qu'en plein milieu de son histoire, Flore se retire, littéralement, dans son cocon, pour préparer une véritable métamorphose. Entre le premier et le deuxième chapitre, le personnage principal du roman se réserve un interlude pour renouveler son énergie de résistance, et assurer l'avenir de sa liberté. La méthode est simple et efficace: enfermée dans son appartement, occupée à s'ignorer et à ne plus se distinguer des autres humains, Flore parvient à se vider de son énergie, elle «rancit, elle dort, elle meurt» puis «ressucite» (p. 75), non pas en papillon inoffensif, mais de nouveau en animal indomptable: «Elle se découvre une nouvelle peau. Elle se lisse les ailes. [...] Elle lèche le dedans de ses mains. Ouf! Je suis là! Se gaver. Grimper. Foncer. Défier. Dompter.» (p. 75) Dans le cours de l'histoire, la métamorphose a lieu au moment même où Flore, qui vient tout juste d'être trahie par Louanne et Pierre, deux de ses amis-amants, pourrait commencer à abandonner, épuisée, sa quête délinquante. Stratégie narrative étonnante, l'interlude-métamorphose relance donc avec force la protagoniste dans le récit.

Ce (re)commencement de Flore, cette nouvelle naissance a la même signification et la même puissance que le Commencement biblique: «J'ai

souvent guidé Dieu» (p. 79), écrit-on en tête du poème qui clôt l'interlude. Flore, sans équivoque, est celle qui se met elle-même constamment au monde et en mouvement, sans chercher d'explication ou de justification extérieure, surtout pas divine. Profondément déstabilisante, la métamorphose s'inscrit ici parfaitement dans une philosophie postmoderne: elle remet en question le discours moderne, selon lequel le Sujet est Un, centré et défini, et propose une nouvelle forme d'identité, sujette aux variations et à l'hétérogénéité. Que ce soit une femme qui soit apte à la métamorphose, cela n'est pas non plus sans conséquence. Celle qu'on a tenté de faire rentrer de force dans une forme de subjectivité qui ne lui ressemblait pas, celle à qui on a voulu imposer les modèles sociaux les plus absurdes (nous verrons plus tard le rôle du genre dans le récit de Flore) vient enfin au monde et définit ses propres paramètres. Seulement, contrairement à la subjectivité masculine qui se veut assurée et universelle, celle de Flore est profondément personnelle et parfaitement instable.

Fuyant dès qu'elle se sent traquée, n'ayant pas d'identité fixe, Flore déborde les catégories descriptives: «Flore Cocon, au répertoire des êtres vivants, figure sous le mot femme. Sous le mot homme. Sous le mot humain. [...] Sous le mot être et toutes ses variations. Sous le mot vivant.» (p. 72) Comment ne pas penser à Irigaray qui écrit, à propos de la femme, qu'«'Elle' est indéfiniment autre en elle-même⁵⁹? Flore ou la délinquance au féminin, privilégiant l'éphémère et la multiplicité pour éviter de se laisser embarquer dans les fictions des autres, et pour qu'il n'y ait plus rien de permanent et d'inévitable.

⁵⁹L. Irigaray, *op. cit.*, p. 28.

La «narration-en-effet»

Évidemment, un personnage comme Flore Cocon exige un mode de narration différent, sensible à sa complexité. Le narrataire du texte, par exemple, occupe une position pour le moins singulière. Dans l'incipit du roman, le personnage principal n'est mis en scène ni par un «Je», ni par un narrateur extérieur et objectif, qui sont les deux alternatives les plus courantes dans le roman traditionnel. Contre toute attente, c'est surtout à travers la voix et le regard des uns et des autres que Flore nous est présentée:

Flore Cocon fait beaucoup parler d'elle. [...] Flore Cocon passe pour bien des choses. Certains la croient nymphomane. On la dit hystérique. Aux yeux des uns, c'est une putain éduquée. Pour les autres, c'est une marginale éblouissante au bouillonnement cérébral tumultueux. (p. 11-12)

Le lecteur, pour tracer le portrait de Flore, n'a donc d'abord pas d'autre point de vue que ce «On» anonyme qui tente de poser un jugement, nécessairement subjectif, sur elle. Il est à l'extérieur de la conscience de Flore, dans la position de celui qui essaie de faire entrer cette jeune femme excessive dans les frontières rassurantes des étiquettes sociales. Plus loin, le narrataire est explicitement désigné dans le texte à travers un «nous», qu'il partage avec le narrateur. Ce «nous» est momentanément présent dans l'histoire en tant que personnage: «recroquevill[é], rédui[t] et humili[é]» (p. 15) sur les banquettes d'un autobus, il regarde par la fenêtre Flore-faisan se promener dans le cimetière. Faisant partie de ces gens que Flore appelle ironiquement «les pôvres», le narrataire est exclu de cette parade étonnante, et on le suppose envieux de la liberté de Flore:

Non, il ne peut s'agir là d'un de nos semblables. Il faut que ça soit d'un autre règne que le nôtre. Autrement, comment pourrions-nous supporter cette vision sans être mordu par les dents étincelantes et jalouses de la cage thoraciques? (p. 14)

Ailleurs, le narrateur s'adresse ironiquement au narrataire comme à un «vous» qu'il regarde se fatiguer à suivre le personnage: «Dans la tente, suivez-la. À vous de jouer. [...] Déjà épuisés? Pourquoi fuyez-vous?» (p. 73) Ou encore, le narrateur invalide bêtement les attentes trop prévisibles du narrataire: «Pierre et Flore. Rien de ce que vous avez imaginé. [...] Rien de ce que vous avez cru.» (p. 60) Flore elle-même le prend directement à partie: «ce n'est pas moi qui suis à l'origine des contradictions que *vous* me reprochez», se défend-elle (p. 59; je souligne). Le narrataire du texte se trouve donc plutôt du côté des fictions dominantes, celles-là mêmes que Flore tente d'éviter pour exister. L'univers du personnage est pour le lecteur, en partie du moins, inaccessible. Cette stratégie discursive a pour effet de confirmer le personnage de Flore dans son statut de délinquant, puisqu'il reste seul dans son histoire: le lecteur, qui devrait être son complice, n'est en fait qu'un témoin impuissant et séduit, et Flore garde pour elle toute sa surprenante étrangeté.

La distance entre Flore et le narrataire se réduit parfois, lorsque le narrateur rapporte en discours indirect libre les pensées de Flore, ou encore lorsqu'il transcrit directement ses paroles ou ses monologues intérieurs. Mais ces incursions dans la conscience de Flore ne sont jamais qu'aléatoires et fugaces. Comme la plupart des romans postmodernes, *Flore Cocon* est profondément marqué par la rupture. Ainsi, d'une phrase à l'autre, Flore est tour à tour focalisatrice et focalisée, de près ou de très loin, énonciatrice et objet de l'énoncé, et rien n'annonce ces fréquentes variations: au lecteur de se débrouiller avec les caprices du texte, et de s'y retrouver. À lui d'attraper ce qu'il peut de Flore au passage, car il n'y a pas pour elle de statut pronominal permanent. Non qu'elle n'ait pas la force d'assumer son «Je» tout au long du récit, mais plutôt parce que sa nature fragmentée et multiple est telle qu'elle

ne peut se construire qu'à travers la pluralité pronominale. Ainsi, Flore est tantôt «Je», tout de suite après «Elle», selon qu'elle s'approche du narrataire ou qu'elle s'en éloigne, à sa guise. Elle peut même être «Tu», s'il lui prend l'envie de se parler à elle-même: «Flore, qu'est-ce que tu décides? Tu vas te laisser faire?» (p. 53)

La temporalité du récit est elle aussi sujette aux revirements soudains. Sans intrigue, sinon Flore elle-même, l'histoire se déploie, se déroule avec la même liberté que le personnage. Si le fil principal des événements se laisse lire dans un ordre chronologique, il est fait aussi d'ellipses importantes⁶⁰, d'analepses et de prolepses qui s'inscrivent, sans logique apparente, dans la suite des épisodes. La narration vacille constamment entre le présent et le passé simple, souvent dans le même paragraphe, sans toutefois qu'il y ait nécessairement concordance entre le temps choisi par le narrateur et le moment réel où se déroule l'action. Ainsi, dans le deuxième chapitre, le passage qui relate les souvenirs d'enfance de Flore est au présent, tandis que celui qui raconte sa journée de travail au restaurant est au passé (p. 26). Ce désordre temporel n'est pas sans rappeler de nombreux textes postmodernes qui, par la fiction, travaillent à remettre en question la conception linéaire et téléologique du temps. Dans le roman de Jacob toutefois, le désordre est décidément du côté du féminin, qui est la source du dérèglement: à la «femme-en-effet» correspond le «temps-en-effet», variable et discontinu, que la narration ne contrôle pas.

⁶⁰Lorsqu'elle rencontre Louanne, Flore avoue avoir vingt-cinq ans (p. 40). À la toute fin de la première partie, le narrateur dit que Flore a trente ans (p. 78). Qui dit la vérité? Combien de temps se passe-t-il entre la première et la deuxième partie? Ces questions demeurent sans réponse.

Bavardage et délinquance

Pour Suzanne Jacob, la question de la langue est primordiale, parce qu'elle est le matériau premier de l'écrivain. Ainsi, l'auteure doit se demander, avant de se mettre au travail: comment rendre compte d'un personnage comme celui de Flore? Quel langage Flore elle-même peut-elle parler, qui soit assez souple et libre pour lui donner tout l'espace dont elle a besoin? Selon Jacob, pour qu'il y ait naissance d'une véritable écriture, il faut que l'écrivain refuse de concevoir la langue comme un produit de consommation, assujetti à la fiction dominante. Au contraire, il doit travailler à remettre la langue en question, pour qu'elle devienne un outil d'exploration des nouveaux espaces du possible:

L'écrivain [...] a plus que tous les autres à travailler et à faire travailler la langue pour que son œuvre nous fasse prendre conscience de ce dont nous sommes capables, de ce dont nous sommes privés, de ce que nous n'imaginons pas. [...] la langue est un instrument de doute par cette part d'étrangeté qui la constitue du fait même qu'elle est au départ une langue étrangère⁶¹.

Il y a en effet, dans *Flore Cocon*, le souhait d'entreprendre un travail de sape du langage quotidien et normatif, tant de la part de l'auteure, qui cherche à «écrire» Flore, que de celle du personnage lui-même. Consciente en effet que la langue est un «instrument de doute» incomparable, Flore prête une oreille amusée à la vacuité des lieux communs dont les autres humains se contentent et plonge sans hésiter dans les espaces inconnus que contiennent les mots.

Pour Flore, le langage commun ne signifie rien. Elle sait que les mots que les autres utilisent en abondance, suivant l'opinion publique, ne servent le

⁶¹S. Jacob, *La Bulle d'encre*, op. cit., p. 48 et p. 54; je souligne.

plus souvent qu'à cacher leurs différences ou, pire encore, qu'à remplir le vide de leur pensée et de leur imaginaire. Quand les autres parlent, constate-t-elle, ce n'est jamais que pour répéter aveuglément, inlassablement, les mêmes formules et les mêmes stéréotypes, histoire de demeurer dans le «tiède et mou. On n'a pas envie de se mouiller.» (p. 31). Flore invente même une joyeuse expression pour désigner les phrases toutes faites, qui disent tout et n'importe quoi: la «phrase-sac» (p. 63), celle-là même qui, asceptisée, interpelle les magasiniers sur les sacs d'Eaton. Aussi, elle rapporte ironiquement les propos insipides des invités au réveillon de Noël (p. 29) et s'en veut lorsqu'elle-même, mal à l'aise, y a recours: «— Et vous, madame, vous avez un travail? L'âge, le nom, le travail, l'adresse, platitude.» (p. 41)

À la place de ce langage répétitif et stérile, Flore propose plutôt une parole inventive, sensible aux associations insolites qui participent d'une logique autre et qui laissent, enfin, surgir le sens. Les dialogues font ainsi des pirouettes surprenantes, les répliques ne se situant pas toujours exactement l'une vis-à-vis de l'autre. Témoin ce dialogue équivoque, qui fait sourire et qui laisse entendre clairement que les mots contiennent toujours plus de sens qu'on ne veut bien leur en prêter: «Et, au fait, je m'appelle Laurent. — Laurent, quelle longue phrase.» (p. 107) Proche parfois du surréalisme ou de l'absurde, Flore ne dédaigne pas les jeux de mots, dont le détour en dit plus long encore que la description la plus scientifique. Se sent-elle prise au piège par Louanne? Elle évite la longue analyse psychologique et s'amuse à suivre le son des mots: «Que je me rende compte de l'emprise de ses tentacules. Tente à cul. Tante à cul. Testicules. Flore!» (p. 52) Est-elle déçue que Pierre refuse de jouer encore avec elle? Elle oppose à son langage scolaire, à ses tautologies ridicules qui affirment qu'«Une plotte est une plotte» ou que «Dieu est Dieu» (p. 64), son

humour désinvolte et légèrement vulgaire. À noter, d'ailleurs, que Flore invente volontiers une vulgarité «au féminin», permettant ainsi le renouvellement des images éculées de la vulgarité quotidienne: «Ah! l'étude, ça vous mène en haut. Bon, ça y est, je pars. Faites résonner les trompettes de Salope. 'Vous me voulez donc écartée?' gémit Pensée de Coufontaine dans la Flore humiliée.» (p. 64) On reconnaît là les jeux langagiers prisés par le roman postmoderne qui espère ainsi, comme le note Paterson, «l'avènement de sens nouveaux» et la subversion de «l'ordre du langage et de ses pouvoirs de totalisation⁶²».

Volontairement anarchique, consciemment libre, folle et floue, la parole de Flore rejoint aussi celle que décrit Suzanne Lamy dans son «Éloge du bavardage»⁶³. Dans cet essai, qui s'inspire des théories d'Irigaray, Lamy propose une revalorisation du langage que les femmes parlent entre elles. Cette parole, qu'on avait l'habitude de qualifier d'insensée, bavarde et puérile, Lamy la considère désormais dans la perspective féministe comme un outil de transgression de l'ordre symbolique patriarcal. Pour reprendre les mots d'Irigaray, la parole de la femme est du côté de l'«excès, dérangeant» la logique masculine, et met «feu aux mots fétiches, aux termes propres, aux formes bien construites⁶⁴». Éphémère et fragile, mais beaucoup plus libre que le langage «neutre ou utilitaire⁶⁵», cette parole féminine, selon Lamy, serait nécessairement délinquante : «Assimilé à une perte, dépourvu de finalité apparente, rejeté hors des circuits de production et de consommation, de toutes tractations et de tous profits, le bavardage ne peut être jugé

⁶²J. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 22.

⁶³Suzanne Lamy, «Éloge du bavardage», *d'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979, p. 15-35.

⁶⁴L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., p. 76.

⁶⁵S. Lamy, «Éloge du bavardage», loc. cit., p. 19.

qu'irrécupérable.⁶⁶» N'est-ce pas là exactement le nouveau langage que la modernité cherche à donner aux espaces du féminin, ceux-là mêmes qui, comme le fait remarquer Jardine, étaient «jusqu'alors restés inconnus, terrifiants, monstrueux»⁶⁷? Ainsi, me semble-t-il, est la parole de Flore: «fenêtre, béance, soupape, échappatoire, exutoire⁶⁸» vers un nouvel espace, codé de féminin, où elle ne sera pas tordue par la parole sociale. Voilà pourquoi Flore cherche des interlocuteurs qui n'attendent rien de ce qu'elle dit, sinon elle-même, et qui, surtout, «ne brouille[nt] pas le flux des mots» (p. 95).

S'il y a des différences, pourtant, entre la théorie de Lamy et la parole de Flore, c'est dans son implication politique. Le bavardage de Lamy, en effet, est fondé sur la complicité et la solidarité entre femmes, et sa visée est explicitement féministe. Parole de protestation, il arrive même qu'elle se transforme en «ironie acide», qui prend sa source dans «des antres où croupissent les rancœurs et les ressentiments⁶⁹». Dans une étude sur les romans féministes, Estelle Dansereau remarque d'ailleurs que le bavardage, à la fin des années soixante-dix, connote surtout le pouvoir des femmes de contester et «véhicule des valeurs politiques et sociales⁷⁰». Cette valeur contestataire, qui vise directement le patriarcat, est presque absente de *Flore Cocon*, en tout cas dans cette forme: lorsque Flore vise un discours précis, ce n'est jamais qu'individuellement et avec légèreté. Ainsi, lorsqu'elle réfléchit par exemple à son éducation féminine ou au concept capitaliste de propriété,

⁶⁶*Ibid.*, p. 34.

⁶⁷A. Jardine, *Gynésis*, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁸*Ibid.*, p. 32.

⁶⁹*Ibid.*, p. 31.

⁷⁰Estelle Dansereau, «Lieu de plaisir, lieu de pouvoir: le bavardage comme contre-discours dans la roman féministe québécois», *Voix et images*, vol. 21, no 63, 1996, p. 432.

ce n'est que «vaguement, très vaguement», et «sans que tout cela ne porte à conséquence» (p. 72). Ayant déjà pris une certaine distance avec le langage de protestation, la parole de Flore serait plutôt métaféministe: elle aborde, nous le verrons, toujours les mêmes thèmes féministes, mais avec une désinvolture nouvelle, qui aurait été presque impossible quelques années auparavant. Elle ne ressent pas comme ses contemporaines l'urgence du combat et consacre son énergie à s'inventer une identité propre plutôt qu'à dénoncer ou à créer une communauté utopique. Ce qui n'empêche pas toutefois, comme je le montrerai, le roman de poser en filigrane la question du rapport des femmes entre elles.

NARCISSE, DE FLORE A COCON

Bien que la figure de Narcisse ne soit pas explicitement nommée dans le roman, il existe à mon avis plusieurs parallèles éclairants à faire entre le parcours narcissique et le parcours identitaire de Flore Cocon. Dans un premier temps, il sera intéressant de voir, dans une perspective féministe, le rapport problématique qu'entretient Flore avec son image spéculaire. J'aborderai ensuite plus en détail le thème du cocon, lié aussi à la figure de Narcisse: menacée par le monde extérieur, la protagoniste se crée une panoplie de refuges afin de protéger sa liberté. Je montrerai enfin comment la construction identitaire de Flore influe sur son rapport avec les autres personnages, soient sa mère, Pierre, Louanne et Julie.

Un détour par la psychanalyse, évidemment, sera grandement utile pour mettre en lumière ces correspondances. Nous verrons qu'on retrouve sur le parcours de Flore les deux types de narcissisme que reconnaît la psychanalyse, soit le narcissisme primaire et le narcissisme secondaire. Le premier appartient à l'étape de développement pré-œdipienne, au moment où l'enfant croit que sa mère et lui ne font qu'un seul être auto-suffisant et omnipotent. À ce moment, la sensation de symbiose avec un autre être est parfaite. Comme l'explique Valérie Raoul: «Narcissism, in this use of the term, does not, strictly speaking, allude the love of the self, since the sense of the self does not yet exist: self and (m)other are one and the same⁷¹.» Le second narcissisme correspond plutôt à l'âge adulte, et se caractérise par la persistance du sujet à ne pas accepter d'autre objet d'amour que ce moi surpuissant. Il s'invente alors des prolongements de lui-même, tels un double ou un être aimé avec qui il s'identifie: «The illusion of self-sufficiency is maintained by the fiction of fusion with the other⁷²», explique Raoul. Loin de vouloir réduire le récit de Flore au mythe de Narcisse ou à une analyse psychanalytique, j'espère plutôt ici en montrer les subtilités, ainsi que l'originalité qu'y a apportée l'écriture métaféministe de Suzanne Jacob.

Flore: image, genre et (dés)illusion

La fable de Narcisse raconte l'histoire d'un jeune homme d'une beauté exceptionnelle, qui repousse dédaigneusement les jeunes garçons et les jeunes

⁷¹Valérie Raoul, *Distinctly narcissistic: Diary Fiction in Quebec*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1993, p. 17.

⁷²*Ibid.*, p. 18.

filles qui tombent amoureux de lui. Il trouve sa punition lorsque, en se penchant sur l'eau d'une source, il tombe amoureux de son propre reflet, croyant qu'il s'agit là d'une autre personne, évidemment inaccessible. Tout comme le héros mythique, Flore est indifférente à ceux qui, hommes ou femmes, tombent amoureux de sa beauté étonnante. Ceux-ci sont particulièrement nombreux: outre les amants qu'elle accueille chez elle, Flore doit faire face chaque jour à tous les hommes –et les femmes– qui la dévisagent avec envie. Ce qui lui fait dire, exaspérée, le premier jour où elle va chez Louanne: «Et si les femmes se mettent à me draguer en plus!» (p. 43) En outre, face à son miroir, Flore commet exactement la même erreur que Narcisse, car elle ne se reconnaît pas non plus dans son reflet. Elle ne se reconnaît pas, au figuré bien sûr, mais aussi au sens propre: la dissociation est telle qu'il arrive parfois à Flore de prendre son reflet pour une autre personne, et de s'amuser à le surprendre: «Elle tournait le dos au miroir. Elle lui faisait souvent le coup. 'Bou-ou!' Le miroir ne sursautait plus, habitué à Flore.» (p. 21) Pour Flore donc, comme pour Narcisse, il n'existe aucune correspondance entre l'image qu'elle se fait d'elle-même et celle que les miroirs et les yeux des autres, conditionnés par la norme sociale, réfléchissent: «Je suis belle? C'est vous qui le dites. Pour le moment, moi je ne le sens pas.» (p. 76)

Cependant, à la différence du héros mythique, ce n'est pas Flore qui tombe amoureuse de l'illusion, de cette belle fille qui répond aux canons sociaux de la beauté, pas elle qui confond la représentation imaginaire avec le réel. Ce sont les autres qui, naïfs, prennent le reflet trompeur de son image pour Flore elle-même. Cette confusion entre le genre stéréotypé et l'individu qu'elle cherche à être l'emprisonne, nuit à son rayonnement, au déploiement de son identité:

Vous êtes beau [,dit-elle à Laurent]. *C'est souvent une malédiction. Vous nourrissez l'illusion, vous l'encouragez. On vous demande des comptes alors que vous n'y êtes pour rien. C'est qu'on s'y arrête, ou c'est elle qui nous arrête, qui nous retient là, en surface du corps. Je me suis exercée à la démentir, la mienne...* (p. 97)

Il s'agira donc pour Flore d'entretenir la dissociation entre elle-même et son reflet illusoire. Pour ce, elle s'applique à faire mentir son apparence, et à cultiver les contradictions. Ainsi, sa personnalité excessive et changeante ne cesse de surprendre ceux qui la croisent et qui s'attendent à ce que son comportement coïncide avec son image. Cette belle jeune fille, seule mais autonome, voire auto-suffisante, surprend par exemple le policier sur la montagne, qui trouve qu'«y est de bonne heure pour une belle fille comme» elle (p. 16), ou ces Américains qui la suivent dans sa tente pleins de désir et de confiance, sans arriver pourtant à combler son grand appétit: «Elle se pelote elle-même, elle frotte son sexe contre l'herbe. [...] Et elle crie. Et elle exulte. Toute seule. Qui vous parle d'orgie?» (p. 73)

En tant que femme, Flore pose la question du genre, c'est-à-dire de la représentation dominante de la féminité, qui définit les attentes des autres vis-à-vis d'elle. Le récit du passage tardif de Flore à la puberté est particulièrement édifiant. Avec un humour rafraîchissant, on raconte comment la famille attendait avec impatience l'arrivée de ses premières règles, le développement de sa poitrine, de tout ce qui, en somme, ferait d'elle une Femme, un être accompli et satisfaisant, «pour l'honneur de la dynastie» (p. 26). À l'hystérie collective, Flore oppose pourtant une sereine indifférence, plongée qu'elle est dans des occupations dites plutôt masculines, telles le sport et l'instruction: «Entre deux parties de baseball ou de hockey, Flore dit: 'C'est à quel sujet?' La tête enfouie dans l'encyclopédie Grolier, Flore déclare: 'Je n'y

suis pour personne.'» (p. 25) Son détachement est tel qu'on la soupçonne de refuser consciemment sa féminité:

Moitié garçon? Flore ne veut pas être une fille?... Silences et hochements de tête... C'est grave, ma fille. Tu ne veux pas assumer ta féminité, ta féminitude, ton tiers-monde? Tu te réprimes, tu te contiens, tu te comprimes? (p. 26)

Par le détour de l'ironie, Jacob expose l'importance ridicule et absurde que la famille et la société attachent aux critères de féminité, montrée ici comme dévalorisante (*féminitude, tiers-monde*) et passive («et Flore eut de quoi remplir des mains» (p. 26)). Est-il vraiment surprenant que Flore ne se reconnaisse pas dans cette image?

Flore a la chance pourtant, contrairement à la plupart de ses contemporaines, de ne pas se laisser embarquer elle-même dans les fictions des autres. Ce n'est pas parce que son corps est celui d'une Femme en effet qu'elle accepte d'adopter les attitudes qu'on exige d'elle. Son comportement n'est ni féminin, ni masculin, mais les deux à la fois, parce qu'elle refuse de reconnaître pour elle-même de telles catégories. Aussi, elle ne connaît pas la terreur et le vertige que ressentent la plupart des humains à quitter la case rassurante de leur catégorie générique. Flore peut aussi bien lever gentiment sa jupe devant ses amants qu'affirmer sans détour: «Je veux un homme. [...] Je suis bandée. Je suis bandée. Oui, oui, oui.» (p. 76-77). Elle s'inscrit ainsi à son tour comme sujet désirant, reléguant momentanément l'homme au rang d'objet désiré, tout en sachant que les rôles sont infiniment interchangeables: «Flore lui disait qu'il était une femme.» (p. 117) De même, si elle a surtout des relations hétérosexuelles, elle ne se formalise aucunement de tomber amoureuse d'une femme; c'est le désir, seul, et non le sexe biologique, qui éveille l'amour. Délinquante, refusant de se mouler à la fiction générique qui

devrait la définir, Flore rend visible et dénonce à la fois les frontières supposément infranchissables de la féminité, et tend à montrer les différences nombreuses qui existent entre Femme et femmes.

Fait important à noter pourtant, ce n'est d'abord pas sur le féminin que le regard de Flore s'est posé, mais sur le masculin: dès la seconde page du livre en effet, il est fait mention très rapidement d'une certaine assemblée de femmes, qui discuteraient

des moyens à prendre pour faire face à une pénurie de vrais mâles, 'mâle' étant pris ici dans son acceptation la plus anachronique de chasseur sachant chasser sa proie ce qui, nul ne l'ignore, est souvent extrêmement rentable pour la proie (p. 12).

Dans ce seul petit extrait, particulièrement ironique, Flore pose un double constat sur la question de la genericité. D'une part, les hommes ne sont pas les seuls à souhaiter le maintien des rôles sexuels et, par conséquent, pas les seuls adversaires au décloisonnement des rôles sexuels. Allant à l'encontre des idéaux féministes de solidarité, Flore montre ainsi que la femme peut être la pire ennemie de la femme. N'est-ce pas d'ailleurs la présidente de cette même assemblée qui affirme avec mépris que Flore est «une exaltée» (p. 12), probablement parce qu'elle refuse d'être une «vraie femme»⁷³? D'autre part, cet épisode laisse entendre que les hommes, comme les femmes, sont «prisonniers du genre», pour reprendre l'expression de Jane Flax. Regard métaféministe et postmoderne sur les rôles sexuels, le roman ouvre d'emblée la question sur le champ du masculin. S'il y a des différences notoires entre les deux problématiques –le masculin, par exemple, étant systématiquement

⁷³Il est amusant de noter, d'ailleurs, que la sœur de Flore se trouve dans l'obligation de la défendre: «Mais elle ne manque pas de mâles, elle!» (p. 12), soupire-t-elle. Ainsi, le fait que Flore ne soit pas une vraie femme ne l'empêche pas semble-t-il d'attirer les vrais mâles que recherche l'assemblée.

plus valorisé que le féminin, d'où la comparaison chasseur-proie — n'y a-t-il pas aussi des ressemblances profondes? Flore pose tranquillement la question, bienvenue dans la réflexion féministe; ce sera à Laura Laur, quelques années plus tard, de se pencher plus longuement sur le sujet.

Cocon: identité et refuges

L'identité de Flore, qui cherche à demeurer entièrement libre, est donc constamment menacée par les fictions que les autres construisent sur elle, et même pour elle:

Je ne suis pas folle [, assure-t-elle]: je sais qu'on m'a persécutée. On m'a baptisée de force, ointe, confirmée, souffletée, enrôlée, nourrie, dressée, gavée de formules, d'analyses, de dates, d'événements, mémoire, plus la cendre sur le front. (p. 59)

Tout ce qui est extérieur à son univers, qui est très restreint, est susceptible de la détruire, dirait-on. Puisque les autres ne peuvent l'aider à construire son identité, il s'agira, pour Flore, d'apprendre à se (re)connaître, à se construire et à maintenir une image d'elle-même qui réponde à ses propres structures de perception. Elle adopte pour cela une série de comportements narcissiques, lesquels servent au sujet, comme le remarquent les psychanalystes, «as necessary defence mechanisms essential to self-preservation⁷⁴». Ainsi Flore s'entoure, comme Narcisse, de miroirs. Ceux-ci, nombreux dans le roman, participent à ce travail d'autoconnaissance; ils ne sont pas en effet qu'une illusion à dépasser, mais aussi un instrument de découverte, grâce auquel Flore peut espérer enfin arriver à se voir. Ils lui permettent d'agir et de se

⁷⁴V. Raoul, *op. cit.*, p. 20.

regarder agir à la fois: «Flore jette un cri, sanglote, et se regarde sangloter dans la glace.» (p. 24) De même, pendant sa métamorphose, «elle passe son temps nue entre ses miroirs qu'elle promène d'une pièce à l'autre» (p. 74). Flore fait aussi implicitement appel à la figure d'Écho, cette jeune nymphe amoureuse de Narcisse condamnée à répéter les paroles des autres. Dans le roman, Flore se sert du principe de l'écholalie pour arriver à entendre sa propre voix: «Voulez-vous m'écouter, dit Flore [à Laurent]. C'est-à-dire, voulez-vous me servir d'écho... pour que je m'entende, pour que je me parvienne.» (p. 93) Si l'écholalie est habituellement associée au sujet féminin qui n'a pas droit à la parole, ici au contraire elle est momentanément l'attribut du sujet masculin, qui sert à son tour d'objet réfléchissant au Narcisse féminin.

Son identité étant constamment menacée, Flore cherche aussi à se protéger à l'intérieur d'une série de replis narcissiques sur elle-même. Son appartement est pour elle un refuge sécurisant entre deux escapades dans le monde extérieur. Ses relations avec les autres sont très limitées: «Mon cercle à moi est tout petit. [...] Je ne sais pas me débrouiller en dehors de mon cercle», avoue-t-elle (p. 94-95). De même, chaque fois qu'elle se sent trahie, Flore s'isole dans son cocon pour se refaire des forces: elle s'enferme, se cadenasse, ne répond plus au téléphone, détruit sa boîte à souvenirs (p. 74). Ces retraits de Flore dans son cocon sont liés de très près au désir narcissique de retourner dans le ventre maternel, qui est le refuge ultime, et Flore se crée un environnement semblable à l'utérus, fait de chaleur et de liquide: «Elle règle le thermostat à 80 degrés et mémorise 26,7 en centigrade. [...] Elle s'anéantit dans des bains bouillants.» (p. 74-75)

Un autre type de protection narcissique, on l'a vu, est le dédoublement du sujet, qui retrouve dans la relation imaginaire avec son double la fusion rassurante de l'enfant avec sa mère, et le sentiment de se suffire à lui-même. C'est le cas de Flore, à qui il arrive, seule, de se parler, de se cajoler ou se réprimander, souvent grâce aux miroirs dont elle est entourée. Elle est parfois tendre, et «s'envo[ie] un baiser du bout des lèvres, tir[e] la langue. 'Hum... belle petite langue pointue, ma Flore'» (p. 21). Mais elle se maltraite aussi: «Moi, je te sors comme ça, et le monde entier fait semblant de ne pas s'en apercevoir. [...] Elle s'injurie dans la glace de l'entrée et claque la porte derrière elle. Elle sursaute et s'adresse un petit rire coupant qui l'écorche un peu plus.» (p. 24) Flore s'invente aussi deux autres doubles imaginaires, qui sont Mou-Nâ, sa chatte, et Alfred, une instance fictive nichée quelque part dans le ciel. L'un et l'autre font partie intrinsèque de son cocon et lui servent d'interlocuteurs privilégiés, qu'elle appelle particulièrement dans les moments d'inquiétude et de danger: «Alfred, mon vieux, viens à ma rescousse. Je vais être nue. Toute nue. [...] Pour l'amour, pour le bain, pour nous deux, ça va. Mais ici!» (p. 41)

Si la relation avec un double imaginaire est rassurante pour le sujet narcissique, celle avec les autres humains l'est moins, car elle comprend toujours une forme de piège, de danger. En effet, le désir de symbiose avec un autre est toujours accompagné d'une peur d'assimilation qui menace l'indépendance du sujet, «a fear of penetration, invasion, or engulfment by the 'vampiristic' other⁷⁵». Par conséquent, les seuls êtres humains que Flore accepte volontiers d'accueillir dans son cocon sont ses amants, anonymes et interchangeables: «Malgré la dimension de mon cercle, [explique-t-elle,] il y a

⁷⁵*Ibid.*, p. 19.

des tas de gens qui sont passés par ici. Des étrangers. Un tas. Je couche. Je couche avec des gens qui ne me remarquent pas.» D'une part, ses amants sont absolument inoffensifs: toujours en contrôle de la situation, Flore s'assure simplement que leur passage soit de courte durée, et qu'ils ne troublent en rien son univers exclusif et douillet. Elle n'a pas peur d'être avalée par eux: ils sont beaucoup trop différents d'elle pour qu'elle puisse se confondre avec eux, et ils ne lui demandent rien d'autre que son sexe. Et si ses amoureux sont éblouis, elle par contre se garde de trop se laisser séduire, afin de ne pas se perdre. Son refuge demeure donc intact: d'«un homme à l'autre, elle s'entête à être le cocon qu'elle sait» (p. 45), et ne risque rien. D'autre part, Flore apprécie le miroir admiratif, bien qu'illusoire, que ses amants lui tendent. Ainsi, lorsqu'un Américain tombe amoureux d'elle à Paris, tout de suite elle «se sent héroïque. Elle s'aime.» (p. 58) Ce miroir satisfait sa soif narcissique de se savoir aimée et d'avoir un contact affectif avec un autre, sans toutefois être menacée.

Maternité, engouffrement et ordre social

Ces relations sans conséquences avec ses amants ne sont pourtant qu'un succédané: le besoin d'amour et d'osmose chez Flore est trop présent pour qu'il puisse être évacué si facilement. Cependant, une relation satisfaisante à ce niveau, qui ne serait pas dangereuse, semble impossible: Flore, depuis la toute première relation symbiotique avec sa mère, a été maintes fois engouffrée, et maintes fois trahie.

Si la mère de Flore n'apparaît pas directement comme personnage dans le récit, elle n'en est pas moins une des figures les plus importantes. Les recherches de Nancy Chodorow en psychanalyse ont montré que les relations pré-œdipiennes entre mère et fille étaient plus intenses que celles entre mère et fils, parce qu'elles se ressemblent plus, et que la mère a tendance à considérer sa fille comme une extension d'elle-même. Plus intense, cette relation est aussi plus risquée pour la fille, qui a du mal à se construire une identité propre: «the mother does not recognize or denies the existence of the daughter as a separate person, and the daughter herself then comes not to recognize, or have difficulty to recognizing herself as a separate person»⁷⁶. Ainsi en est-il pour la relation de Flore avec sa mère. Si le corps maternel est souvent fantasmé par Flore comme le refuge privilégié, la mère réelle quant à elle est plutôt redoutée:

*Flore, la bouche pleine de bouette. Dans la compote. Maman. Mouman. Mâman. Ma suce est tombée en bas de ma couchette. Maman, tu t'es endormie pendant la tétée, et tu t'es retournée contre moi.*⁷⁷ (p. 56)

Ici, le lien pré-œdipien à la mère est montré dans ce qu'il a de plus pervers: la nourriture que la mère donne à l'enfant, si elle le maintient en vie, peut aussi l'étouffer, jusqu'à la mort. Publié presque en même temps que *Flore Cocon, Et l'une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray décrit bien la relation paralysante qui unit la fille à la mère, quand celle-ci refuse de les voir toutes deux comme des êtres semblables mais séparés. Comme Jacob, Irigaray a recourt à la métaphore de la nourriture pour la mettre en scène:

⁷⁶Nancy Chodorow, *The reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1978, p. 193.

⁷⁷À noter la ressemblance entre ce jeu sonore sur le mot «maman» et le nom de la chatte de Flore, Mou-Nâ. La chatte est aussi une variation de la figure maternelle, dans ce qu'elle a de rassurant.

*Tu m'apportes à manger. Tu me/te donnes à manger. Mais tu me/te donnes trop, comme si tu voulais me remplir toute entière avec ce que tu m'apportes. Tu te mets dans ma bouche, et j'étouffe. [...] J'aimerais que nous soyons là toutes les deux. Que l'une ne disparaisse pas en l'autre ou l'autre en l'une.*⁷⁸

Ou l'une sous l'autre, comme dans l'histoire de Flore. Flore, écrasée sous le corps maternel, n'a pas droit à son identité propre, ni à sa parole propre: «La bouche pleine de glaise, comment parlerait-elle?» (p. 56)

L'héritage de la mère est d'autant plus aliénant qu'il est celui de la société. Comme dans toute famille patriarcale, la mère de Flore n'est que la gardienne de l'ordre social — «elle fait ce qu'elle a à faire» (p. 49), dira Flore à Louanne — et la langue maternelle n'est en fait qu'une «langue de plâtre» (p. 56) dans laquelle il ne reste aucun espace pour exister. La mère est complice de ceux qui persécutent Flore, et participe à la continuité des fictions dominantes: ne faisait-elle pas partie de ceux qui l'ont éduquée de force, qui ont voulu qu'elle devienne une «vraie femme», semblable à elle-même? N'est-elle pas elle-même réduite à sa fonction maternelle? Dans l'impossibilité de construire une relation avec sa mère qui ne serait pas un étouffement, Flore choisit de couper le lien avec elle. Dans cette seconde citation (qui précède la première dans le roman), Jacob utilise encore la métaphore de la nourriture pour parler implicitement de la relation mère-fille. Ici, la jeune fille jette sa cuillère de bébé, pour marquer la séparation d'avec la mère:

Pendant qu'elle dort, elle geint. C'est la souffrance qui remue. Flore rêve souvent à la petite cuillère d'argent qui portait ses initiales. Cette cuillère-là traîne un peu partout dans les rêves de Flore Cocon. [...] Flore Cocon a jeté la cuillère d'argent dans l'incinérateur de l'école. Le cœur ne lui a pas manqué. La paume de ses mains était sèche. Elle n'aura plus de comptes à rendre. À personne. (p. 22, 23)

⁷⁸L. Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 9.

Flore pose un geste définitif pour se soustraire définitivement à cette relation aliénante, pour n'avoir «plus de comptes à rendre», pour survivre. Il s'agit d'un geste douloureux cependant, et la cuillère ne disparaît pas vraiment, puisqu'elle est encore dans les rêves de Flore.

Deux relations narcissiques: Pierre et Louanne

Pierre, l'ami d'enfance de Flore, a joué un rôle important dans la construction de l'identité de la jeune fille. Durant leur enfance, il a remplacé le cocon familial défectueux, en construisant avec elle un univers étanche et fantastique où le jeu tenait la première place. Tous les deux se sont fabriqué des ventres imaginaires où ils étaient protégés, dans le soubassement d'un entrepôt de chocolat, puis dans une vieille Buick: «C'est avec toi que je partage le placenta» (p. 61), disait Flore. Aussi, quand «Flore fœtus» (p. 63), la «femme-enfant» (p. 64) va rejoindre Pierre à Paris plusieurs années plus tard, elle espère retrouver le même compagnon, la même relation libre et fusionnelle à la fois. Mais celui-ci lui annonce sans ambages qu'il «ne joue plus» (p. 61): le frère jumeau est devenu une mère lâche qui ne l'accueille plus, «son ventre creux et les deux anses saillantes du bassin. Les muscles intravertis.» (p. 62) Pierre alors renie Flore qui refuse de sortir de l'enfance. Flore voit pourtant que, s'il s'est sorti du cocon sécurisant qu'il partageait avec elle, ce n'est que pour entrer dans celui de l'ordre social où tout est déjà classé, répertorié. Si jamais Pierre s'est trouvé avec Flore du côté de la gynéma, du doute et de l'incertain, ce temps est bel et bien révolu: «Il a trouvé l'équilibre du réel, il s'est affranchi de l'inconnu, de l'insupportable indicible» (p. 64). «Il me trahit» (p. 63), pense Flore.

La relation de Flore avec Louanne, quant à elle, est portée par les deux mouvements paradoxaux des relations narcissiques, c'est-à-dire à la fois par le désir d'osmose et par la peur d'engouffrement. L'appartement de Louanne est décrit comme un nid confortable où il fait bon prendre des bains chauds: «On doit pouvoir se perdre dans cet appartement, pense Flore.» (p. 41) Elle s'y perdra presque, en effet. Tout de suite, contrairement à ses amants, «Louanne agit sur Flore» (p. 41), et Flore s'ouvre à elle: elle se met à nue, au sens propre, puisqu'elle pose pour elle, et au sens figuré. Flore essaie de résister à l'hypnose que Louanne exerce sur elle, mais bientôt elle abandonne son cocon pour celui de Louanne: elle amène Mou-Nâ chez elle, et «ne parle plus aux miroirs. Elle a Louanne pour se voir.» (p. 50) Louanne devient tranquillement le double narcissique dont elle ne peut plus se passer, et qui risque de l'avalier complètement. Elle a beau dire à Louanne qu'elle ne l'aime pas (p. 49), il suffit que Louanne tombe malade pour que Flore avoue enfin sa dépendance: «J'ai peur. Louanne. Je t'aime. Je t'aime. J'ai peur. Louanne.» (p. 51)

On peut croire que la relation de Flore avec Louanne atteint cette intensité parce qu'il s'agit d'une relation homosexuelle, qui ressemble de très près à la relation mère-fille. L'impression que lui fait Louanne d'ailleurs lui rappelle étrangement ses quinze ans (p. 40) et Louanne la nourrit comme par magie, sans que Flore n'ait à s'inquiéter de rien: «D'où viennent les amandes? Elles poussent dans l'armoire. Sans doute.» (p. 50) Pour faire contre-poids, Flore tente de se sauver dans les bras de ses amants, mais rien n'y fait: elle se jette à la tête du premier venu, puis «le m[e]t dehors avant qu'il ne se mette à ronfler. J'avais oublié l'odeur du sperme.» (p. 51) La fusion avec Louanne est

trop forte, et les hommes lui semblent alors trop inintéressants pour que le stratagème fonctionne.

Dans une étude sur l'amitié et l'amour entre femmes dans les romans écrits par des femmes, Elizabeth Abel remarque que les relations d'identification sont «essential in these novels to the achievement of the central figure's full identity⁷⁹». Plus riches, fluides et ouvertes que les relations avec les hommes, les relations entre femmes permettraient aux personnages de trouver et d'affirmer leur identité d'une manière nouvelle. Ce n'est pourtant pas le cas de l'amitié entre Flore et Louanne. Ici la relation lesbienne, contrairement à la plupart des romans féministes qui traitent de l'homosexualité féminine, ne s'avère pas être la solution alternative idéale aux relations aliénantes avec les hommes. Plus intense sûrement, elle n'en est pas moins menaçante. Se rapprochant trop du miroir-Louanne, Flore risque, comme Narcisse lorsqu'il touche l'eau, la désintégration de son corps: «Elle me dépèce. Morceau par morceau.» (p. 52) Mais l'erreur irrémédiable de Louanne est d'amener Flore au bar homosexuel. D'une part, cela institutionnalise leur union, leur accole une étiquette, ce que Flore refuse, bien entendu. D'autre part, et surtout, le club révèle à Flore que leur cocon est voué à disparaître, et que Flore sera abandonnée une fois de plus, tôt ou tard: Louanne laisse deviner qu'elle deviendra comme ce danseur sur la piste dont le visage est «enflé, couvert de pustules noires» et qui ressemble, selon Flore, à «une plaie vive». (p. 55)⁸⁰. Louanne devant mourir bientôt, Flore ne peut s'abandonner à

⁷⁹Elizabeth Abel, «(E)Merginig Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women», *Signs* 6, no 3, 1981, p. 418.

⁸⁰Il est intéressant de remarquer d'ailleurs que Pierre est lui aussi victime d'une maladie vénérienne, qu'il a attrapée «à l'extérieur»: «—Non, je suis contagieux. Gonocoques, maudites bibites. Aurais jamais dû sortir de la Buick. Hiberner jusqu'à la prochaine époque.» (p. 62)

elle comme elle l'aurait voulu. Elle s'enfuit donc, court de nouveau vers le refuge matriciel: «Flore la tête dans le sable. Les ongles plantés dans la première terre glaise, sous l'asphalte lisse.» (p. 56) Flore est trahie, une fois de plus.

Julie, ou l'ouverture du cocon

Paradoxalement, c'est le personnage féminin au caractère le plus effacé, le plus semblable à la représentation conventionnelle des femmes, qui aura le plus d'influence sur le parcours identitaire de Flore. La sœur de Pierre, Julie, est aux dires de Flore une hôtesse irréprochable, une mère affectueuse, une épouse dévouée. Ressemblant trop au stéréotype de la femme qu'elle ne veut pas être, Julie agace Flore: une «sainte», résume Flore, qui est «allergique aux saintes» (p. 32). De l'avis de Flore, Julie souffre de «la compréhension des autres, cette infection pernicieuse qui ne sert souvent qu'à renforcer l'emprise des autres» (p. 99), et qui semble être particulièrement le lot des femmes. Julie est assez compréhensive en tout cas pour laisser Flore coucher avec son mari et n'en rien laisser paraître, ce qui oppose tout de suite Flore, la célibataire impétueuse et sans scrupule, à Julie, l'épouse indulgente et obéissante. Tout semble donc séparer les deux femmes, et les timides tentatives de Julie pour communiquer avec Flore sont vouées à l'échec: «Est-ce à travers cette lumineuse adolescente que Julie tente de communiquer avec Flore? Flore hausse les épaules et refuse de comprendre.» (p. 29)

La deuxième partie du roman commence exactement avec l'annonce de la mort de Julie, dont on ne sait s'il s'agit d'un véritable accident ou d'un

suicide déguisé. Un mois plus tard, on retrouve dans les affaires de Julie une lettre adressée à Flore, que celle-ci, étrangement inquiète, prend du temps à lire. Quand elle la lit enfin, c'est pour découvrir une Julie inconnue, qui invente une langue nouvelle, libre autrement que celle de Flore, poétique et lucide, pour raconter ce qu'elle n'a jamais réussi à dire: la difficulté d'être femme dans une société fondée sur le patriarcat. Beaucoup plus engagée que Flore, la lettre de Julie aborde directement plusieurs des enjeux du féminisme. Au-delà de la mort, enfin libre, Julie raconte les responsabilités, les agressions sexuelles, le refuge dans la maternité, l'éducation de son fils par les hommes, et le lien salvateur avec l'autre femme, enfin pareille à soi: «Bienheureuse et moi, alors, on s'est vomi dans la bouche l'une de l'autre un tas de feuilles et de pétales. On était émerveillées. On disait: 'TOI AUSSI!'"» (p. 103)

Véritable point de départ de la seconde partie du livre, la lettre de Julie est le reflet narratif des trahisons de Louanne et Pierre, qui terminent la première partie, et elle propose une alternative aux relations narcissiques. En écrivant à Flore, Julie la force à ouvrir son cocon. Flore doit s'appliquer à déchiffrer cette nouvelle langue, ponctuée d'appels pour être écoutée, maintenant qu'elle parle enfin: «Peux-tu m'entendre? Est-ce que je ne crie pas assez fort? Est-ce que je ne te parviens pas?» (p. 102) La souffrance de Julie inscrit Flore dans la généalogie des femmes et lui redonne une mémoire peut-être trop vite oubliée: «Souviens-toi, lui demande Julie, si tu crois que la mémoire peut un jour transformer quelque chose» (p. 103). La lettre se termine sur une invitation à une fête étrange et fantastique à venir:

Nous ne serons pas de cette fête-là, mais j'aime à nous imaginer, dévalant vers les pentes, vers les ventres réconciliés des grosses femmes chaudes en tablier à poches bourrées de clefs et de mouchoirs. J'aime à imaginer. (p. 104)

Une fête qui serait celle aussi des retrouvailles entre les filles et les mères, où les unes et les autres pourraient être ensemble sans être identiques, sans disparaître non plus dans leur fonction maternelle supportée, imposée. Une fête comme celle que la fille espère aussi dans le texte d'Irigaray: «Et que nous jouions à être semblables et différentes. Toi et moi s'échangeant sans fin, et demeurant chacune. Miroirs vivantes⁸¹.»

Flore trouve enfin en Julie un double à qui elle peut s'identifier, sans que cette identification la menace. Plutôt, Julie la révèle à elle-même, lui montre sa propre aliénation. Malgré qu'elle ait voulu échapper à toutes les cases descriptives, les fictions continuaient en effet de vouloir la cerner, la figer. La fin du livre, en écho à l'incipit, cite encore les voix qui parlent de Flore, mais cette fois à l'imparfait, comme pour annoncer sa libération prochaine: «Elle s'appelait Flore. Flore Cocon. Elle amusait. On se disait: 'Elle baise.' On disait: 'Elle fait scandale.' On croyait avoir tout dit.» (p. 121) Au vernissage des toiles pour lesquelles elle a servi de modèle, se voyant encore une fois figée, irreconnaissable dans l'œil d'un autre, Flore à son tour se fait Écho pour sa propre libération, et répète devant tous certaines paroles de Julie, cherchant elle aussi à être entendue. Elle termine en disant: «Mesdames, messieurs, j'ai cité ma sœur Julie décédée des suites d'un enterrement.» (p. 110) L'ironie du propos peut passer inaperçu si l'on n'y prête attention: l'enterrement de Julie a précédé sa mort, au sens où elle a été enterrée par les modèles et les rôles qu'on lui a imposés, et qui l'ont poussée à chercher la mort.

⁸¹L. Irigaray, *Et l'une...*, *op.cit.*, p. 10.

Flore se retrouve aussi en Julie en ce que, comme elle, elle reste prise sans cesse dans des relations narcissiques qui la retiennent, l'empêchent d'agir dans le monde:

Elle avait été jetée d'un dedans à l'autre, nommant dehors les nouveaux dedans. Était-ce de ces parois qu'avait parlé Julie? Le temps était donc ce ventre qui nourrissait Flore pour mieux l'expulser vers un autre ventre, et à l'infini? (p. 116)

Tentée encore de se laisser aller dans le cocon que lui offre Laurent, de s'y enfoncer «comme dans un ventre, comme dans une noyade» (p. 116), Flore cette fois se retient, refuse. Épuisée de vivre à même l'énergie des autres, de se laisser nourrir par eux, elle cherche une autre voie: «Capter l'essor de l'autre, l'harnacher pour elle-même, n'y avait-il pas autre chose? N'était-ce pas de cela, précisément, qu'il fallait s'absenter?» (p. 117) Dans le scénario d'Irigaray, la fille se tourne alors vers le père: «Je te quitte [dit-elle,] pour qui me semble plus vivant que toi. Pour qui ne me prépare rien à manger⁸².» Mais que faire quand, comme Flore, on a un père qui ne parle pas et qui vit dans la cave parce qu'«il n'y a pas de place pour lui en-haut» (p. 48)?

Vers le carnaval

Il s'agit pour Flore de trouver une solution autre que celle de Julie, une solution qui ne serait pas la mort. Se découvrant désormais paralysée par le cocon qui la protégeait, Flore constate qu'il lui faut, seule, agir. On retrouve de nombreuses répétitions du verbe «agir» dans les dernières pages du roman. Que la protagoniste décide enfin de poser un geste pour se libérer des fictions

⁸²*Ibid.*, p. 12.

aliénantes, il s'agit-là d'une solution narrative courante dans les romans féministes. On aurait tort pourtant de croire que Flore emprunte le même chemin que les autres personnages. Là où une protagoniste féministe choisirait par exemple de se trouver un emploi, d'acquérir du pouvoir économique, ou de se joindre à une communauté féministe, Flore au contraire abandonne tout ce qu'elle avait déjà acquis, et choisit de partir seule. Elle décide de faire «table rase» (116), de se défaire pour de bon de toutes les fictions qui la gouvernent. Étape par étape, elle détruit tout «ce qui est»: elle vide son compte de banque, quitte son emploi, laisse son appartement et ses objets. Flore veut s'inscrire dans le réel sans suivre, comme Pierre, les voies tracées, et en ne se fiant qu'à elle-même: «Sans avoir vu la flèche, sans avoir entendu de cloches, sans avoir croisé personne qui confirme la direction, sans avoir perçu les signes, sans balises, sans bornes, il lui faudrait agir. Aveugle, elle serait sa propre vigie.» (p. 118)

Toute la fin du parcours de Flore est intrinsèquement liée à la thématique de l'auto-accouchement: Flore se met au monde, s'invente elle-même. Il s'agit évidemment d'un fantasme typiquement narcissique: «Narcissists frequently have fantasies of self-engenderment, of being reborn phoenix-like from the remains of their deficient self, through their own efforts. This is the ultimate dream of self-sufficiency and continuity⁸³.» Chez Flore, le pouvoir de s'accoucher soi-même est d'autant plus important qu'il permet d'échapper au ventre maternel aliénant, de briser la ligne féminine qui l'oblige, comme le disait Julie, «à procréer les mâles et les mères» (p. 101). L'auto-accouchement va plus loin encore que la métamorphose: il ne s'agit plus d'une transformation, mais d'un dépouillement complet, d'un renouveau

⁸³V. Raoul, *op. cit.*, p. 21.

absolu. La toute première phrase de l'avant-dernier chapitre avance implicitement la ressemblance entre Flore et le phénix: «Combien de tonnes de cendres à ressasser, à retourner et à fouiller avant de retrouver le tison?» (p. 119) Selon les indices que nous livre le texte, le ventre qui accouche Flore n'est autre que son cocon qui, plutôt que de l'étouffer, devient «une matrice dont elle allait jaillir AUTRE» (p. 116) et «mu[e] en un muscle expulseur» (p. 120). La géographie du roman est aussi liée à l'accouchement: la lumière est «originelle», et Flore passe d'un «flanc» à l'autre de la montagne couleur «sang», qui représente métaphoriquement le ventre maternel (p. 114, 115)⁸⁴. Sa naissance enfin est annoncée dans un futur prochain plutôt que décrite: «Elle allait surgir, elle. Quelqu'un allait peut-être prendre des pinces pour tirer sur sa tête. Quelqu'un allait peut-être l'allaiter. Elle allait gicler, à terme.» (p. 122) L'emploi du sujet indéterminé «Quelqu'un» et de l'adverbe «peut-être» met l'accent sur la part de doute et d'incertain que contient cette naissance. Flore s'élance vers ce qu'elle ne connaît pas.

L'expression «table rase» qu'utilise Flore, de même que le désir qu'elle a de naître à nouveau d'elle-même n'est pas sans rappeler la démarche philosophique de Descartes, qui est l'instigateur de la pensée moderne. Descartes en effet, dans son *Discours de la méthode*, entreprend de mettre systématiquement en doute, étape par étape, chacune des connaissances que lui ont transmises son éducation, l'autorité, la religion ou ses préjugés. On ne peut pourtant confondre le parcours de Flore avec le parcours moderne. La méthode cartésienne en effet amène à trouver un principe fondateur unique et

⁸⁴Il est à noter que le «nouveau ciel» est «d'encre» (p. 115): même si la thématique de l'écriture n'est pas développée dans le roman, la métaphore fait quand même le lien entre l'accouchement de la protagoniste et le processus d'écriture, qui est aussi une libération, une mise au monde.

universel, sur lequel il est possible de reconstruire l'édifice des sciences. Cette reconstruction, basée sur des principes sûrs, est pour le penseur la seule qui soit vraie, la seule qui soit possible. La démarche de Flore au contraire, «sa longue marche à elle et à personne d'autre» (p. 122), est profondément individuelle, et ne saurait être vraie que pour elle-même. Assurément postmoderne, elle mène plutôt à un monde en mouvement, où le doute est toujours à recommencer, et le renouveau toujours à venir. En fait, ce monde nouveau, né semble-t-il en même temps que Flore, semble ressusciter plusieurs des éléments de la fête du carnaval médiéval, tel que le décrit Bakhtine.

L'épilogue de *Flore Cocon* offre en effet une fin narrative originale à la protagoniste. Le roman débouche sur un monde curieux et fantaisiste, où se profilent des clowns qui entraînent Flore vers la ville, qui n'est plus celle que le roman nous a fait connaître. Dans *L'œuvre de François Rabelais*, Bakhtine décrit le carnaval médiéval comme une fête, faite pour le peuple, qui à des moments déterminés invente un second monde et une seconde vie, à côté de la vie officielle et réglée. Ce monde parallèle parodie, comme à l'envers, la vie ordinaire: le haut devient le bas, la face le derrière, et on y retrouve des formes nombreuses de rabaissements, de renversements et de profanations. Les fous et les bouffons sont les rois du jour. Pendant le carnaval, les contacts entre les individus sont égaux et familiers, sans contraintes de décence, de classe sociale ou d'étiquette. Permutations, transformations, renouveaux, morts et résurrections font partie de la fête, hostile à tout ce qui est fini, achevé, et marquée par «la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au

pouvoir⁸⁵». N'ayant aucune frontière sociale ou spatiale, le carnaval est une fête essentiellement libre, et l'aliénation disparaît momentanément: «Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté*⁸⁶.»

Or, le moment de la naissance de Flore est aussi le moment de la naissance d'un monde second, libre. Comme le carnaval, il est marqué par le renouveau, l'inachevé et la permutation des contraires. Il s'agit d'un point tournant, en ce sens qu'il est au centre de tout, et qu'il n'y a plus de direction. Aussi, le temps se trouble: «Le mic-mac était ainsi qu'on n'aurait pu s'orienter entre le passé et le futur, le résultat ou l'embryon.» (p. 115) De même, Flore traverse d'un coup la vie et la mort: elle passe à travers le cimetière de la montagne, revient à la mort avant la vie, pour naître à nouveau (p. 121). Mais c'est dans l'épilogue qu'on retrouve le plus grand nombre de ressemblances entre le carnaval et le monde nouveau de Flore. Ainsi, les contacts avec les habitants de la nouvelle ville sont francs et faciles et tous, «hommes, femmes, enfants, enfonc[ent] leur langue nue dans la bouche de Flore» (p. 123). Ce monde est aussi un monde «à l'envers»: les clowns «recrach[ent] la chair des pommes et n'en aval[ent] que les cœurs» (p. 123), jetant le bon et gardant le mauvais. Ces clowns, d'ailleurs, ne sont nul autre que les rois d'hier, joyeusement détrônés: en mettant sa main dans leurs poches, Flore n'y trouve «que des petits pénis mous, ballants» (p. 123). Fi des hommes bien bandés, qui assurent le pouvoir. Au contraire, voici l'heure d'examiner avec fierté le «trou» de Flore, qui laisse couler devant tous une «pisse blonde et abondante» (p. 124), le trou et la pisses étant d'ordinaire sources de pudeur et de honte. Le

⁸⁵Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

⁸⁶*Ibid.*, p. 15; c'est Bakhtine qui souligne.

sexe féminin, d'habitude exclu de l'économie scopique dominante pour qui il représente le vide, l'absence, «l'horreur du rien à voir⁸⁷», est enfin rendu visible, mis en scène. Ce sexe qui était réprimé, caché, devient à son tour une source d'orgueil, et le féminin est enfin célébré: «Les clowns bondissaient très haut, de joie.» (p. 124)

S'agit-il d'un monde réel ou utopique? Le narrateur nous assure que Flore ne rêve pas. Ce monde est le seul endroit en tout cas où Flore, en tant que Flore, peut exister. Là seulement elle n'est pas enfermée dans son image, elle est prise pour elle-même: «Flore, tu m'as manqué» (p. 124) lui disent-ils tous. Là seulement elle peut être Flore tout en étant avec les autres, en n'ayant pas besoin de la protection de son cocon. La fable de Narcisse, qui aboutit inévitablement soit à la noyade, soit à la mélancolie solitaire, soit à la métamorphose morbide en fleur, trouve ici une solution «excentrique», pour reprendre l'expression de Barthes. Flore a repris le parcours narcissique pour créer un carnaval nouveau, où le féminin, d'habitude réprimé, est privilégié, et où la délinquance, le désir de se construire une identité selon ses propres fictions trouve son «espace de naissance». «Le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante⁸⁸», explique Bakhtine. Le monde de Flore est exactement ça: sous une apparence de légèreté et de fantaisie, grâce à elles, même, Flore découvre un espace libre des fictions dominantes qui permet la venue au monde des différences, tout en évitant un rapport à l'autre qui serait une lutte constante. Il ne s'agit peut-être pas encore de la fête espérée par Julie, où il y aurait réconciliation avec les

⁸⁷L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., p. 25.

⁸⁸M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 18.

mères, mais une porte au moins s'ouvre sur elles, qui les invite à naître avec leurs filles.

Chapitre III: Laura Laur

*Je ne peux pas imaginer un tel être. Et je ne crois pas qu'il existe*⁸⁹.

Laura Laur paraît en 1983, cinq ans après *Flore Cocon*. Tout de suite, la structure narrative du livre retient l'attention des critiques. Il s'agit d'un roman construit en puzzle – c'est d'ailleurs l'illustration que l'on retrouve sur la couverture – dont les cinq morceaux cherchent à recomposer l'image confuse du personnage éponyme du roman: Laura Laur, une femme au comportement déroutant et insociable. Cinq morceaux, cinq chapitres, cinq personnages-témoins présentent tour à tour leur vision subjective et partielle de cette femme-énigme, jamais totalement résolue. Le mystère qui flottait autour de Flore Cocon s'est épaissi: le quatrième de couverture lui-même joue sur le flou qui entoure le personnage, et pose la question accrocheuse: «Mais qui est donc Laura Laur?» La question, on s'en doute, reste ouverte. Personnage délinquant, la protagoniste dérange parce qu'elle choisit de ne pas vivre selon les normes sociales; mais elle dérange surtout parce qu'elle refuse

⁸⁹S. Jacob, *Laura Laur*, Paris, Seuil, 1983, p. 82. Dorénavant, les références à ce roman seront mises entre parenthèses dans le texte.

de participer à la narration de son récit, et qu'elle reste, malgré tout ce qui se dit – et s'écrit – sur elle, insaisissable.

Dans son compte-rendu de *Laura Laur*, André Vanasse promet aux futurs lecteurs qu'ils retrouveront dans ce nouveau roman la «sœur jumelle⁹⁰» de Flore Cocon. Il y a certes, nous le verrons, des ressemblances certaines entre les héroïnes. Comme Flore, Laura est une jeune femme libre, étonnante et fuyante, qui fait preuve d'une inépuisable énergie de résistance aux fictions qui la contraignent. Une étude plus approfondie toutefois permet de constater que la légèreté et la fantaisie de la première se sont quelque peu assombries chez Laura Laur, dont l'impertinence est parfois directement dénonciatrice. Cela est dû, peut-être, au fait qu'elle nous est présentée à travers les yeux des autres personnages. Pour eux en effet, qui doivent négocier avec la nature marginale de Laura, la fascination qu'ils éprouvent pour elle est souvent accompagnée d'une peur, voire d'une colère face à ce qui les remet en question. La structure narrative du roman est d'ailleurs particulièrement intéressante pour étudier une nouvelle facette de la délinquance au féminin, soit les conséquences de cette désobéissance sur les autres personnages, presque tous masculins. Elle nous permet de mesurer, à partir de la norme cette fois, l'impact réel des actes délinquants de la protagoniste, c'est-à-dire sa capacité d'agir non seulement sur sa propre vie, mais aussi de transformer à la fois le discours et l'histoire des focalisateurs.

⁹⁰André Vanasse, «Les fous, les demeurés, les rêveurs», *Voix et images*, vol. IX, no 2, 1984, p. 162.

UNE ERREUR DE PROGRAMMATION

Dans une entrevue sur le processus d'écriture à l'origine de *Laura Laur*, Jacob compare la protagoniste à une mutante, née d'une «erreur de programmation». L'auteure s'oppose en cela à certains romans américains qui ont tendance à considérer les humains comme des machines prévisibles, dont il ne peut rien advenir de nouveau. Pour qu'il y ait encore espoir, il faudrait plutôt, selon Jacob, retourner

*au biologique. Car la biologie sait bien, elle, que les mutations sont absolument imprévisibles. Elles peuvent être atroces, ou merveilleuses, peu importe, on ne portera pas de jugement, mais si jamais on arrivait à programmer tout, ce serait la fin, évidemment*⁹¹.

Laura Laur est-elle mutante malgré elle, ou consciemment et volontairement délinquante? Les deux termes semblent être équivalents pour Jacob. Laura, en tout cas, sait que l'erreur est une condition nécessaire pour éviter l'enlissement, la stagnation de l'être humain. N'est-ce pas sa théorie qui point à travers le discours de son frère Serge, lorsqu'il affirme qu'il «n'évolue pas [lui]-même autrement que par une série d'actes délinquants, de désobéissance aux lois, aux promesses, aux contrats et aux ententes qui [le] régissent» (p. 165)? Il faut entendre, je crois, le mot «évolution» non pas dans le sens d'une série de transformations progressives allant dans la même direction, mais dans le sens d'une suite de mouvements, variés, qui peuvent aller dans plusieurs directions à la fois, et qui ouvrent de nouveaux espaces de naissance.

⁹¹M. Saint-Jacques, *loc. cit.*, p. 25.

Agentivité, résistance et répression

Laura ne perd toutefois pas beaucoup de temps à discourir sur la délinquance. Tout son parcours identitaire est animé plutôt par un désir d'*agir*, afin de rester constamment en évolution et de ne laisser, jamais, la régie qui nous gouverne s'enfouir jusque dans «les zones inaccessibles de notre propre mémoire» (p. 165). Alors pourtant que l'excentricité de Flore Cocon paraît en quelque sorte naturelle, et qu'elle-même adopte une attitude plutôt désinvolte par rapport aux contraintes qui s'y opposent, Laura Laur *travaille* à demeurer marginale. Il existe chez Laura une part de résistance qui est consciemment dirigée contre les fictions dominantes, qui se révèlent ici plus rigides, plus contraignantes. La réflexion de Judith Butler sur l'agentivité me sera utile pour étudier la marginalité de Laura. Dans une perspective féministe, Butler montre que l'agent est produit par un système de valeurs (en l'occurrence le système générique), et qu'il ne peut prétendre se situer en un point neutre, qui serait extérieur à ce système. Toutefois, il est possible, si le sujet est conscient de l'espace qui existe entre lui-même et le système, d'y opposer une résistance; il s'agit pour cela de varier et de subvertir les actes répétés qui le construisent comme sujet. Butler appelle cette capacité de résistance «l'agentivité». Celle-ci ne saurait être une simple forme d'opposition:

The law might not only be refused, but it might also be ruptured, forced into a rearticulation that calls into question the monotheistic force of its own unilateral operation. Where the uniformity of the subject is expected, where the behavioral conformity of the subject is commanded, there might be produced the refusal of the law in the form of a parodic inhabiting of conformity that subtly calls into

*question the legitimacy of the command, a repetition of the law into hyperbole, a rearticulation of the law against the authority of the one who delivers it.*⁹²

Or, Laura, sans équivoque, est de celles qui ouvrent les voies de résistance, essentielles à l'agentivité féministe. Cette capacité de résistance semble intrinsèque à sa nature: en effet, les récits de ses deux frères nous apprennent que, depuis son enfance, elle a su refuser avec énergie de garder sagement la place qui lui était assignée par la famille, l'école, la religion, la morale ou son sexe. Son frère cadet, Jean, rapporte d'ailleurs qu'on dit d'elle qu'«elle n'a pas voulu de son lot» (p. 16) et que, «déréglée», elle ne «vi[t] pas à la même cadence que les autres» (p. 18). À propos de la présence de Laura à l'école, il écrit:

Laur résistait. [...] À l'école, il fallait suivre. Suivre le programme, pousser, tirer, développer ses os, ses muscles, le poil, devenir quelque chose, quelqu'un, se tenir, se détenir, c'était obligatoire. Laur ne l'a jamais supporté. (p. 15)

Son frère aîné, Serge, rapporte au contraire qu'«elle ne résistait pas». Plutôt, il se rend compte que Laura, tout en répétant les gestes qu'on attend d'elle, les subvertit en y glissant un espace entre elle et eux, remettant ainsi en question leur légitimité: «Elle singeait, elle mimait, elle contrefaisait tout, même la contrition et le ferme propos.» (p. 141)

Ailleurs encore, la résistance volontaire de Laura devient une incapacité à comprendre les fictions sociales. Cette incapacité viendrait de ce que Laura voit l'arbitraire des fictions, alors que pour les autres il s'agit d'une vérité ou d'une obligation incontournable. Ainsi, par exemple, ne saisit-elle pas la nature du lien qu'on a créé entre le poisson, la religion et le vendredi, et elle demande sincèrement à Gilles: «Est-ce que tu comprends pourquoi le

⁹²J. Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of «sex»*, New-York & London, Routledge, 1993, p. 122.

poisson n'est pas de la viande? Pas de la viande mais de la chair?» (p. 90) C'est dans ce sens aussi qu'il faut comprendre l'anecdote que rapporte Pascal, lors de sa première rencontre avec Laura au cinéma. Il raconte que Laura est sortie de la salle au bout de dix minutes, en expliquant qu'elle n'entendait pas la trame sonore, et qu'elle ne comprenait pas les images (p. 106). Comme l'a montré Christiane Lahaie, cette scène est particulièrement significative, non de la prétendue faiblesse de Laura, comme Pascal se plaît à le croire, mais plutôt de la force de sa marginalité, qui l'empêche de partager les codes communs: «Jacob suggère ici, écrit Lahaie, la non-appartenance de Laura à la société qui l'entoure⁹³». Situait son analyse dans une perspective féministe, Lahaie ajoute que le message est d'autant moins bien compris de Laura qu'il s'agit d'un «discours patricarcal véhiculé par le cinéma commercial⁹⁴». Là où Flore se moquait ironiquement des propos insipides et stéréotypés des autres, on est passé avec Laura, plus radicalement, à l'impossibilité de saisir le sens de ce langage, et donc de communiquer.

Toutefois, plus encore que les institutions religieuses, scolaires ou médiatiques, c'est la figure du père qui, dans la perspective délinquante, apparaît comme la plus importante. Contrairement au père de Flore, qui est toujours absent, le père de Laura est une instance masculine autoritaire et punitive qui provoque et confronte la désobéissance de sa fille. C'est lui qui, dans la maison, représente le système social dans ce qu'il a d'impératif, lui qui décide des lois et des châtements; Laura le baptise d'ailleurs, non sans ironie, «Moïse». Or, Laura, de toute évidence, cherche à déstabiliser l'autorité paternelle, supposément inébranlable selon la fiction patriarcale, en en

⁹³Christiane Lahaie, «Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe», *Recherches féministes*, vol. 7, no 2, 1994, p. 86.

⁹⁴*Ibid.*

montrant les faiblesses. Ainsi découvre-t-elle sans pudeur la peur de son père, le soir-même où toute la famille, effrayée par les craquements de la maison, s'est réfugiée auprès de lui:

Laura suivait le père des yeux. Elle s'est mise à rire doucement, puis à grands éclats. Le père a hurlé.

– Qu'est-ce qu'il y a de drôle ?

– Toi. Tu as peur. C'est drôle. (p. 18)

En dénonçant son père par le rire, Laura le met à nu, lui enlève sa légitimité, qu'il essaie de reprendre par la force, en la giflant. Il est intéressant ici de noter que la confrontation entre Laura et son père est d'autant plus intense qu'elle se joue à un double niveau: en effet, derrière la confrontation père-fille se dessine aussi la confrontation homme-femme, que la mère de Laura, trop effacée derrière son rôle maternel, n'a jamais pu provoquer. Laura sait très bien que le fait d'être une femme nuit à son développement identitaire, et que ça lui demande une plus grande énergie de résistance qu'à son frère, avantagé par son sexe biologique: «[...] tu seras un homme, comme Moïse», lui annonce-t-elle, pour aussitôt ajouter: «Moi, je serai une femme. Mais je me débrouillerai.» (p. 19) Pourtant, dans la relation avec son père, plutôt que de nier sa féminité, Laura se servira justement de sa sexualité comme moyen d'émancipation et de provocation: c'est là où elle aurait dû montrer sa faiblesse qu'elle se révèle la plus forte. Ainsi, quand elle rencontre son premier amant, Gérard, ses premières pensées sont pour son père: «Laur m'a dit de rejoindre le père, se souvient Jean. De lui dire qu'elle était partie à pied.» (p. 25) Elle arrive pourtant en retard ce soir-là, sans donner de nouvelle excuse, et se montrant coupable. Mais ce n'est que dans le récit de Serge, beaucoup plus tard dans le roman, qu'on retrouve le récit de la confrontation ultime entre le père et la fille. Enceinte de Gérard, Laura s'avorte elle-même et, dans un geste étonnant de provocation, présente à ses parents le fœtus sur un plateau d'argent: «Papa,

maman, je vous ai obéi. J'ai fait partir de moi le morceau qui me restait de Gérald.» (p. 144), annonce-t-elle. Laura prend alors exactement la voie que montre Butler: elle répète un geste d'obéissance en l'exagérant, obéit à une loi en la retournant contre ses parents pour mieux ébranler les règles qu'on voulait lui imposer. Le récit de Serge laisse croire qu'elle y réussit, puisque la scène se termine sur l'image du père en sanglots.

Le père de Laura, s'il est le premier, n'est pourtant pas le seul à vouloir réprimer la nature délinquante de Laura. Résistant à toutes les règles sociales, Laura devait s'avérer coupable aux yeux des autres et s'exposait, du coup, aux reproches et aux sanctions. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur le récit de Jean, qui rapporte dès le départ les cancans et les ragots que les voisins font courir sur sa sœur de Montréal à Amos. Ainsi, comme dans l'incipit de *Flore Cocon*, la protagoniste nous est présentée à travers la voix et le regard, ici très critiques, de tout un chacun, c'est-à-dire de «Quelqu'un» ou d'«Une personne», anonymes. Selon Jean, les gens en veulent à Laura parce que son regard leur révèle ce qu'ils se cachent à eux-mêmes et, sans qu'elle l'ait voulu, ouvre une brèche dans leurs fictions: «les gens se sont sentis visés pas Laur» (p. 11), explique Jean, et c'est pourquoi ils ont été soulagés quand elle est partie. Serge aussi associe le départ de Laura à un grand soulagement: «On était plus tranquilles quand elle était mariée» (p. 147), répète-t-il, angoissé par le retour de sa sœur. Parce qu'elle ne respectait rien de ce à quoi il croyait, défiant la grandeur de Dieu, la force de leur père et l'innocence de leur mère, Serge s'est senti humilié par Laura. La violence de sa colère contre elle est telle qu'il la retrouve encore intacte, plusieurs années plus tard: «Si j'avais été son père, j'aurais fini par la tuer» (p. 141), affirme-t-il. Les sentiments de colère, de faute, de honte et d'humiliation reviendront aussi en force, nous le verrons, dans la

relation de Gilles avec Laura. Dans *Laura Laur*, beaucoup plus que dans *Flore Cocon*, la délinquance se révèle dangereuse, tant pour la délinquante que pour la norme qu'elle transgresse.

De fait, les fictions que les autres tentent de lui imposer, de même que leurs reproches, provoquent chez Laura, au cours de son enfance du moins, une méfiance sans faille pour tout ce qui est extérieur à son univers. Elle se trouve donc, comme Flore Cocon, quelques refuges temporaires pour pallier le cocon parental inadéquat: elle forme ainsi un cocon protecteur avec son frère Jean, s'enferme «à l'intérieur de sa roche» (p. 33), dort dans les bras de la bonne ou court avec Gérard dans son «domaine», loin de la maison. Comme chez Flore, il y a chez Laura le rêve d'être enfin reconnue par un autre: elle espère l'arrivée d'une personne étrangère qui l'achètera, «pas de questions, pas d'examens, pas de pedigree» (p. 24). Ce sentiment qu'elle ressent d'être constamment en danger n'est pas sans rappeler non plus la peur de Flore: «On a droit à rien, répète-t-elle à Jean. [...] Toute la ville est prête à nous vendre, à nous dénoncer.» (p. 22) De même, on retrouve ici la métaphore de la maladie, qui traduit la menace extérieure: «Ils sont contagieux» (p. 32), dit-elle à propos de ses parents, exactement comme Louanne et Pierre étaient contagieux pour Flore. Pourtant, on ne saurait parler chez Laura d'une peur impuissante et paralysante. Au contraire, il s'agit d'un constat très lucide, qui la pousse très tôt à abandonner ces cocons et à élaborer une théorie précise sur les moyens de surpasser toute peur qui pourrait empêcher sa capacité d'agir, c'est-à-dire de poser des gestes personnels. Pour Laura, la seule façon qu'a un être humain de s'accomplir, c'est en ne laissant aucune peur, aucun «monstre intérieur» prendre le contrôle de soi. Elle expose ainsi sa théorie: «Imaginer, concevoir un monstre à la mesure de l'autre, se concentrer, et, par chantage, par

jonglerie, roucoulade, diplomatie, avoir raison de lui.» (p. 37) Celui qui ne craint rien ni personne, celui-là seulement, est libre. Le récit de Jean montre cela, comment Laura s'est exercée très jeune contre son monstre en s'imposant une discipline implacable, allant jusqu'à provoquer la peur si la peur ne se présentait pas à elle. Devant son jeune frère effrayé, elle se hisse jusque dans le faite des arbres ou rôde dans les hangars où il y a peut-être un «vieux cochon» qui dort. Aussi, quand Jean raconte qu'elle remerciait son père quand il la giflait (p. 26), on peut croire qu'elle est sincère: les punitions que son père lui inflige sont pour Laura autant d'occasions de s'exercer à la résistance. Plus vieille, Laura recommence le même manège, continue encore à jouer avec la peur. Ainsi, lorsqu'elle déclare à Gilles qu'elle «aime la vitesse parce qu'elle tue» (p. 50), lorsqu'elle s'amuse devant Pascal à jouer à la roulette russe ou à se promener avec une capsule de cyanure dans le cou, il faut voir là plus que de la simple provocation ou une tendance suicidaire. Il s'agit plutôt, précisément, d'apprivoiser la peur de la mort, qui est le danger ultime, pour mieux s'en affranchir, et enfin n'avoir plus peur de rien.

Mais une question se pose alors: comment doit-on interpréter la mort de Laura? La mort de l'héroïne, on le sait, est avec le mariage la solution narrative la plus courante dans les récits traditionnels⁹⁵. Pourtant, il me semble qu'on aurait tort d'interpréter le suicide de Laura – s'il s'agit bien d'un suicide – comme un signe d'aliénation, de renoncement impuissant ou de masochisme⁹⁶. Au contraire, ne s'agirait-il pas d'une répétition parodique de ces suicides dramatiques, qui en subvertirait le sens habituel? On doit en effet

⁹⁵Voir à ce sujet les premiers chapitres de l'étude de Rachel Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

⁹⁶La dernière hypothèse a été avancée par André Vanasse: «Laura Laur, bien sûr, se punira de sa méchanceté et de son orgueil en mourant solitaire dans le lit de son frère.», *loc. cit.*, p. 163.

y voir, je crois, la preuve de l'affranchissement absolu de Laura, puisqu'elle aurait choisi volontairement et consciemment le moment de sa mort. Jacob propose une autre hypothèse: à son avis, c'est l'épuisement qui mène Laura à la mort. À propos des «mutants», elle explique: «Leur présence est de courte durée parce qu'il faut une telle énergie pour vivre en dehors de notre nivellement⁹⁷». Quoiqu'il en soit, le parcours de Laura montre que la construction de l'agentivité demande une vigilance de tous les instants, visant à mettre à jour, par des comportements délinquants, toutes les formes de répression.

«Laura est un personnage»

Presque à la fin du roman, Serge déclare, un peu hors de propos: «Laura est un personnage.» (p. 169) Cette phrase équivoque n'est pas sans étonner le lecteur. Serge ne veut certainement pas dire que sa sœur «joue un rôle social important et en vue» (Petit Robert): il insiste au contraire pour dire qu'elle n'a jamais fait d'études et qu'elle s'est contentée de «se débrouiller». On doit donc parler d'un personnage de fiction, ce qui n'est pas pour simplifier les choses: non seulement Laura est-elle un personnage pour le lecteur, mais elle l'est aussi pour les autres personnages du livre. Cela peut s'interpréter d'au moins deux façons. D'une part, la déclaration de Serge révèle la force de la marginalité de Laura, puisqu'il considère qu'elle ne fait pas partie du même «monde» qu'eux: les personnages d'un texte de fiction, en effet, fonctionnent selon les règles du monde fictif dans lequel ils évoluent, et qui ne correspond

⁹⁷M. Saint-Jacques, *loc. cit.*, p. 25.

pas nécessairement au monde réel. D'autre part, la phrase de Serge met en relief la différence des niveaux diégétiques entre les focalisateurs et la protagoniste Laura, dont ils cherchent à écrire ou saisir l'histoire qu'elle-même refuse de raconter.

Le clivage entre l'univers de Laura et celui des autres personnages prend sa source non pas seulement dans la résistance dont elle fait preuve, mais aussi dans la conception de la subjectivité que Laura véhicule. L'agentivité de Laura ne la mène pas à se construire une identité forte, programmée selon les principes d'un système personnel mais rigide. Plutôt, elle propose une subjectivité souple à l'extrême, sujette aux changements et à l'incertitude:

Il y a un sens à la vie, un sens qu'on imprime, qu'on impose à la vie. Elle, rien. [...] Aucun idéal, aucune ligne directrice, et on ne sait rien. On ne sait pas sur quoi elle s'appuie pour vivre. Il faut être appuyé pour vivre. (p. 142)

Dans ce passage, Serge montre clairement l'opposition qui existe entre la nature indéterminée de Laura et celle des autres, dont la sienne, qui se veut assurée. Serge oppose le prénom «elle», qui représente Laura, à ce «on» général, qui évoque la vérité établie et acceptée par tous, appuyée par l'impératif «Il faut». «J'écris, nous dit Suzanne Jacob, pour la compréhension de ce *je* impossible à saisir, toujours en train de se liquéfier, de s'évaporer⁹⁸». Dans le cas de Laura, on devrait parler plutôt d'un *elle* dissipé et indocile qui s'oppose au sujet moderne unique, cohérent et logique. La réflexion de Jardine sur la gynéma s'impose une fois de plus pour décrire la protagoniste: Laura se révèle être, comme Flore Cocon, une «femme-en-effet» dont l'identité demeure imprécise, et qui apparaît dans ce roman directement, littéralement,

⁹⁸Jean Royer, «Comment passer de l'image à l'acte?», *Écrivains contemporains. Entretien 1986-1989*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 143-148.

dans les marges des discours-maîtres masculins. En tant que personnage, Laura ne répond pas aux critères du récit réaliste traditionnel, et on ne saurait la prendre pour la représentation mimétique d'un être humain. Elle n'est pas non plus une figure dans laquelle on trouverait un modèle féminin, ou féministe, à imiter. Plutôt, Laura est un «effet de lecture⁹⁹» qui renvoie sans cesse aux récits qui la font naître, lesquels sont empreints de doute, de lacunes et de contradictions. À travers eux elle apparaît mouvante, multiple, fuyante, jamais pareille à elle-même.

Le lecteur de *Laura Laur* possède peu de points de repères pour reconnaître l'héroïne d'un chapitre à l'autre. Son nom, par exemple, s'avère problématique, puisqu'il change au gré des focalisateurs, selon des règles arbitraires; son frère Jean l'appelle Laur, tandis qu'elle se présente à Gilles comme étant Laura Laur, Laur étant son nom de famille. Les descriptions normatives semblent aussi absurdes à Laura qu'à Flore, et si elle omet d'abord de se présenter à Gilles, elle déclare plutôt à Pascal: «Des jours, je m'appelle Madeleine, des jours je m'appelle Jeanne, d'autres jours, je m'appelle Laura» (p. 111). À propos de la fonction du nom dans la relation entre le système discursif et le sujet, Butler écrit: «Consider that the use of language is itself enabled by first having been *called a name*; the occupation of the name is that by which one is, quite without choice, situated within discourse¹⁰⁰.» En changeant fréquemment de nom, Laura revendique le droit de ne pas se laisser figer derrière un seul prénom, et aussi le droit de rester en marge du discours. Mais le personnage ne change pas que de nom: il change aussi sans cesse de visage, si bien qu'on ne peut décrire Laura, au mieux, que comme un

⁹⁹A. Jardine, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁰J. Butler, *Bodies that matter...*, *op. cit.*, p. 122.

parfum ou une lumière, deux éléments descriptifs peu courants dans le récit traditionnel. Ainsi, Jean dit d'elle qu'elle brille, qu'elle est «lumineuse» (p. 11); Gilles, surpris que ses yeux et ses cheveux changent continuellement de couleur, parle plutôt d'une «lumière blonde» (p. 64), d'une «vapeur dorée» (p. 70). Pour le lecteur comme pour les focalisateurs donc, le portrait physique de Laura reste incertain: «Il essaie de reconstituer le visage. C'est vague. Le visage est balayé par l'essuie-glace, tout est à reprendre.» (p. 47).

Jamais prise au piège des cases descriptives, Laura, encore plus légère que Flore, ne possède pas d'adresse, n'a pas de métier, ne se fait offrir que des fleurs qu'elle oublie dans les hôtels et emprunte ses vêtements à droite et à gauche. Si Flore change de linge au gré de ses fantaisies, Laura n'y porte aucune attention, si bien qu'il lui arrive d'en oublier, désinvolte, sur la banquette d'un autobus. Jamais exacte, jamais figée, Laura se situe dans l'entre-deux, dans le non-fini: «Elle ne fait jamais son lit, constate Serge. Quand elle part, elle ne ferme jamais la porte. Son manteau n'est jamais boutonné. Jamais.» (p. 141-142). Il n'est donc pas surprenant de retrouver dans chaque chapitre la bruine et le crachin, température de l'entre-deux par excellence, qui n'est ni tout à fait du brouillard, ni tout à fait de la pluie¹⁰¹. Laura incarne une forme de subjectivité postmoderne ouverte et incertaine, toujours disponible, qui ne cadre pas avec celle des autres êtres humains. Par conséquent elle est bien pour les autres un «personnage», appartenant à un monde différent du leur, auquel on ne peut avoir accès que par l'imagination:

¹⁰¹On retrouve d'ailleurs le même motif météorologique dans *Flore Cocon*. Flore dit à propos de Pierre: «Il veut parler sérieusement. Mettre Flore et Pierre au clair. Au propre. Il n'a plus le temps pour le brouillard, pour la brume.» (p. 62) La brume symbolise le flou et l'indéterminé nécessaires aux protagonistes, et s'opposent à la logique claire et arrêtée.

Peux-tu imaginer, demande Gilles à sa femme, quelqu'un qui n'a pas de projets? Qui ne pense pas à comment il va manger, à comment il va mourir, qui n'habite nulle part, dont on ne sait pas comment il est habillé, s'il est allé à l'école ou non, tu peux? (p. 82)

Subversion au féminin dans la narration au masculin

L'agentivité et la subjectivité postmoderne de Laura lui confèrent un statut narratologique particulier, à la fois au cœur et en marge du récit même qui porte son nom. La critique littéraire féministe a dénoncé maintes fois l'hégémonie masculine dans l'énonciation et la focalisation des récits. Or, à contre-courant, Jacob choisit dans *Laura Laur* de nous présenter la protagoniste à travers le point de vue de quatre personnages masculins, ses frères et ses amants. Ils regardent Laura, ils parlent d'elle, mais jamais on n'entre dans sa conscience, et on ne sait rien de ce qu'elle pense du récit qui se tisse autour d'elle. Que des narrateurs ou des personnages masculins dressent le portrait d'une femme sans que celle-ci n'ait voix au chapitre, il n'y a rien là de bien nouveau: la tradition littéraire regorge d'héroïnes passives, réduites au rang de «bel objet à regarder¹⁰²». On aurait tort cependant de confondre Laura avec elles. En effet, la forme même du roman emprunte la voie de l'agentivité telle que la conçoit Butler: Jacob ne fait qu'imiter l'aliénation narrative des personnages féminins pour la parodier, et mieux inscrire l'originalité subversive de Laura, qui ne ressemble en rien aux autres héroïnes. Au contraire, pour reprendre la réflexion de Jardine, *Laura Laur* représente, littéralement, «ce que la narration ne contrôle plus¹⁰³». En effet, la structure du

¹⁰²L'expression est de Luce Irigaray, *Ce sexe...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰³A. Jardine, *op. cit.*, p. 24.

roman donne à la protagoniste une liberté et un pouvoir certains, puisque Laura échappe à la narration autant qu'aux normes sociales. Toutefois, on remarque rapidement que malgré son absence comme narratrice, Laura subvertit implicitement le discours des focalisateurs.

Un puzzle impossible

Une lecture attentive du roman montre qu'aucun des narrateurs ou focalisateurs n'arrive à établir une relation de domination ou de contrôle avec le personnage de Laura. Là où un type de narration traditionnel prendrait les rênes du personnage, construit de toutes pièces pour servir les causes du récit, ici le personnage échappe, glisse des mains, et réapparaît au moment le plus inopportun, se jouant des narrateurs comme des lecteurs. Ce n'est pas Laura qui dépend de leur discours, comme certains critiques ont pu le croire¹⁰⁴, — son indifférence par rapport à ce qu'on dit ou écrit sur elle le prouve bien —, mais bien leur discours qui dépend d'elle: l'histoire de chacun des chapitres ne commence qu'avec l'arrivée impromptue de Laura dans la vie des focalisateurs et se termine, à chaque fois, avec le constat impuissant de sa disparition. Le personnage principal du roman, désinvolte, se permet de prendre congé lorsque ça lui plaît. On peut d'ailleurs, dans cette perspective, réinterpréter l'épisode de la mort de Laura dans l'économie narrative du récit comme une dernière preuve de sa liberté en tant que personnage. Il y a dans ce passage du livre une tension dramatique intense, puisqu'on attend que

¹⁰⁴Louise Milot, par exemple, soutient que Laura, n'étant jamais naratrice ou focalisatrice, n'existe «que par vision interposée». «*Laura Laur* de Suzanne Jacob ou comment nommer sans dire», *Lettres québécoises*, no 32, 1983-84, p. 23.

Laura, dont on ne peut s'empêcher de parler, sorte enfin de sa chambre. Mais le personnage n'entre jamais en scène: Laura disparaît, s'échappe pour de bon. Plus, on s'aperçoit que c'est elle qui avait organisé la mise en scène: «Elle est bien capable d'être venue ici pour mourir» (p. 153), pressent Serge; «Je suis là où elle a voulu que je sois» (p. 172), constate Gilles. Comme Lori Saint-Martin, je dirais donc que la mort de Laura est aussi «un refus de comparaître ultime, irrévérencieux et, pour tout dire, joyeux¹⁰⁵», qui montre une fois de plus que Laura n'obéit en rien aux lois narratives du récit.

Rapidement, on s'aperçoit que le portrait d'elle que nous livre le roman est voué à n'être que fragmentaire: on ne peut rien savoir de Laura que ce que les focalisateurs ont vu d'elle ou ce qu'elle a bien voulu leur raconter, ce qui laisse en blanc de grands pans de sa vie. Où va Laura Laur quand elle n'est ni avec Gilles, ni avec Pascal? Que s'est-il passé durant son mariage? Dans quelles circonstances sa petite fille est-elle vraiment morte? Laura varie ses réponses à son gré – elle raconte par exemple la mort de sa fille de façon complètement différente à Gilles et à Pascal – ou laisse volontairement ces questions en suspens, alors même qu'on croit qu'elle va enfin se confier: «Ils se sourient dans le noir. – Alors, bébé, tu vas me la raconter ton histoire? Elle dort.» (p. 123) Si on ne voit jamais d'elle que des focalisés perceptibles, si on n'a jamais accès à ses pensées intimes, ce n'est donc pas par manque d'intérêt des actants masculins à en apprendre plus, mais bien un choix délibéré de la part de la protagoniste, qui revendique le droit de demeurer dans l'espace de l'incertitude, et de ne pas être avalée par la narration. Laura incarne précisément le «non-savoir¹⁰⁶» abstrait des discours-maîtres qu'elle remet en

¹⁰⁵L. Saint-Martin, «À l'ombre...», *loc. cit.*, p. 255.

¹⁰⁶A. Jardine, *op. cit.*, p. 24.

question. Ainsi, le récit de chacun des focalisateurs montre abondamment ses lacunes, ses trous:

Je ne sais pas. Je suis le frère de Laur. Il y a une chose que j'ai apprise avec elle, c'est de ne pas savoir. (Jean, p. 13)

Ce serait le pire parce qu'avec elle, on ne sait jamais. (p. 47) Comment en parler? Il ne savait rien d'elle, rien. (Gilles, p. 78)

On ne sait jamais rien quand Laura est là. (p. 143) On ne sait pas! C'est ainsi avec elle. On ne sait jamais d'où elle vient ni où elle va. (Serge, p. 171)

Impossible donc d'affirmer quoi que ce soit à son sujet, d'où l'impossibilité du projet locutoire de Jean. Constatant que les ragots sur sa sœur déforment la réalité, Jean écrit pour rétablir la vérité. Or, l'entreprise est d'avance vouée à l'échec, comme le confirme la fin de son récit:

Il est probable, constate-t-il, que je ne parviendrai jamais à un redressement de certaines vérités au sujet de ma sœur Laur. Tout a eu lieu au cours d'une tempête de neige. Tout s'est perdu au fur et à mesure qu'il neigeait et rien ne s'est inscrit. (p. 39)

Nul moyen d'écrire, de savoir définitivement quelque chose à propos de Laura: sitôt qu'on tente de prendre son empreinte elle s'efface, disparaît.

Les contradictions entre les différents discours du roman à propos de Laura contribuent aussi à leur délégitimation. Dans son étude sur le roman postmoderne, Janet Paterson montre que la mise en place d'une pluralité de voix narratives vise à montrer justement les limites de ces mêmes voix, et à remettre en question la notion de narrateur unique et omniscient: « [...] ces voix produisent rarement un discours unifié. Elles refusent, au contraire, d'admettre une seule vision et une seule autorité et elles subvertissent toute

notion de contrôle, de domination et de vérité¹⁰⁷.» Dans le roman de Jacob, c'est indéniablement autour de la figure de Laura Laur que se noue le conflit entre les focalisateurs. Pour Pascal, Laura est tantôt petite et pudique, «une écolière» (p. 107), tantôt «une mère» (p. 129). Pour Gilles, elle est au contraire provocante et délinquante. Aussi, la rencontre par hasard de Gilles et Pascal, si elle se révèle être une arabesque narrative peu crédible, est pourtant un symbole important de la liberté de Laura et de son pouvoir de subversion: elle confronte les visions différentes qu'ils ont d'elle, ce qui montre du coup la relativité subjective des portraits qu'ils en ont fait, et l'impossibilité d'arriver à en faire une description *vraie*. Ainsi Gilles s'étonne du discours de Pascal: «Une mère. Ça te surprend. [...] Ta Laura, une mère, tu n'imagines pas.» (p. 129) Le puzzle narratif qui constitue le roman est donc voué à demeurer incomplet, puisque les pièces ne s'emboîtent pas les unes dans les autres, et qu'il manque toujours des morceaux.

Présences de Laura dans la narration

Laura, pourtant, n'est pas aussi absente de la narration qu'une première lecture pourrait le laisser croire. Au contraire, l'analyse montre que, si elle échappe aux narrateurs, elle réapparaît toutefois dans leurs discours, entre autres comme énonciatrice et focalisatrice. Le pouvoir de sa voix, et surtout de son regard, qui se manifestent dans le récit en fragments multiples, se lisent au deuxième degré parmi les remous qui informent et déforment la surface, et qui délègent le pouvoir narratif des focalisateurs.

¹⁰⁷J. Paterson, *Moments postmodernes...*, op. cit., p. 18.

C'est le récit de Jean, le frère cadet de Laura, qui ouvre le roman. Jean se décrit lui-même comme un «faible», un «simple d'esprit» (p. 7). Les phrases courtes, très simples et sérieuses ne rappellent en rien l'écriture fantaisiste de *Flore Cocon*, si ce n'est dans l'espace de vide qui existe entre les phrases, dans l'absence de liens logiques précis:

Je ne peux supporter les grandes villes à cause de ces accélérations subites et incompréhensibles qui jettent les gens d'un carrefour à l'autre. Je suis un simple d'esprit. Dans mes pensées, il y a surtout des pierres denses, des arbres. (p. 7)

Même s'il est lent, Jean est le seul des focalisateurs à garder le pouvoir de dire «Je» d'un bout à l'autre de son récit. Il s'agit d'un «Je» incertain toutefois, qui avoue volontiers ce qu'il ne sait pas — un nombre étonnant de phrases commencent par «Je ne sais pas» — et ce qu'il ne comprend pas. Le premier discours qui présente Laura dans le roman est donc un discours empreint de doute et d'incertitude, qui ne saurait revendiquer aucun pouvoir narratif définitif.

Même si le récit ressemble à un journal intime, ce n'est pas tant sa propre enfance que Jean raconte que celle de sa sœur, dont il n'est que le «témoin» (p. 17). C'est la figure de Laura qui prend toute la place. Le récit entier tourne autour d'elle, s'attarde à rapporter ses paroles, à décrire ses gestes. Aussi, le «Je» du discours a tendance à s'effacer derrière un «On» plus général, qui réfère à Laura et à Jean, mais où Laura se présente tout de suite comme l'agent actif et Jean, l'agent passif. Le passage suivant montre bien le glissement subtil du «Elle», qui mène l'action, au «On» qui en dépend: «Elle voulait voir. On était censés attendre le père dehors. On s'est faufilés pour regarder travailler les mécaniciens.» (p. 25). Lorsque le «Je» de Jean

réapparaît, ce n'est jamais qu'au détour des phrases, de plus en plus incertain et impuissant: «D'une branche plus basse, je pouvais voir l'œil de Laur se vider lorsqu'un vent lentement balançait dans le faite. J'avais peur.» (p. 17) Selon Benveniste, le discours est un «système de références internes dont le clef est *je*¹⁰⁸». Or, dans le discours de Jean, c'est Laura qui s'impose comme le référent principal, prenant implicitement la place habituellement accordée au «Je»: «Je suis le frère de Laur», répète Jean (p. 7, 11); les «gens m'appellent le frère de l'autre» (p. 9); «Je suis assis à la droite de Laur» (p. 14). Lui-même avoue qu'il n'est que le locuteur des paroles de Laura, qu'il ne fait que lui prêter sa voix: «je ne fais que répéter ce que Laur m'a appris sans rien dire. Tout ce que je dis vient de Laur.» (p. 10) On le voit bien, le discours de Jean n'existe pas sans elle; Laura en est l'«énonciatrice» principale au sens où Ducrot l'entend, c'est-à-dire que c'est son point de vue, sa pensée qui sont exprimés dans l'énonciation du locuteur, même si on ne lui attribue pas de mots précis¹⁰⁹.

Mais encore plus que sa voix, c'est le regard de Laura et la puissance de ce regard que le récit de Jean met en scène. Laura s'impose comme la focalisatrice principale du discours, puisque le regard de Jean se révèle être à la remorque du sien: «Elle regardait. [...] Je suivais son regard. Je me sentais exister. Souvent, on n'avait pas faim du tout tellement *on* regardait.» (p. 13, je souligne). Encore une fois, Jean passe du «Elle» au «On», partageant, et assumant même le regard de sa sœur comme si c'était le sien, comme le montre la scène suivante:

¹⁰⁸Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 254.

¹⁰⁹Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 204.

Serge boit du lait entre les bouchées de poisson et de patates. On voit son nez dans le verre. Il lève les yeux vers Laur. Leurs regards se croisent à travers le fond du verre. Serge s'essouffle et rougit. Je baisse les yeux. (p. 14)

Ici les pronoms se confondent, tant et si bien que c'est finalement Jean qui baisse les yeux, à la place de Laura, qui est la véritable initiatrice du jeu de regards. On peut donc conclure que, même si elle n'a pas accès directement à la narration, Laura occupe un rôle important dans la focalisation et l'énonciation du premier chapitre.

Le premier amant de Laura, Gilles Fèvre, est introduit dans le deuxième chapitre par un narrateur extra-hétérodiégétique. Les premiers paragraphes de ce chapitre, où dominent la précision, les répétitions, l'assurance du discours et de l'histoire, tranchent avec le récit incertain de Jean. La narration met l'accent sur l'aspect rassurant du quotidien répétitif et prévisible de Gilles. Au début du chapitre, la narration le présente plutôt de l'extérieur, d'un seul bloc; si la focalisation lui est déléguée, ce n'est que pour montrer qu'il se regarde lui-même de la même façon, c'est-à-dire de l'extérieur, pour s'assurer qu'il continue à coïncider avec son image: «Le corps de biais, il se croise un instant du regard. Il caresse son visage du bout des doigts pour éprouver son rasage.» (p. 43)

L'arrivée de la figure de Laura à la troisième page transforme pourtant radicalement la narration. Avant même d'être nommée, sa présence est annoncée comme un élément perturbateur: le troisième paragraphe lance un énigmatique «Avant, après» (p. 45), tout de suite suivi d'une plongée en profondeur dans les pensées de Gilles, que la narration rapporte en discours indirect libre. La focalisation se déplace de l'extérieur vers l'intérieur du personnage, où, derrière l'image, on pourra juger des changements qui

s'opèrent en lui; si on n'a jamais accès à la conscience de Laura, toutes les pensées de Gilles au contraire sont montrées, et son incapacité à prendre le contrôle de la jeune femme. Plutôt, c'est elle qui prend, ou plutôt perd, le contrôle de ses pensées, qui surgissent en désordre sans qu'il l'ait voulu. La présence de Laura suscite chez Gilles des associations de pensées nouvelles, ce qui fait naître à chaque fois un rire de malaise: «Mais alors, ils sont de quelle couleur, ces yeux-là? Ce qui compte, c'est la couleur du cul. Il ricane. Il s'excuse. Il a honte, mais c'est venu tout seul, bien malgré lui.» (p. 53) Laura dérange non seulement ses pensées, mais aussi son regard, puisqu'elle s'impose en douce dans la focalisation. Ainsi, Gilles ne voit plus le monde extérieur de la même façon: «Il voit les visages dans les voitures. Il pense qu'elle a raison, on dirait des huîtres dans les voitures, pas des visages.» (p. 46) De plus, l'image de Laura s'infiltré dans son regard, fait tache dans son décor habituel et modifie le cours de l'action: «Il présidait la tablée, il versait à boire, *la langue s'enfonçait dans sa bouche*, il n'avait pas vraiment faim, il s'excusait.» (p. 62, je souligne)

Il est intéressant ici de s'attarder à la scène où Laura et Gilles, lors de leur premier rendez-vous, se retrouve dans un bar de danseuses. Cette scène montre une nouvelle fois le pouvoir du regard de Laura. Le récit laisse deviner que Gilles a l'habitude, seul, de regarder des danseuses ou des revues porno. Or, la dynamique du regard est ici bouleversée du fait que Gilles se trouve en présence d'une autre femme, et que celle-ci le regarde. D'une part, la présence de Laura enlève à Gilles la liberté qu'il avait de regarder la danseuse sans contrainte morale et révèle chez lui la honte d'être vu tel qu'il est, c'est-à-dire comme faisant partie de ce groupe d'hommes voyeuristes. La présence de Laura comme sujet regardant fait que Gilles n'est plus maître de la situation,

puisqu'il est soumis à son jugement: «Qu'est-ce que j'ai? Pourquoi est-ce qu'elle me regarde comme ça?» (p. 55) D'autre part, le regard de Laura posé sur lui regardant la danseuse enlève à Gilles tout son pouvoir sur celle-ci, puisqu'il est à son tour objectifié. Ce jeu de regard fait penser à l'analyse qu'en propose Sartre dans *L'être et le néant*:

En particulier, mon propre regard ou liaison sans distance à ces gens [que je regarde], est dépouillé de sa transcendance, du fait même qu'il est regard-regardé. Les gens que je vois, en effet, je les fige en objet, je suis par rapport à eux comme autrui par rapport à moi; en les regardant, je mesure ma puissance. Mais si autrui les voit et me voit, mon regard perd son pouvoir [...]¹¹⁰.

La narration, de fait, insiste sur l'incapacité de Gilles à regarder:

Il ne peut pas regarder la danseuse. Les seins de la danseuse. Il ne peut pas garder les yeux sur les seins nus d'une danseuse en présence d'une autre femme. Il ne peut feuilleter une revue porno en présence d'une autre femme. (p. 55)

Le regard de Laura s'impose donc comme étant le plus puissant, puisqu'il prive Gilles de son propre regard, alors que le sien reste libre: «Comment peut-elle, elle, fixer des yeux les seins de la danseuse, elle n'a pas honte?» (p. 55)

Laura crée un espace à l'intérieur de Gilles, une distance que rend bien la narration: le récit vacille constamment entre le «il» du narrateur et le «Je» évanescents du monologue intérieur, qui tente vainement de remettre les choses en place. De plus, il advient bientôt un autre «il», celui que Gilles lui-même utilise pour traduire la distance ironique qui s'installe entre lui et son image, remise en question par Laura. Et même, plus loin dans le roman, au moment où Gilles rencontre Pascal, apparaît un «Tu»: Gilles, sans équivoque,

¹¹⁰Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, NRF Librairie Gallimard, 1943, p. 324.

s'est dédoublé, si bien qu'il peut désormais se parler à lui-même (p. 127). Cette polyvalence pronominale traduit la scission de sa subjectivité, provoquée par l'arrivée de Laura dans sa vie. L'image du miroir revient d'ailleurs à la fin du chapitre, cette fois non pas pour rassurer Gilles, mais pour montrer la séparation définitive d'avec son image spéculaire, entraînée par le regard de Laura, auquel il s'abandonne enfin:

Le regard dans lequel il s'était perdu s'était ouvert, il s'y risquait. Il s'y enfonçait librement. [...] Il avait ensuite ressenti une douleur aiguë à la nuque, qui l'avait ramené à lui-même, ou peut-être était-ce un autre, ici, là, mon costume, mes chaussures, ma cravate, mon portefeuille [...] (p. 89, je souligne).

La narration de ce chapitre donc, loin de confirmer le pouvoir que Gilles recherchait, le pose, comme Jean, en témoin impuissant de l'univers interdit de Laura, qui dérange et déstabilise son regard et son discours: «Je deviens fou» (p. 48), constate-t-il.

Le troisième chapitre présente le jeune amant de Laura, Pascal. Contrairement aux autres focalisateurs, Pascal n'a jamais droit au «Je», aliéné d'autant plus par la narration qu'il est le seul à ne pas être conscient que Laura échappe à l'«explication globale de [s]on existence» (p. 113), dans laquelle il voudrait simplement l'insérer. Sa relation avec Laura, plutôt que de le remettre en question, révèle une personnalité peu complexe et étonnamment naïve. Le narrateur extra-hétérodiégétique qui contrôle le récit diffère de celui de Gilles en ce qu'il est plus distant du personnage. Le regard amusé, parfois cynique du narrateur sur Pascal ne traduit pas le regard ironique qu'il pourrait avoir sur lui-même. Au contraire, en transcrivant les pensées les plus intimes de Pascal, le narrateur en révèle les travers ridicules à son insu. Ainsi, par exemple, se moque-t-il de la simplicité excessive de Pascal, que le regard de Laura met à jour:

Elle regarde le visage à deux faces, une seule et jamais deux, de Pascal. Lui, il téléphone aux postes de radio pour donner son opinion. Parfois, il se réunit, lui-même, ses projets et ses opinions, et il vote pour. C'est élu d'emblée. Il applaudit. (p. 98)

Le récit que la narration fait de la vie de Pascal est complet. Sa vie, contrairement à celle de Laura, est racontable, précisément, et il ne subsiste aucun mystère. Manipulé par la narration, Pascal perd définitivement tout pouvoir à la fin du chapitre lorsque le narrateur délègue la focalisation à Gilles aussitôt qu'il entre en scène, Pascal ne devenant alors que le focalisé de Gilles. Jamais conscient de la coïncidence dont il fait partie —laquelle est, en quelque sorte, «organisée» par Laura, puisque c'est pour lui acheter un cadeau que Gilles et lui se rencontrent— Pascal est celui des focalisateurs qui a le moins de pouvoir narratif.

La narration de la première partie du quatrième chapitre est assurée quant à elle par le «Je» tourmenté de Serge, le frère aîné de Laura. Le discours de Serge est entièrement obsédé par la figure de Laura. Dans les trois premières sections du chapitre, Serge monologue, couché dans son lit, en attendant l'arrivée de sa sœur. Oscillant entre ses valeurs morales et sa fascination inavouable pour la délinquance de Laura, le discours de Serge est marqué par l'angoisse—il ne cesse de répéter qu'il n'arrive pas à dormir— et la peur de Laura. Très tôt, Laura s'avère être presque le seul focalisé possible pour Serge. En effet, sitôt qu'il tente de l'oublier, de changer de sujet, elle réapparaît, toujours plus menaçante: «S'il fallait que ça m'échappe devant Laura! [...] Heureusement que Laura ne m'a jamais vu avec elle.» (p. 143) Quand Laura rentre enfin, Serge ne peut s'endormir tout de suite, puisqu'il suit dans sa tête, grâce aux bruits qu'elle fait, chacun de ses gestes.

De même, la voix de Laura résonne indéfiniment dans les pensées de Serge, plus forte même que la sienne: «Quand même j'emplirais mon corps de tout le sable de tous les déserts de la Bible pour ne plus entendre l'écho de cette voix, je sais que ça me poursuivrait encore.» (p. 139) Mais surtout, ce sont les images de l'avortement de Laura qui hantent son discours. Incapable de confier tout haut sa peur, sa psychanalyse ayant été interrompue parce qu'il était incapable de parler, le discours de Serge est condamné à n'être entendu que de lui-même: «Je vais le dire lentement dans ma tête. Espèce d'obscène. Tu n'auras rien. Dans ma tête, je le dis.» (p. 144) Paralysé par la peur qu'elle lui impose son désordre et son absence de logique, Serge craint, comme Gilles, de perdre la raison: «Je vais devenir fou. Je ne sais plus me concentrer, je ne sais plus travailler, on ne sait plus rien quand elle rôde.» (p. 151) Si Serge peut dire «je» donc, ce n'est ici encore qu'un «je» incertain et impuissant, qu'il perd bientôt au profit d'un narrateur extra-hétérodiégétique qui se promène dans la conscience des autres personnages, pour constater que Laura est éminemment présente, alors même qu'elle est physiquement absente: «On trouve enfin le prétexte pour prononcer *le nom qui hante*.» (p. 169, je souligne)

Dans son compte-rendu sur *Laura Laur*, Louise Milot soutient que la fiction «supprime» Laura, et que la narration «l'ignore»: «le personnage central de ce roman est loin d'être mystérieux, il n'est pas là¹¹¹». Affirmer cela c'est, je crois, passer à côté de ce qui fait toute l'originalité du roman. Au contraire, on l'a vu, l'analyse montre justement la tension qui existe entre la narration, qui tente de saisir, en vain, le personnage de Laura, et la subversion qu'opère ce même personnage dans la narration, tant au niveau de

¹¹¹L. Milot, *loc. cit.*, p. 24.

l'énonciation qu'au niveau des jeux de focalisation. La figure de Laura apparaît donc, paradoxalement, à la fois comme ce qui échappe au récit et comme ce qui le structure, lui donne sa forme particulière. La voix et le regard de Laura, contre toute attente, n'apparaissent que pour aussitôt réapparaître ailleurs encore, impossibles à figer certes, mais non absents. N'ayant aucun statut narratologique défini, Laura incarne, dans la fiction, ce parler-femme que décrit Irigaray: «dans un parler-femme, il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet. Il n'y a pas cette double polarité sujet-objet, énonciation / énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps¹¹².» Conscient de la relation hiérarchique qui existe dans la fiction traditionnelle entre la narration au masculin et le féminin, le roman ne se contente pas d'inverser simplement les rôles. Refusant d'entrer dans une relation dialectique de pouvoir, il met plutôt à profit la marginalisation du féminin pour déstabiliser les discours dominants, à qui Laura lance le même avertissement qu'Irigaray:

Inutile donc de piéger les femmes dans la définition exacte de ce qu'elles veulent dire, de les faire (se) répéter pour que ce soit clair, elle sont déjà ailleurs que dans cette machinerie discursive où vous prétendriez les surprendre. Elles sont retournées en elles-mêmes¹¹³.

Prisonniers du genre

L'analyse de la délinquance dans *Laura Laur* est intrinsèquement liée à celle de la problématique du genre. La résistance de Laura en effet amène à

¹¹²L. Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, les Éditions de la Pleine Lune, 1981, p. 49-50.

¹¹³L. Irigaray, *Ce sexe...*, *op. cit.*, p. 28.

repenser et à représenter de façon différente la construction sexuelle de l'identité et le mode de relations sociales qu'elle impose. L'étude du genre dans le roman est d'autant plus intéressante qu'elle est complexe et qu'elle pose de nouvelles questions. Le personnage de Laura, refusant de se laisser circonscrire dans les catégories génériques, propose une conception postmoderne de l'identité sexuelle, qui fait place à l'ambivalence et à l'instabilité. Comme Flore Cocon en effet, Laura s'amuse à entretenir l'ambiguïté quant à son identité sexuelle: si elle est volontiers «féminine» à ses heures, acceptant par exemple de montrer ses seins à Gérald ou de s'abandonner en pleurant dans les bras de Pascal, elle peut par ailleurs jouer au hockey «comme un gars» (p. 19), et parler à sa mère «comme les hommes parlent aux femmes» (p. 147)¹¹⁴. De même, la scène de la première sortie de Laura avec Pascal est particulièrement significative. Pascal, trouvant que Laura s'habille «vieux» (p. 107), entreprend de la modeler à son image, sorte de Pygmalion des temps modernes. Jeune et ouvert d'esprit, il n'en est pas moins dépourvu de préjugés et n'a pas moins une image bien définie de ce que doit être une femme:

L'apparition de ce qui s'appelle un beau bébé, dans son vieux jean délavé, serré dans le tricot jaune serin oublié chez lui par une de ses premières blondes, les pieds flottants dans des babouches deux fois trop grandes fut le plus grand triomphe de la vie sentimentale de Pascal. (p. 110)

Contre toute attente, Laura, amusée, se laisse faire. Toutefois, quand un inconnu la suit dans la rue ensuite, lui faisant une remarque sur son habillement, Laura répond sans hésitation: «Merde. Queue» (p. 114), refusant

¹¹⁴Lori Saint-Martin a souligné par ailleurs l'aspect androgyne du nom de Laura Laur: «forme féminine (en 'a') et masculine d'un même nom». «À l'ombre...», *loc. cit.*, p. 255.

de jouer le rôle du «bébé». Quand le jeu de la «mascarade de la féminité¹¹⁵» ne lui plaît plus, Laura le déjoue, le dénoue aussitôt.

Mais, et surtout, le roman pose la question, presque inédite dans la réflexion féministe, de la construction générique du masculin, laquelle se révèle être inévitablement remise en question en même temps que la construction du féminin. Dans son étude sur la postmodernité et le genre dans la théorie féministe, Jane Flax fait remarquer que plusieurs discours, y compris le discours féministe, ont tendance à définir les femmes comme étant le «sexe», l'«autre», alors que les hommes sont posés comme la norme universelle et neutre, libre de toute détermination générique. Insistant sur le fait que le genre est constitué par et à travers une relation sociale avec l'autre genre, chacun des deux constituant une catégorie théoriquement étanche, elle ajoute: «These parts are interdependant, that is, each part can have no meaning or existence without the others¹¹⁶.» Ce qui fait la différence entre les genres, c'est que cette relation, qui en est une de pouvoir, est en général dominée par le masculin. Toutefois, Flax précise: «That men appear to be and (in many cases) are the wardens, or at least the trustees within a social whole, should not blind us to the extent to wich they, too, are governed by the rules of gender¹¹⁷.» Or, cette problématique est brillamment mise en fiction par Jacob dans *Laura Laur*: trois des focalisateurs surtout, soient Jean, Serge et Gilles, participent à une profonde remise en question sur leur identité sexuelle, provoquée chaque fois par les comportements délinquants de Laura.

¹¹⁵L. Irigaray, *Ce sexe...*, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁶J. Flax, «Postmodernism and Gender Relations...», *loc. cit.*, p. 44.

¹¹⁷*Idem.*, p. 45.

Chez Jean, la question du genre est liée à la figure du père. Celui-ci, constate son fils, ne cesse de grandir, de grossir dans la maison, si bien qu'il y a de moins en moins d'air pour les autres. Or, Jean semble pris entre l'univers délinquant de Laura, dans lequel il ne peut rester sans enfin «accomplir l'action» (p. 37), et son corps qui grandit et se transforme, le poussant à se ranger du côté de son père et de la loi: «Il faudra bien que tu le fasses, le prévient Laura. Ce sera lui ou toi.» (p. 38) Le message est clair: il s'agit de tuer (symboliquement ou non, peu importe) le père pour que Jean puisse échapper à ses lois, c'est-à-dire qu'il n'ait pas à devenir comme lui, à prendre sa place, sans quoi Laura l'abandonnerait. Mais si Laura s'oppose au père, Jean quant à lui se sent coincé par son corps, qui devient sans qu'il l'ait voulu celui de son père:

Je ne veux pas ressembler à ça. Je me regarde dans le miroir. Comment arrêter ça? L'ombre de poils qui soulignent ma lèvre, mes os qui poussent et me donnent ses traits à lui. Ils disent que je suis son portrait. Lui tout craché. Le père. Je ne veux pas. Je ne veux pas. Je ne veux pas. Mais c'est plus fort, c'est malgré moi. Ma voix se casse, éclate dans la gorge, et c'est la sienne qui prend la place. (p. 36)

L'image que lui renvoie le miroir lui est étrangère, puisque c'est celle de son père, et non la sienne. Ainsi Jean nous dit-il que les femmes ne sont pas les seules à être prisonnières du genre, et aborde la question par l'autre bout de la lorgnette. Ce passage d'ailleurs ne fait-il pas penser à celui où la famille de Flore Cocon exige qu'elle montre enfin des signes indéniables de féminité? Ici pourtant on ne retrouve pas le même humour: la situation est dramatique plutôt, puisque Jean n'a pas la désinvolture de Flore. À mesure qu'il montre des signes de virilité, les fictions qui existent à propos de la masculinité obligent Jean à entrer dans l'univers symbolique des adultes et à assumer son rôle social. À son tour donc, l'homme se plaint de l'image qu'on veut lui

imposer et revendique le contrôle de son corps: «Mon corps n'est plus à moi» (p. 38), pleure-t-il.

Chez Serge la remise en question de son identité sexuelle est différente, du fait qu'il ne se situe pas immédiatement, comme Jean, du côté de Laura. Plutôt, il expose dès le début de son récit sa haine de Laura. La relation de Serge avec les femmes est basée sur le schéma rassurant et protecteur de la relation mère-enfant: il ne recherche chez elles que leur côté maternel, si bien qu'il en arrive à ne plus pouvoir dissocier Thérèse, sa femme, de sa propre mère: «Je peux écrire son nom. Je ne peux pas le prononcer. Je l'appelle maman même si on n'a pas d'enfant.» (p. 143) Or, Laura se dissocie de ce modèle stéréotypé en ce qu'elle se moque de Serge et de ses croyances morales et religieuses et qu'elle ne cherche en rien à le protéger. Alors que toutes les femmes l'appellent gentiment «Serge», Laura lui sussure plutôt un «Verge» ironique et choquant qui l'humilie. Elle lui demande ensuite d'aller chercher des serviettes hygiéniques au dépanneur, exposant ainsi sans détour et sans pudeur ses menstruations, et révélant du coup l'ignorance et la honte de Serge: «Je suis sûr, sûr et certain, qu'elle savait que j'ignorais leurs histoires de menstruation. 'Maman, tu n'a pas expliqué à Serge! Il est mon aîné pourtant!'" (p. 139) Françoise Couchard a montré déjà le tabou qui existe autour des menstruations. Vécues comme inquiétantes, voire terrifiantes par les hommes, elles sont vécues par les femmes «comme une souillure, comme la trace d'une transgression passée, ou la preuve de l'infériorité physiologique féminine¹¹⁸». Laura transgresse donc avec superbe chacun de ces tabous en affichant avec naturel sa sexualité et en impliquant son frère, malgré lui, dans ce qui ne

¹¹⁸Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Danod, 1991, p. 93.

devrait appartenir qu'aux «secrets féminins» honteux. Encore plus, l'auto-avortement de Laura, complètement à l'opposé de la fiction maternelle traditionnelle et des fictions religieuses, achève de troubler Serge, qui n'en finira plus de payer la faute de Laura: «Je mange mon poisson pour racheter Laura. [...] Laura est née pour la purification de mon âme, et je suis né pour racheter la sienne.» (p. 139)

Mais la haine de Serge pour Laura se transforme tranquillement lorsqu'il rencontre Gilles. À l'arrivée de celui-ci, qu'il ne connaît pas, Serge constate avec ravissement que son angoisse disparaît «*comme par enchantement*» (p. 161). Lui qui n'avait jamais réussi à avoir des relations normales avec les autres hommes — à cause de Laura, devine-t-on — réalise qu'il se sent bien avec Gilles:

C'est bien la première fois qu'un homme lui plaît d'emblée. Il trouve tous les hommes opaques et fermés, sans aucun espace d'accueil. Les hommes sont des circuits fermés, il le dit à Thérèse quand elle lui fait remarquer qu'il n'a pas d'amis masculins. (p. 161)

Or Gilles, comme Serge, a été «brisé» par Laura, contrairement aux autres hommes, qui ont une identité sexuelle stable et unique; ce n'est donc pas étonnant qu'il se sente bien avec lui. Outre la peur et la colère, Laura a inséré chez eux une distance qui est aussi désir d'ouverture.

C'est dans le chapitre de Gilles justement que la question du genre prend le plus d'importance. Gilles est un homme d'environ cinquante ans, ayant sur les relations hommes-femmes des idées bien arrêtées. Sa femme, Agnès, a mis fin depuis une dizaine d'années à leurs relations sexuelles pour se consacrer à ses amies et au bénévolat. Aussi, lorsque Gilles rencontre Laura

au Salon de l'Auto¹¹⁹, il recherche dans cette nouvelle relation une façon de retrouver son pouvoir physique et social tel qu'il pouvait l'exercer avec les femmes qu'il a connues, de retrouver une position de domination valorisante. Or, rien ne se passe comme il l'avait prévu: rapidement, Laura déjoue ses attentes, décroïssonne les rôles sexuels. Rien n'est plus comme avant, constate-t-il, remettant ironiquement en question ses méthodes de drague. L'équation homme-femme, de toute évidence, ne se pense plus de la même façon et Gilles pose tout de suite la question du pouvoir: «Je suis un homme. Et les femmes? Les jeunes femmes? Est-ce qu'elles se laissent conduire? Est-ce qu'il faut les laisser conduire?» (p. 51) C'est Laura qui répondra à la question: contre toute attente, elle lui demande de conduire sa voiture à «sa place». Force est alors de constater qu'elle conduit vite, semblant ne ressentir que le plaisir de défier le danger, alors que lui a peur. De même, au moment où il se promet qu'il va obliger Laura à l'embrasser, c'est elle qui pousse sa langue dans sa bouche. Encore, lors de leur premier rendez-vous, elle vole devant lui le parfum dispendieux qu'il aurait dû lui offrir, délégitimant ainsi son pouvoir économique, donc son pouvoir viril de séduction.

¹¹⁹L'espace choisi pour cette première rencontre, le Salon de l'auto, est à mon avis doublement significatif: d'une part, il met en scène le marché de consommation abrutissant et le surprogrès scientifique, déshumanisé, que dénonce Suzanne Jacob; d'autre part, il s'agit d'un monde d'hommes dans lequel l'intrusion de la femme comme vendeuse (*Les Aventures de Pomme Douly*) ou acheteuse potentielle (Laura) tranche avec la représentation habituelle de la femme-voiture à posséder, et dont la persistance peut être décourageante:

Mais en ce jour de fin janvier, ancrée au Palais climatisé où des centaines de voitures parquées battaient du faux cil par le biais de centaines de jeunes femmes épilées et désodorisées chacune selon son libre arbitre, Pomme tomba en panne sèche d'allégresse. (S. Jacob, *Les Aventures de Pomme Douly*, Montréal, Boréal, p. 103.)

Aussi Gilles est-il surpris, mais surtout inquiet, de ce que Laura avoue aimer les voitures, brouillant ainsi toutes les cartes de la drague: «C'est préférable qu'une femme ne s'intéresse pas aux voitures, croit-il. Autrement, elle risque de se mettre à vous parler de politique. On n'aboutit pas.» (p. 51, 52)

Au cours de leur première relation sexuelle, Laura remet en question d'une nouvelle façon le pouvoir de Gilles. Le comportement déroutant de sa jeune amante lui fait craindre cette fois de ne pas être un homme «normal». Gilles s'inquiète de ce désir que Laura réveille en lui d'être guidé à son tour, d'être pris en charge. Ce désir autre, qui était déjà en lui, ne devrait pourtant appartenir qu'à l'espace féminin:

Il a toujours voulu ça. Être détenu. Se soumettre aux caresses, à la bouche, aux doigts brûlants qui s'attardent à ses fentes à lui, à ses trous. Non! Non, il n'est pas comme ça. Il n'est pas une femme après tout. Il voudrait. Geindre, gémir, se tordre, supplier, s'offrir, comme les femmes dans les films. Chacun son rôle, dans les films. (p. 73)

Attiré par une sexualité dite féminine, c'est-à-dire une sexualité passive, Gilles est forcé d'interroger sa virilité, qu'il croyait naturelle, intrinsèque à son être. À l'aise avec sa propre sexualité, faite à la fois de traits dits masculins et féminins (elle est tantôt frigide, presque endormie, tantôt provocatrice), Laura montre à Gilles que sa sexualité déborde ce qu'il appelle lui-même «l'essentiel» (son pénis, p. 62) et que, comme une femme, il «a des sexes un peu partout¹²⁰». Cependant, le féminin étant dévalorisé dans l'imaginaire de Gilles, et l'abandon nécessairement associé à l'humiliation, à la perte de pouvoir, il résiste: «Il se raccroche à ce qu'il est: directeur du Service de recherche en aéronautique. [...] Il la transporte sur le lit. Il reste dans la norme.» (p. 73, 74)

Le silence, les ambiguïtés et la sexualité de Laura mettent Gilles en état de doute constant à propos d'elle et de lui-même. Par conséquent, la fascination de Gilles pour Laura s'accompagne d'une peur, d'un vertige qui s'expriment à travers la colère et la violence. Laura, croit-il, est «coupable de

¹²⁰L. Irigaray, *Ce sexe...*, op. cit., p. 28.

quelque chose» (p. 83). Aussi Gilles se promet-il constamment, dans ses fantasmes, d'«insulter» Laura, de lui «faire payer» l'humiliation qu'elle lui fait subir. Pour inverser le jeu de pouvoir, Gilles passe par le biais du corps de Laura, la seule partie d'elle qu'il peut s'imaginer posséder et dominer. Il soumet Laura en pensée en comparant par exemple son corps à celui de la danseuse qu'ils ont vue dans le bar topless: «Demande-le poliment!... N'oublie pas que toi aussi, tu as des seins qui pourraient balloter dans les bars!» (p. 57) Parce que le corps de Laura ressemble à celui des autres femmes, il affiche du coup sa soumission, sa faiblesse, et offre une bouée rassurante à Gilles. Ainsi, quand il descend de la voiture après l'excès de vitesse de Laura, il tente de dominer sa propre peur en dominant le corps de la jeune fille:

Il la prend dans ses bras, il l'écrase contre lui, il envahit sa bouche, il la tripote et la serre encore. Oui, j'ai eu peur, j'ai eu très peur, je n'ai jamais eu si peur de ma vie, je suis bandé de peur, ma vie est une réussite, je cherche un motel, elle a des seins, je suis en vie [...]» (p. 58; je souligne).

De même, au moment où, en derniers recours, il convoite le projet de la tuer, il la bouscule sur le lit d'un «motel à cul» et tente de reconnaître son visage parmi ceux des vedettes porno auxquelles il voudrait pouvoir simplement l'assimiler pour l'avilir. Mais le regard de Laura, encore une fois, l'empêche d'objectifier son corps et l'illusion de domination est éphémère: «Elle, c'était un regard. Un regard qui fixait le regard de Gilles au moment où il apercevait sa fente.» (p. 86)

Comme l'a remarqué Jardine dans plusieurs textes masculins de la modernité, l'état de crise est toujours associé à une perte, attribuée inévitablement à l'élément perturbateur féminin: «Perte de légitimation, perte d'autorité, perte de séduction, perte de génie — *perte*¹²¹». Ici, c'est Laura qui est

¹²¹A. Jardine, *op. cit.*, p. 79.

pointée, du moins par Gilles et Serge, comme celle dont il faut tenir responsable de cette perte. En obligeant les focalisateurs du récit à repenser la relation qu'ils entretiennent avec les femmes, le comportement délinquant de Laura dévoile l'illusion selon laquelle leur identité sexuelle est fixe et réglée d'avance, naturellement ou culturellement. Il montre de plus, et du coup la remet en question, la relation d'interdépendance tacite qui existe entre la domination de l'un et la soumission de l'autre genre. Ce dévoilement provoque une nostalgie, souvent agressive, du temps où chaque chose, et chaque sexe, était à sa place: «C'était tellement plus simple autrefois, se souvient Gilles. Le désir mijotait doucement dans la cocotte sociale.» (p. 67) Réflexion métaféministe et postmoderne, le roman de Jacob ouvre la voie à une conception plus compréhensive du genre, qui non seulement inclut le masculin, mais aussi tend à brouiller la frontière entre les genres. Le désir de nommer et de valoriser la sexualité féminine, longtemps rabaissée, a été au cœur du projet de plusieurs féministes québécoises, fortement inspirées entre autres des travaux de Luce Irigaray et de Hélène Cixous. Or, le texte de Jacob récupère cette thématique, mais en y intégrant cette fois le sujet masculin: il ne s'agit plus simplement de mettre en valeur le féminin chez la femme, mais d'une tentative pour célébrer la bisexualité inhérente à chacun.

Le nom de la mère

Je n'ai pas parlé encore du dernier chapitre du roman: accroché à la toute fin du livre, comme un épilogue ou comme la cinquième roue du carosse, il me semble se détacher tranquillement du livre qu'il termine, même s'il en fait intrinsèquement partie. Intitulé «Es-tu prête?», se différenciant du coup des

autres chapitres qui portent le prénom des focalisateurs, ce chapitre, très court, raconte l'annonce de la mort de Laura à ses parents par son frère Jean. Ce qu'il y a d'étonnant en fait, c'est que c'est la mère de Laura qui en est la focalisatrice principale. Non seulement est-elle la seule femme à avoir accès à la narration (sinon quelques incursions rapides dans la conscience d'Agnès), mais surtout, elle n'était jusqu'à présent dans le roman qu'un personnage anonyme et effacé. Contrairement à la mère de Flore, qui étouffait sa fille avec sa nourriture, celle de Laura est absente: femme soumise, douce et innocente, elle subit sans rien dire les décisions du père et l'arrogance de Laura. Elle incarne la maternité telle qu'elle est définie par les fictions dominantes: elle est cette mère qui ne peut penser à rien, pas même à la mort de sa fille, tant que les estomacs de ses deux hommes ne sont pas pleins. Laura semble à priori ne vouer à sa mère aucun respect et ne rien lui devoir: «Laura est née toute seule, dit son frère Jean. Notre mère n'a pas eu à pousser.» (p. 29) Elle se moque par exemple de la relation aliénante entre sa mère et Serge quand ce dernier, déjà assez grand, échappe du poisson sur son pantalon: «Ta maman va t'essuyer» (p. 14), lui dit Laura. À l'inverse, la mère a peur de sa fille et surtout de son regard, devant lequel elle baisse les yeux: «Elle regarde la mère, note Jean. On dirait que la mère est devenue sa cible. La mère ne regarde jamais Laur.» (p. 33)

Laura préfère même à la tendresse maternelle l'affection moins asceptisée de la bonne, avec qui elle dort en cachette: «Laura disait que la bonne était douce et velue, rapporte Jean. Elle se calait entre les gros seins et elle dormait.» (p. 32) Même si les allusions à cet épisode en disent peu de choses, il a quand même, je crois, une portée significative non négligeable. Dormir avec la bonne, en effet, constitue une transgression importante à de multiples règles: à preuve, Laura a été punie, et la bonne renvoyée. D'une part, Laura renverse le

schéma traditionnel, selon lequel c'est le père de la famille qui dort (ou pourrait dormir) avec la bonne, créant chez sa fille de la jalousie. Laura prend symboliquement la position sexuelle du père, lui enlevant une partie de son pouvoir: c'est parce que la bonne a été séduite par elle, et non par lui, qu'elle est renvoyée. D'autre part, Laura remplace la mère, figure vertueuse par excellence, par une femme dont l'apparence seule permet de l'associer à la figure de la prostituée: «Elle portait sa robe de tulle jaune qui s'évasait sur une crinoline, ses chaussures rouges très hautes. La mère disait que c'était voyant. 'Pas pire qu'un toucan', disait Laur.» (p. 32) Ce que la mère, à cause de sa pudeur, et peut-être de son ignorance, ne peut apprendre à Laura, celle-ci va le chercher chez une femme d'une autre moralité et d'une autre classe sociale. Comme l'a souligné Hélène Cixous, dans la tradition psychanalytique, la bonne c'est «le trou dans la cellule sociale, ça passe par ça, ça passe par son corps¹²².» C'est par elle seulement que Laura peut être initiée à sa sexualité. Enfin, cette relation a une connotation homosexuelle implicite, insupportable pour le reste de la famille.

À l'inverse, chaque mouvement de Laura vers sa mère est empreint d'agressivité. Une discussion que rapporte Jean l'illustre clairement:

- *Comment tu t'appelles? demande Laur à la mère.*
 - *Gertrude, tu le sais bien, dit la mère.*
 - *Gertrude, c'est rien comme nom. Moi, je ne t'appelle pas.*
- La mère a peut-être cru que Laur crânait. Elle est devenue tendre et elle a voulu serrer Laur dans ses bras. Laur s'est débattue. C'était laid. (p. 34)*

Tout de suite après, Jean raconte que Laura a reçu une gifle de son père parce qu'elle n'acceptait pas qu'il appelle sa femme «maman»: «Ce n'est pas ta mère, a-t-elle crié à son père. Elle s'appelle Gertrude! C'est Ger-tru-de, son nom.

¹²²Hélène Cixous et Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 10/18, 1975, p.

Appelle-la donc Grosse Vache au lieu de l'appeler maman. Ce n'est pas TA mère.» (p. 35) On voit ici toute l'ambivalence du lien entre la mère et la fille. Il y a bien sûr la violence évidente de Laura, qui rejette avec énergie l'aplaventrisme de sa mère et refuse, à partir de l'âge de dix ans, de l'appeler «maman». Mais il y a aussi l'amour de Laura pour la femme derrière la mère stéréotypée, et qui n'est reconnue dans la maison ni par les enfants, ni par le père. Si le Nom/Non du père — Moïse — impose ses lois, le nom de la mère, celui qui lui donnerait le droit d'exister autrement qu'à travers sa fonction reproductrice, autrement que comme une ombre anonyme, reste introuvable. La promesse de Jean, offrir à Laura en cadeau de naissance «le nom de la femme d'en haut» (p. 38), n'est pas tenue.

Dans *Le corps-à-corps avec la mère*, Luce Irigaray dénonce la fonction maternelle qui avale les mères, qui les contraint à ne tenir que leur seul rôle de nourrice et de reproductrice, transmettant sans fin la norme sociale. Cette fiction de la maternité, croit-elle, interdit le rapport des filles avec les femmes que sont aussi leurs mères, et menace de ce fait la construction de leur subjectivité:

*Donc, une mère, c'est quoi? Quelqu'un qui fait des gestes commandés, stéréotypés, qui n'a pas de langage personnel et qui n'a pas d'identité. Mais comment, pour nous les filles, avoir un rapport personnel et se constituer une identité par rapport à quelqu'un qui n'est qu'une fonction?*¹²³

La solution, pour Irigaray, se trouve dans la recherche de la femme en la mère: «Si tu es femme et que je suis femme, nous ne nous réduisons pas à une simple fonction maternelle prescrite par la société¹²⁴.» Il s'agit de redonner à la mère le droit à la vie, au désir, au plaisir, à la parole, droit qui lui a été enlevé à

¹²³L. Irigaray, *Le corps-à-corps...*, op. cit., p. 86.

¹²⁴*Ibid.*, p. 66.

l'origine par le père pour prendre le pouvoir¹²⁵. Or, le dernier chapitre du roman semble initier chez Laura une recherche semblable. Cette femme qui n'avait jamais pu donner son point de vue devient focalisatrice à travers une instance narrative extérieure. La première phrase donne le ton: «La mère ouvre les yeux. 'Ah oui, se souvient-elle, j'étais au monde...'» (p. 177) Alors que Laura vient de mourir, la mère, elle, semble renaître. Toutes les phrases du premier paragraphe commencent par un «Elle» qui désigne la mère, et sept commencent par «Elle dit»: la mère devient aussi, à son tour, énonciatrice. Le tout dernier paragraphe la révèle enfin comme sujet capable d'agir sur le monde: «Elle voit ses gestes *surgir d'elle* et être absorbés par les draps. Elle vient à elle dans la glace. Elle se regarde. Elle dit: 'C'est elle'. Elle pense qu'il serait temps qu'elle se corrige. On dit 'C'est moi', dans la glace.» (p. 180; je souligne) La mère n'est donc plus qu'un objet: même si son mari l'appelle encore «maman», elle se subjectivise, elle devient, quoique timidement, un «moi» autonome, la femme que Laura aurait voulu connaître.

Le roman se termine d'ailleurs sur des retrouvailles ambiguës entre la mère et la fille. La mère retrouve un billet d'amour de Laura. Entre les caresses et le soleil, la violence amoureuse de Laura se déclare enfin:

Maman chérie, tu es la plus belle, la plus petite, la plus grande de toutes les mamans du monde. Aujourd'hui que mon âge a deux chiffres, je veux te dire que je vais t'épouser un jour, tu vas voir, après avoir tué tout le monde. Laura, dix ans. (p. 180)

¹²⁵Cela expliquerait d'ailleurs l'idée du meurtre du père qui naît chez Laura et Jean: Irigaray en effet réinterprète la symbolique du meurtre du père qui, selon la psychanalyse, était à l'origine un désir des fils prendre sa place, comme «un désir d'abolir celui qui a artificiellement tranché le lien à la mère pour s'emparer du pouvoir». *Ibid.*, p. 25.

Comme si la naissance et la mort, dans cet univers où les filles meurent avant les mères¹²⁶, appartenaient au même mouvement spiraliqne, dans une logique de rapprochement et d'éloignement successifs, qui confond la fin et le commencement.

La construction même du livre semble participer de ce même mouvement. À la toute fin, le récit revient au point de départ où, au début de l'histoire de Jean, on devine que Laura doit avoir à peu près une dizaine d'années. En y regardant de près, on s'aperçoit que la chronologie du roman est elle-même représentée par une série de spirales temporelles plus ou moins grandes. Si le début des discours de chaque chapitre coïncide presque avec la fin du discours précédent, l'histoire quant à elle revient toujours dans le temps pour se terminer un peu plus loin. Ainsi, le récit de Jean raconte l'enfance de Laura jusqu'à ce que quelqu'un rapporte qu'on l'a vue avec un homme plus âgé, vraisemblablement Gilles; le chapitre de Gilles remonte plutôt à leur toute première rencontre, jusqu'à la rencontre de Gilles avec Pascal; le chapitre de Pascal remonte encore plus loin dans le temps, jusqu'à sa rencontre avec Laura, bien avant celle de Gilles, et se termine avec le récit de la fin de sa rencontre avec Gilles; le chapitre de Serge reprend des épisodes de l'enfance de Laura jusqu'à sa mort et enfin, le dernier chapitre part de la mort de Laura et retourne à son enfance. Or, dans la psychanalyse féministe, la figure de la spirale joue un rôle important dans l'iconographie du féminin. Pour plusieurs psychanalystes, elle est reliée à la relation entre la mère et la fille, faite de mouvements d'ouverture et de retour, de rejet et désir de et pour la mère: «La spirale m'apparaît comme déjà, chez le tout petit, un signifiant de la nécessité

¹²⁶En plus du fœtus avorté, Laura laisse entendre qu'elle aurait eu une petite fille qui est morte dans des circonstances obscures.

de se différencier du 'moule' en restant le même. En tout cas chez la petite fille, ce signe prend-il nécessairement ce sens [...]»¹²⁷ De même Laura, suivant une spirale, obligée de se séparer de sa mère pour être délinquante, revient finalement tendrement à elle pour la mettre au monde.

Alors que Flore cherchait un «espace de naissance» qui lui serait propre, un espace où elle pourrait enfin être reconnue comme Flore, Laura pour sa part, plus libre peut-être qu'elle encore des fictions dominantes, ouvre à son tour des espaces où peuvent naître les autres. Ainsi ouvre-t-elle par ses comportements délinquants des brèches dans la fiction patriarcale intouchable, ou du moins intouchée jusque là, où l'autorité de son père apparaît vulnérable et lui même, «cassé» (p. 144). Elle ouvre de même des interstices dans la narration masculine, traditionnellement unique et omnisciente, qui devient multiple, contradictoire et incertaine. Enfin, elle révèle et traverse les frontières prétendument étanches des genres, en remettant en question à la fois l'identité masculine, occultée de la problématique générique, et la fonction maternelle, qui exclut l'idée de toute subjectivité féminine. À propos de la relation de Laura avec sa mère, Jacob explique:

*[...] elle n'a pas envie d'agir au niveau de sa mère. Probablement que sa mère la désespérait quelque part. Cette mère a dû fermer son espace de façon que Laura ne puisse pas vraiment aller vers les femmes au départ... ni à l'arrivée d'ailleurs.*¹²⁸

¹²⁷Anne Anzieu, *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod, 1989, p. 40-41. Toute la réflexion sur le lien entre la spirale et la relation mère-fille m'a été inspirée par une conférence donnée par Lori Saint-Martin à l'UQAM à l'hiver 1997. Étudiant la relation mère-fille chez Gabrielle Roy, elle montrait entre autres les correspondances entre cette relation et le mouvement de spirale qui structure la suite des autobiographies de Gabrielle Roy, chacune recommençant l'histoire un peu avant là où le livre précédent l'avait laissée, pour chaque fois poursuivre l'histoire un peu plus avant dans le temps.

¹²⁸M. Saint-Jacques, *loc. cit.*, p. 25.

Il est vrai que la mère de Laura ne joue aucun rôle positif dans la construction de la subjectivité de Laura, elle-même n'ayant aucune identité qui ne soit prédéfinie par l'ordre social. Pourtant, ce qui se passe à la toute fin du roman est bel et bien une rencontre entre mère et fille, la seconde offrant un espace à la première, pour qu'elle puisse naître à son tour. Chez Laura donc la délinquance ne saurait se réduire simplement au refus et à la résistance aux fictions dominantes: elle est en même temps ouverture d'espaces excentriques où il sera possible, enfin, «d'apprendre autre chose avec elle» (p. 171).

Conclusion

Chez Suzanne Jacob, c'est par le féminin que passe d'abord toute forme de délinquance. Différent du même, de la norme traditionnellement masculine, le féminin est ce qui peut à la fois subvertir les conventions de réalité en montrant l'arbitraire et créer de nouveaux espaces, qui permettent la venue de nouvelles fictions. Pour reprendre les mots d'Irigaray, «elles [ces femmes] signifient qu'à cette logique [masculine] un *excès, dérangeant*, est possible du côté du féminin¹²⁹». Privilégiant la mouvance à la stagnation, l'interrogation au savoir, la subversion au progrès, Flore et Laura proposent une nouvelle façon d'être et d'agir au féminin. Leur version n'est ni exclusivement féminine, puisqu'elles acceptent ou refusent d'être des «vraies femmes» selon leur humeur, ni purement féministes puisque, profondément individuelles, elles ne sont engagées dans aucun combat politique, et ne montrent même aucun signe de conscience sociale. Plutôt, le féminin qu'elles incarnent, tout en se situant du côté de la dissidence et de l'incrédulité, se dissocie de tout modèle figé et reconnu, fut-il révolutionnaire, pour explorer, par des comportements délinquants, les marges incertaines et encore impensées. Aussi Flore et Laura apparaissent-elles dans l'ordre social comme de joyeuses impuretés qui viennent troubler les certitudes et qui, insaisissables et mobiles, ne se laissent jamais elles-mêmes ranger du côté des conventions.

¹²⁹L. Irigaray, *Ce sexe...*, *op. cit.*, p. 76.

Partout dans son œuvre, Jacob pose la même question, à savoir: «Comment est-il possible, pour les femmes et pour tous les êtres humains, de se libérer des modèles sociaux qui les font souffrir?» En d'autres mots: «Comment être délinquante?» Être devant être entendu au sens fort, comme un terme actif, tellement le seul fait d'exister demande aux personnages féminins une résistance de tous les instants à la dictature des fictions dominantes. Il exige des héroïnes qu'elles s'inventent un mode de subjectivité autre, qui laisse assez d'espace pour le mouvement et la différence. Flore et Laura se construisent donc une subjectivité au féminin qui s'inscrit pleinement dans la sensibilité postmoderne: leur identité est troublée, instable, diffuse et constamment sujette aux variations. Chez Flore, cela se traduit entre autres par les nombreuses métamorphoses qui traversent le récit, par l'énergie étonnante qu'elle déploie pour résister à l'inertie, que ce soit l'inertie sociale ou celle de ses propres cocons protecteurs, et par son refus de parler une langue stéréotypée et d'occuper un statut narratif cohérent. Quant à la subjectivité de Laura, elle se lit surtout en négatif, à travers le «non-savoir» des discours masculins qui tentent de la cerner. Laura y apparaît fuyante, fluide, hors-contrôle: elle est ce personnage qui échappe à la fois aux cadres sociaux et aux cadres narratifs. Il en sera aussi de même pour les autres femmes qui suivront Flore et Laura dans l'œuvre de Jacob. Ainsi Gala, qui regarde les autres la regarder sans jamais pouvoir comprendre qui elle est vraiment, a elle aussi du mal à «ne pas perdre le fil d'elle-même», tant elle est tout le temps en train de se transformer: «Il n'y a pas une nature de Galatée, se dit-elle, il y a diverses architectures de Galatée, suivant les villes et les circonstances¹³⁰.» Pomme Douly pour sa part, toujours à la recherche des questions qui lui permettent

¹³⁰S. Jacob, *La Passion selon Galatée*, Paris, Seuil, 1987, p. 235.

de survivre, constate elle-même qu'elle ne recherche qu'à s'échapper, et qu'elle «voyag[e] le plus souvent dans des figures de fuite¹³¹». Toutes, elles revendiquent le statut de «femmes-en-effet», telles que Jardine définit ce terme. Des femmes dont l'identité est toujours à venir, grouillant dans les marges des discours-maîtres pour les déranger, sans jamais se laisser attrapper.

Le vacillement de la subjectivité n'est pas vécu par les protagonistes comme une perte ou une aliénation, comme cela a pu être le cas dans d'autres récits postmodernes. Plutôt, il s'agit d'une forme de libération. En effet, cette nouvelle expérience de la subjectivité se révèle être pour les protagonistes la seule voie possible vers l'affranchissement des fictions sociales, particulièrement celles à propos de la féminité et de la maternité. À l'opposé, ce sont les hommes autour d'elles qui, confortablement installés dans les fictions qui les privilégient, continuent le plus souvent à cultiver le mythe de la subjectivité moderne, unique, assurée et centrée. Jacob les montre le plus souvent comme des êtres attachants mais naïfs, car «ils croient ce qu'ils croient», pour paraphraser une formule de Laura. Aucune question ne les traverse et, face aux protagonistes, ils apparaissent prévisibles et plutôt ennuyeux. Comme le dit ironiquement l'amie de Pomme Douly —qui s'appelle d'ailleurs curieusement Laura: «Les hommes n'ont qu'une passion, mais oui, je parle des hommes en général, bien sûr, bien sûr Pomme, une seule passion, l'ha-bi-tude. Oh et puis je dirais deux, deux passions, l'habitude et la logique¹³².» Au contraire, les héroïnes jacobiennes sont faites pour surprendre, toujours au bord d'un doute, d'une question, d'une nouvelle transformation

¹³¹S. Jacob, *Les Aventures de Pomme Douly*, *op. cit.*, p. 75

¹³²*Ibid.*, p. 130.

ou disparition. Elles appartiennent, indéniablement, à ce que France Théorêt appelle «les nouvelles formes de la subjectivité»:

Il y aura à prendre le risque d'une nouvelle globalité/souveraineté du sujet parlant. Celui-là devra ouvertement garder en mémoire que le morcellement est partout, qu'il n'y a pas de centre et néanmoins survivre. Il y a déjà dans le féminin une aptitude ou une habitude du multiple¹³³.

Se construire une identité selon ses propres structures de perception, voilà ce qui est au cœur du parcours identitaire de chaque protagoniste. Pour chacune d'elles, ce sont les structures patriarcales, surtout celles associées au genre, qui s'avèrent les plus résistantes. Leur expérience de la subjectivité fait pourtant abstraction des modèles qu'on leur impose. Flore et Laura ignorent activement les divisions génériques, refusant de reconnaître les frontières supposément infranchissables entre hommes et femmes. L'une comme l'autre cultivent avec bonheur l'ambiguïté aussi bien quant à leur identité qu'à leur orientation sexuelle, préférant de loin explorer un espace bisexuel, qui leur permet de tenir tous les rôles à la fois. Ce faisant, elles révèlent le carcan symbolique qui étouffe chaque être humain, et leur propose d'autres façons d'être. En même temps qu'elles découvrent ces fictions toutefois, elles brouillent aussi l'identité des autres qui y voient justement un refuge rassurant, et créent chez eux la crainte et le vertige. Ainsi Flore déçoit-elle les attentes de sa famille quant au développement de sa féminité et s'attire-t-elle, par son comportement sexuel libre et équivoque, les foudres des bien-pensants de sa communauté. Dans *Laura Laur*, la problématique se déplace pour aborder aussi le champ du masculin. Le comportement déroutant de Laura remet en question le rôle sexuel des hommes qu'elle fréquente ce qui, on l'a vu, provoque l'incertitude, et aussi la colère et l'agressivité. Parce qu'elle ne tient pas correctement son

¹³³France Théorêt, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 96.

rôle, Laura invalide du coup chacun des paramètres qui font que son père, ses frères et ses amants sont définis et reconnus comme «homme»: «Il y a d'autres critères, demande Gilles? De nouveaux critères?» (p. 72) Si les fictions à propos des rôles sexuels attribuent inmanquablement aux hommes la position dominante, Laura montre enfin que leur liberté de mouvement et leur pouvoir de découverte sont, pour eux aussi, limités. En même temps, elle laisse croire qu'ils peuvent aussi gagner à la déconstruction de l'image conventionnelle que leur renvoie leur miroir.

Il faut comprendre toutefois que les héroïnes, en déconstruisant les fictions génériques, ne cherchent pas à trouver la «vraie» personnalité qui se cache sous le masque des représentations sociales. Pour elles, il ne saurait y avoir une telle identité permanente: s'il y a une vérité, elle ne saurait être qu'éphémère, valable seulement pour ce que Pomme Douly appelle un «instant d'éternité». En d'autres mots, si elles sont assurément toujours vraies, tâchant de correspondre à chaque seconde à leurs propres fictions, elles ne sont pourtant jamais les mêmes, leurs fictions tournant aussi vite que le vent.

Intrinsèquement liée à la construction de la subjectivité est l'importance pour les personnages féminins d'agir, c'est-à-dire de poser des actes délinquants. À la fin de *Flore Cocon*, c'est le mot que Flore ne cesse de répéter: «Agir». S'il s'agit d'un des termes importants de l'idéologie féministe, on ne pourrait pourtant confondre totalement l'agir chez Jacob avec l'action féministe. Les actes que posent Flore et Laura ne sont en effet jamais qu'individuels: nulle trace chez elles d'un désir conscient d'agir pour aider les autres femmes. Et si elles se sentent parfois discriminées en tant que femmes, elles ne mettent jamais cette oppression en mots directs ou théoriques. Pas de «fiction/théorie»

pour elles, telles que le revendiquent et l'écrivent plusieurs féministes québécoises, Nicole Brossard en tête de file¹³⁴. Nulle trace non plus de désir de changement politique. Même, elles abandonnent avec désinvolture chacun de leurs acquis sociaux, gagnés on peut le croire grâce justement aux combats féministes. Flore en est le meilleur exemple: célibataire libre et autonome financièrement, elle quitte sans regret son appartement, brûle ses économies, lâche son emploi. De même, Laura ne fait aucune étude, ne revendique rien, ne demande rien. Et si elle adopte un comportement plus radical sûrement que celui de Flore, par exemple dans la relation avec son père, ça n'a rien à voir avec le féminisme à prime abord. Ça a à voir avec la liberté de Laura, avec le droit de choisir et d'inventer ses propres fictions.

Les gestes qu'elles posent sont toujours liées à la construction de leur subjectivité propre, laquelle, on l'a vu, n'est jamais fixée. Aussi, les actes des protagonistes n'ont toujours pour but que de les garder librement en mouvement, hors du système de lois imposées, entre autres et surtout, par le système patriarcal. Féministes elles le sont, donc, puisqu'elles cherchent à transgresser le même système. Mais la différence est que la transgression ne mène pas les femmes jacobiniennes vers les mêmes solutions. Leur désobéissance débouche sur un horizon désordonné et incertain, dans lequel on fait son chemin «à tâtons». Moins utopiques en ce sens que la plupart des textes féministes, les romans de Jacob annoncent déjà le tournant métaféministe: déplacement des enjeux pour les femmes, mise en sourdine des mouvements collectifs pour privilégier l'acte individuel et incertitude, assumée, quant à ce qui va surgir au détour de l'acte transgressif. «Je cherche, nous dit Suzanne Jacob, je cherche intensément à inventer un autre mot pour

¹³⁴Voir Nicole Brossard, *L'amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Les Quinze, 1977.

définir le féminisme¹³⁵.» Que ce nouveau mot soit «métaféminisme» ou pas, peu importe en fait. Une distance est établie avec le féminisme radical, qui marque sûrement son évolution vers une autre forme. Ainsi, Flore accepte de quitter son cocon pour prendre symboliquement, seule, le chemin de la montagne, sans rien savoir de ce qu'il y a de l'autre côté. L'important pour les femmes est d'agir, même s'il n'y a pas de certitudes. Et, pourquoi pas, *surtout* s'il n'y a pas de certitudes.

La dernière question à poser, à propos de la délinquance chez Jacob, est sûrement celle-ci: quelles en sont les conséquences? Que peut-elle changer? Et plus précisément: que peut-elle changer pour les femmes? Il est intéressant de citer ici l'opinion de France Théorêt à ce sujet. À propos de *Laura Laur*, elle écrit:

*Laura [...] se contente de choquer, de dérouter par ses pratiques sexuelles, transgressant les normes pour les transgresser, sans désir autre. [...] La dissidence du féminin est associée à l'idée de nature, air connu, qui peut créer quelques remous à la surface du contrat social mais qui ne peut rien changer. L'errance de Laura ne tend apparemment vers rien, sinon vers sa propre répétition.*¹³⁶

Pour ma part, je ne crois pas qu'on peut dire de Flore et Laura qu'elles transgressent pour transgresser. Si leurs actes sont avant tout individuels, ils ont aussi des répercussions ailleurs, puisqu'ils secouent, bouleversent les conventions. Le seul fait déjà qu'on les trouve coupables traduit le pouvoir de leur insoumission. En transgressant, elles affirment leur désaccord avec les règles, et la possibilité justement de les remettre en question, voire de les subvertir. Ainsi, elles montrent la possibilité pour les femmes de s'affranchir de leur aliénation symbolique, tout en refusant pourtant de proposer quelque

¹³⁵Marie Laurier, «Suzanne Jacob, alias Laura Laur», *Le Devoir*, 16 novembre 1983, p. 15.

¹³⁶France Théorêt, «Laura Laur de Suzanne Jacob», *Spirale*, no 38, novembre 1983, p. 3.

modèle que ce soit. Jacob elle-même fait la distinction entre l'acte égoïste et l'acte individuel. Selon elle, «c'est l'acte égoïste qui s'oppose à l'acte collectif, jamais l'acte individuel» et ses protagonistes, croit-elle, «sont solidaires d'un savoir, d'une attache, la plupart du temps en rhizome, avec toutes les femmes et toute l'humanité et toute leur société¹³⁷».

Participant pleinement à la pratique postmoderne, Flore et Laura s'attardent simplement, difficilement, à ouvrir des espaces où les voix différentes ou opprimées pourront être entendues. Dans *Flore Cocon*, cette ouverture mène à un monde subversif et carnavalesque où le féminin réprimé trouve sa place. *Laura Laur*, plus encore, établit un lien direct avec l'autre femme puisque le roman débouche sur l'univers de la mère, étouffé jusqu'alors par la fonction maternelle. Si Laura, comme Flore, avait dû jusque là s'éloigner de la mère, l'abandonner et même la rejeter, parfois violemment, pour construire sa subjectivité, ici la protagoniste tend la main vers cette autre femme qu'est aussi sa mère. Sous leur apparente désinvolture donc, leur destin est intimement lié à celui des autres femmes qui se découvrent enfin, grâce à elles. Et qui peuvent dire, comme Thérèse: «Seulement, quand elle est là, je m'aime. Je me sens même belle.» (*Laura Laur*, p. 157)

¹³⁷Lori Saint-Martin et Christl Verduyn, «Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob», *Voix et images*, no 62, hiver 1996, p. 226.

Bibliographie

I. LE CORPUS

A) Romans de Suzanne Jacob étudiés

Flore Cocon, Parti pris, coll. «sic», 1978.

Laura Laur, Paris, Seuil, 1983.

B) Autres œuvres ou textes de la même auteure

«Pratiques d'écriture – notes», *Possibles*, vol. XI, no 3, 1987, p. 186-188.

«Conférence-fiction», *Possibles*, vol. XIII, no 4, 1988, p. 85-93.

La Passion selon Galatée, Paris, Seuil, 1987.

Les Aventures de Pomme Douly, Montréal, Boréal, 1988.

La Bulle d'encre, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.

C) Textes critiques, articles et entrevues sur Suzanne Jacob

LAHAÏE, Christiane, «Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe», *Recherches féministes*, vol. 7, no 2, 1994, p. 81-94.

LAURIER, Marie, «Suzanne Jacob alias Laura Laur», *Le Devoir*, 16/11/1983, p. 15.

MILOT, Louise, «*Laura Laur* de Suzanne Jacob ou comment nommer sans dire», *Lettres québécoises*, no 32, 1983-84, p. 23-25.

OUELLETTE, Gabriel-Pierre, «Suzanne Jacob. *Flore Cocon*», *Livres et auteurs québécois 1978*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 52-53.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, «*Flore Cocon*», *Châtelaine*, vol. XIX, no 12, 1978, p. 12.

ROYER, Jean, «Suzanne Jacob. Le corps traversé de mots», *Le Devoir*, 08/11/1980, p. 21.

— — — — —, «Suzanne Jacob. Comment passer de l'image à l'acte?», *Écrivains contemporains. Entretiens 5: 1986-1989*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 143-148.

SAINT-JACQUES, Marie, «Une femme qui dérange: *Laura Laur* de Suzanne Jacob», *La Gazette des femmes*, vol. V, no 4, 1983, p. 24-25.

SAINT-MARTIN, Lori et VERDUYN, Christl (dir.), «Dossier Suzanne Jacob», *Voix et images*, no 62, 1996, p. 212-298.

THÉORÊT, France, «*Laura Laur* de Suzanne Jacob», *Spirale*, no 38, 1983, p. 3.

VANASSE, André, «Les fous, les demeurés, les rêveurs», *Voix et images*, vol. IX, no 2, hiver 1984, p. 162-163.

II. OUVRAGES DE THEORIE ET DE METHODE: FEMINISME ET POSTMODERNISME

ABEL, Élizabeth, «(E)merging Identities: the Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women», *Signs* 6, no 3, 1981, p. 413-435.

ANZIEU, Anne, *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod, 1989.

BLAU DUPLESSIS, Rachel, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

BUTLER, Judith, «Variations on sex and gender. Beauvoir, Wittig, Foucault» dans Cornell Benhabib (dir.), *Feminism as critique*, Minneapolis, university of Manitoba Press, 1987, p. 128-142.

— — — — —, *Bodies that matter. On the discursive limits of «sex»*, New-York & London, Routledge, 1993.

CHODOROW, Nancy, *The reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1978.

CIXOUS, Hélène et Catherine CLÉMENT, *La jeune née*, Paris, 10/18, 1975

COLLIN, Françoise, préface à Diane LAMOUREUX, *Fragments et collages. essai sur le féminisme québécois des années 70*, Montréal, Remue-ménage, 1986.

COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Danod, 1991.

DANSEREAU, Estelle, «Lieu de plaisir, lieu de pouvoir: le bavardage comme contre-discours dans le roman féministe québécois», *Voix et images*, vol. XXI, no 32, 1996, p. 429-451.

DUPRÉ, Louise, *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage, 1989.

FLAX, Jane, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1990.

HAVERCROFT, Barbara, «Féminisme, postmodernisme et texte-supplément», *Tangence*, no 39, 1993, p. 51-61.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de minuit, 1977.

— — — — —, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

— — — — —, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, les éditions de la pleine lune, 1981.

JARDINE, Alice, *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, trad. par Patricia Baudoin, Paris, Presses universitaires de France, 1991 (1985).

LAMY, Suzanne, *d'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979.

LAURETIS, Teresa de, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

NICHOLSON, Linda J. *Feminism/Postmodernism*, New York/Londres, Routledge, 1990.

PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

— — — — —, «Postmodernisme et féminisme: où sont les jonctions?» dans Yolande Grisé et Robert Major (édit.), *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'université d'Ottawa, 1992, p. 216-226.

ROBINSON, Sally, *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*, Albany, State University of New York Press, 1991.

SAINT-MARTIN, Lori (dir.) *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois. Tome II*, Montréal, XYZ Éditeur, 1994.

— — — — —, *Contre-Voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1997.

SCOTT, Joan, «Genre: une catégorie utile d'analyse historique», *Les Cahiers du Griffon*, nos 37-38, 1988, p. 125-153.

SILVERTON ROSENFELT, Deborah, «Feminism, "Postfeminism" and Contemporary Women Fiction» dans Florence Howe, *Tradition and the Talents of Women*, Urbana of Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 268-291.

SMART, Patricia, «Au-delà des dualismes: identité et généricité (gender) dans *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx» dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, tryptique, 1995, p. 67-95.

THÉORET France, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1987, 163 p.

III. AUTRES OUVRAGES

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 87.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BERSIANIK, Louky, *L'Euguélienne*, Montréal, Éditions La Presse, 1976.

BROSSARD, Nicole, *L'amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, les Quinze, 1977.

— — — —, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1988.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

RAOUL, Valérie, *Distinctly narcissistic: Diary Fiction in Quebec*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1993.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'onthologie phénoménologique*, Paris, NRF Librairie Gallimard, 1943.