

Université de Montréal

Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel
dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)

par
Maude Labelle

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Septembre 2009

© Maude Labelle, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel
dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)

présenté par :
Maude Labelle

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge, directrice

Martine-Emmanuelle Lapointe, président-rapporteur

Gilles Dupuis, membre du jury

Résumé

Ce mémoire s'attarde à la notion d'hyperréalisme en littérature contemporaine et à son incarnation spécifique dans trois romans de Suzanne Jacob : *L'Obéissance* (1991), *Rouge mère et fils* (2001) et *Fugueuses* (2005).

Le recours à la théorie et à l'histoire de la peinture est essentiel puisque l'hyperréalisme est d'abord endossé par l'art pictural. De plus, la peinture, la photographie, le cinéma, la musique, la télévision, la sculpture, l'architecture et la littérature sont autant de médiations fortement présentes dans le roman hyperréaliste. Cette présence multiple des médias est essentielle au caractère hyperréaliste d'une œuvre ; la tentative d'intégrer le réel passe par un détour représentationnel. Les manifestations stylistiques et narratives de l'hyperréalisme sont associées à l'intégration de formes empruntées à d'autres arts ou médias comme la fugue et le fait divers. Les effets de l'hyperréalisme sur la narration se manifestent également par un éclatement des focalisations, en témoignent la fragmentation narrative ainsi que l'importance accordée au détail.

Enfin, l'hyperréalisme joue sur une tension constante entre continuité et rupture. Les conséquences sont à envisager dans une sorte d'appréhension du réel, tant par le personnage que par le roman, qui doivent composer avec une multiplicité de représentations.

Mots clés : Suzanne Jacob, hyperréalisme, roman contemporain.

Abstract

This Master's thesis studies the concept of hyperrealism in the context of contemporary literature. It focuses more specifically on the ways it is expressed in three novels written by Suzanne Jacob : *L'Obéissance* (1991), *Rouge mère et fils* (2001) and *Fugueuses* (2005).

An overview of the history and theoretical aspects of pictorial art is essential to understand hyperrealism for the latter is intertwined with this art form. When taking a closer look at the hyperrealistic novel, one will notice the abundance of media references (i.e. pictorial art, photography, cinema, music, television, sculpture, architecture and literature). This occurrence of multiple medias and the depiction of the real through mediated representations are essential components of hyperrealistic works. Style and narrative are intimately related to these medias and art forms. The Hyperrealist novel hence will feature complex and particular narrative structures characterized by juxtaposed focalizations, narrative fragments and importance given to fine detail.

Finally, the hyperrealist novel employs continuity and fragmentation. It features characters and author composing with these complex representations which will eventually lead them to demonstrate skepticism and doubt when apprehending the real.

Key words : Suzanne Jacob, hyperrealism, contemporary novel.

Table des matières

INTRODUCTION	1
De l'hyperréalisme pictural	5
Vers une esthétique hyperréaliste en littérature ? L'exemple echenozien	16
L'exemple jacobien	18
CHAPITRE I : MÉDIATIONS	22
PEINTURE	23
Évocation	24
Reconnaissance	27
Rouge secret	29
Bleu respirable	31
Esquisse d'un art poétique	33
PHOTOGRAPHIE	37
Fixer	38
Prouver	39
Détruire	40
Mourir	41
CINEMA	43
Projection privée	45
La distance filmique	47
TELEVISION	49
Le quotidien	49
L'actualité internationale	52
Les témoins	58

MUSIQUE	60
Rythme	61
Transmission	62
SCULPTURE ET ARCHITECTURE	64
Marguerite Bourgeoys	65
Le palais de justice	67
THEATRE ET LITTERATURE	68
Homère et Baudelaire	69
CHAPITRE II : FOCALISATIONS	72
LE FAIT DIVERS	73
Désobéissance	74
Doute	77
Transfiguration	79
Un roman engagé ?	81
LE DETAIL	83
Plans rapprochés	85
Plans larges	87
Montage	90
Cadrage	93
LA FRAGMENTATION NARRATIVE	96
Croiser les regards	96
S'inventer un œil	99
Témoigner de la fracture	101
LA FUGUE	103
Exposition initiale	104
Expositions centrales	106
Réexposition finale	107

CONCLUSION	110
Entre ruptures et continuités	110
L'appréhension du réel	113
BIBLIOGRAPHIE	119

Liste des abréviations

- O* Suzanne Jacob, *L'Obéissance*, Montréal, Boréal, 1993 [1991].
- F* Suzanne Jacob, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005.
- R* Suzanne Jacob, *Rouge, mère et fils*, Montréal, Boréal, 2005 [2001].

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Élisabeth Nardout-Lafarge pour la sensibilité et l'intelligence qui ont marqué nos échanges.

Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture ainsi que le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Je salue chaleureusement Julie Buchinger, Eftihia Mihelakis, Lisandre Labrecque-Lebeau et Evelyne Gagnon pour leur appui indéfectible.

Merci à Philippe-Aubert Messier qui me donne chaque jour le courage d'aller un peu plus loin qu'hier et à Émile-Aubert Messier pour son existence miraculeuse.

INTRODUCTION

Lorsque Luc, dans *Rouge, mère et fils*, voit dans les traces d'un événement de sa vie les « vestiges d'un tournage de film », son sentiment de perte de l'histoire se manifeste par une mise à distance du réel¹. La possibilité même d'accéder à une quelconque vérité quant au passé individuel ou collectif est remise en question par l'évocation de l'allégorie de la caverne de Platon. D'une manière plus générale dans le roman, cet épisode symbolise la difficile accession à la réalité ainsi que sa transmission problématique dans le contexte familial et, plus largement, social. On pourrait penser que la meilleure façon de représenter la perte de l'histoire serait d'en éliminer toute représentation. Or, les romans de Jacob mettent en scène le désir de représentation qui assaille l'être humain depuis la nuit des temps, jusqu'à l'époque contemporaine. Ainsi se manifeste chez Jacob l'impératif de raconter, et ce, même dans un contexte où les données de base sont manquantes ou suspectes.

Dans certains cas, la représentation du monde devient la seule réalité tangible ou accessible. Les romans de Suzanne Jacob, qui insistent sur le déficit de réalité ou de vérité, le font par un surplus de sa représentation, par une multiplication de ses incarnations. Les personnages tentent de cerner leur monde à partir des matériaux que sont la peinture, la photographie, le film, le livre, le journal, etc. L'abondance de la

¹ Suzanne JACOB, *Rouge, mère et fils*, Montréal, Boréal, 2005 [Paris, Seuil, 2001], p. 93-95. Les références à ce texte seront désormais indiquées entre parenthèses par l'abréviation *R* suivie du numéro de la page.

trace, du vestige et de l'image côtoie une amnésie profonde dans le monde contemporain mis en scène par Jacob. Ce monde submerge les personnages de bribes d'informations indirectes à partir desquelles interpréter le réel.

La manière d'envisager le réel à travers ses représentations est parfois transférée au monde commun, à la réalité la plus banale alors perçue comme un symbole à gloser : le chapeaux de paille, le mur aveugle du palais de justice, la robe de mariée, le vernis à ongle, etc. Le réel devient lui-même copie ou trace, vestige d'un tournage de film. La recherche de la réalité se fait par la scrutation minutieuse de certains détails concrets de l'existence, comme l'expriment les descriptions soudaines et détaillées d'objets banals. Les personnages, s'ils ont un accès partiel à l'histoire, que ce soit à la leur ou à celle de l'humanité, font preuve d'une attention aiguisée à l'égard de ses traces visibles.

La fragmentation narrative vient accentuer la perte de la continuité et la recherche incessante d'un récit cohérent à travers les constructions que sont la parole et l'image. Les « fausses fenêtres » de Delphine dans *Rouge, mère et fils*, les images télévisées du 11 septembre dans l'ouverture de *Fugueuses*² ou le fait divers de *L'Obéissance*³ sont des « images » du monde qui sont les seules portes d'accès à une réalité quelconque. Pourtant, ils sont déjà un succédané de réalité. Détour certes, mais à quoi s'accrocher dans un monde où le réel s'est égaré dans les replis de la parole et de l'image ? Des arrêts répétés de la narration permettent de détailler une perception

² Suzanne JACOB, *Fugueuses*, Montréal, Boréal, 2005. Les références à ce texte seront désormais indiquées entre parenthèses par l'abréviation *F* suivie du numéro de la page.

³ Suzanne JACOB, *L'Obéissance*, Montréal, Boréal, « Compact », 1993 [Paris, Seuil 1991]. Les références à ce texte seront désormais indiquées entre parenthèses par l'abréviation *O* suivie du numéro de la page.

et semblent être le seul rempart contre la perte totale de l'histoire individuelle et collective. Dans le roman jacobien, lui-même médiation du monde par le récit, la présence d'autres représentations redouble le questionnement sur le réel.

Quoique reconnue comme une œuvre importante dans le champ littéraire québécois, la production romanesque de Suzanne Jacob demeure à ce jour très peu étudiée par la critique. De plus, ce sont les essais et les romans de la première période (1978-1991) qui occupent les quelques études qui lui ont été consacrées. Or, un virage sensible s'opère dans l'œuvre romanesque de l'auteure à partir de *L'Obéissance* en 1991⁴, roman dans lequel l'énonciation et la narration se structurent dorénavant par le recours à un langage pictural qui s'intéresse davantage au détail de la perception visuelle et aux enjeux de sa représentation⁵. Dans un entretien accordé en 1996, Suzanne Jacob préfère le terme « hyperréalisme » à « réalisme » pour définir un passage de ce roman :

Quand Florence est coincée par ses meubles et qu'elle va faire son spaghetti, chaque plat devient dangereux, il va peut-être sauter à la figure de quelqu'un, et ce danger marque le passage de chaque seconde. Je ne vois pas comment une écriture réaliste pourrait produire ça. L'hyperréalisme peut-être, je me dis, oui, une sorte d'hyperréalisme peut produire cette terreur⁶.

Cette appellation a retenu l'attention des auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise* publiée en 2007 qui l'interprètent comme suit : « Dans chacun de ses

⁴ La critique a déjà souligné cette rupture. À titre d'exemple, voir Lori SAINT-MARTIN, « L'amour et la rivière : *L'Obéissance* de Suzanne Jacob », dans Gabrielle PASCAL [dir.], *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Tryptique, 1995, p. 161.

⁵ Gilles Marcotte parle d'une nouvelle « plasticité formelle » dans *L'Obéissance*. Gilles MARCOTTE, « La ligue nationale d'improvisation », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 2, 1993, p. 124.

⁶ Lori SAINT-MARTIN et Christl VERDUYN, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2, 1996, p. 232.

romans, les détails obsédants ou mystérieux s'accumulent et produisent une frayeur diffuse⁷. » L'effet de trouble transmis au lecteur ou au spectateur d'une œuvre hyperréaliste est souvent ce qu'on relève d'abord dans une telle œuvre. Mais comment cet effet est-il produit ? Comment s'organise cette accumulation de détails ?

Si l'« hyperréalisme » est un terme très bien défini par les théoriciens de l'art visuel, il demeure à ce jour, et ce malgré son utilisation de plus en plus fréquente dans le contexte littéraire, trop peu détaillé pour décrire de manière précise des phénomènes propres à la littérature.

Dans une perspective poétique, il s'agira donc de proposer, dans un premier temps, des pistes de réflexions théoriques sur l'hyperréalisme littéraire avant de procéder à l'analyse du fonctionnement textuel des trois romans à l'étude. En nous concentrant sur des questions de focalisations (points de vue) et de médiations visuelles (présence des arts visuels) dans le texte littéraire, nous serons en mesure de questionner les conditions du transfert des procédés de l'hyperréalisme pictural vers le roman. Au seuil de ce mémoire, nous verrons d'abord en quoi l'épithète « hyperréaliste » est pertinente en littérature. Si, tout comme le fait Suzanne Jacob, nous présupposons qu'elle l'est, la transposition du concept d'un domaine à l'autre demeure pourtant problématique. Au-delà des rapprochements entre des procédés plastiques et langagiers, nous nous pencherons sur les limites, les aménagements et les ajustements nécessaires au transfert. Au cœur de l'analyse, il s'agira surtout de décrire et de définir, avec les outils de la narratologie et de la sémiotique, le langage

⁷ Michel BIRON, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et François DUMONT, « Romans baroques et hyperréalisme », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 555.

visuel et les procédés picturaux de la narrativité qui informent la pratique romanesque de l'auteur.

De l'hyperréalisme pictural

Basé sur certains procédés bien précis, l'hyperréalisme pictural a été discuté et maintes fois réfléchi depuis son apparition dans le monde de l'art américain vers 1965. Les dictionnaires de peinture insistent habituellement, pour le décrire, sur l'exactitude du détail⁸ et une certaine froideur dans le traitement⁹ ainsi que sur l'utilisation de la photographie comme source et sur la conscience du médium dans la démarche artistique¹⁰. La terminologie, après avoir connu quelques fluctuations¹¹, se fonde sur une dimension de surplus de réel. Le mot « hyperréalisme » problématise d'emblée la relation particulière de l'art avec le réel. Le préfixe « hyper » agit comme

⁸ Ian Chilvers parle de « *sharpness of detail* » : Ian CHILVERS, « Superrealism », dans *A Dictionary or Twentieth-Century Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998, p. 597. Alain et Odette Virmaux quant à eux soulignent l'« extrême précision » du style : Alain et Odette VIRMAUX, « Hyperréalisme », dans *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Paris, Éditions du rocher, 1992, p. 165.

⁹ *The Dictionary of Art* de l'Université d'Oxford mentionne la manière distante (« *detached fashion* ») : Coll., « Photorealism [Hyper Realism; Super Realism] », dans Jane TURNER [dir.], *The Dictionary of Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996, p. 687. Alain et Odette Virmaux parlent de la « froideur du regard » : *op. cit.*, p. 165. On peut lire dans *Le Dictionnaire de l'art moderne et contemporain* : « Apparemment, [l'hyperréalisme] vise la représentation neutre d'un fait visuel [...] » : Coll., « Hyperréalisme », dans Gérard DUROZOI [dir.], *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 1992, p. 299.

¹⁰ *The Dictionary of Art* écrit : « a consciousness of the medium as an end itself » : Coll., « Photorealism [Hyper Realism; Super Realism] », dans Jane TURNER [dir.], *The Dictionary of Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996, p. 686.

¹¹ Dans les années 1960, plusieurs termes ont tour à tour tenté d'identifier le courant pictural : *Sharp-Focus Realism*, *Photographic Realism*, *Hyper-Realism*, *Separate Realities*, *Imagist Realism*, *Cool Realism*, entre autres. Dans le monde anglo-saxon, le terme *photorealism* prévaut aujourd'hui.

élément perturbateur du réalisme traditionnel en même temps qu'il s'y réfère. Effectivement, l'hyperréalisme accuse un retour à l'art figuratif après des années d'après-guerre marquées par l'expressionnisme abstrait (1945-1960). Mais ce retour au réalisme ne s'effectue pas sans grands bouleversements dans l'approche et les procédés. Il s'agit d'un réalisme qui questionne le réel plus qu'il ne prétend le représenter.

L'hyperréalisme littéraire pour sa part semble apparaître progressivement un peu plus tard, dans une littérature marquée globalement par un « retour au réel¹² ». Si l'hyperréalisme pictural était plutôt contemporain du Nouveau Roman avec lequel il partage certains aspects, sa sensibilité au détail notamment, le roman français et québécois effectuent pourtant depuis les années 1980 seulement le mouvement de retour à l'art figuratif qui permet de le rapprocher davantage des enjeux hyperréalistes de représentation du réel.

Comme il s'agit d'une question de représentation, l'hyperréalisme ne peut être saisi qu'à travers ses procédés de captation et de transposition du réel. Dans l'hyperréalisme, c'est le processus de production de l'image qui est mis de l'avant, d'abord par l'utilisation de la photographie et ensuite par les méthodes de transposition de l'information visuelle sur la toile. Or, ce processus n'aurait que peu d'intérêt s'il n'était pas visible dans le résultat final de l'œuvre. En effet, l'utilisation de la photographie comme source et les méthodes de transposition de l'image sur la toile, loin d'être gommées par la peinture, sont mises de l'avant, devenant parfois le sujet de la peinture. Ainsi, les marques qui identifient la peinture comme une image d'image sont nombreuses et multiples (bords blancs, flou, mise en abyme, *etc.*).

¹² Dominique VIART, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 121.

C'est pour cette raison que Baudrillard désigne l'hyperréalisme comme « une esthétique qui tient à sa structuralité même¹³ ». Ne s'intéressant pas directement au réel, comme le faisait la peinture naturaliste, mais à sa copie, l'hyperréalisme s'inscrit dans une chaîne de représentations. Si pour Platon l'art est déjà la copie d'une copie, l'hyperréalisme serait quant à lui la copie d'une copie d'une copie. À l'opposé de la pensée platonicienne, l'art hyperréaliste s'inscrit sur un axe horizontal où un objet en engendre un autre dans une relation non pas hiérarchique mais de proximité. Cette approche remet en question la suprématie de l'art sur toute autre représentation. Jean Baudrillard, comme d'autres, voit dans l'hyperréalisme la « mort de l'art ». Pour Baudrillard, l'hyperréalisme réduit non seulement l'écart entre la nature et l'art, mais celui entre la réalité tout entière et l'artifice :

Ainsi, l'art est partout, puisque l'artifice est au cœur de la réalité. Ainsi l'art est mort, puisque non seulement sa transcendance critique est morte, mais puisque la réalité elle-même, tout entière imprégnée par une esthétique qui tient à sa structuralité même, s'est confondue avec sa propre image. Elle n'a même plus le temps de prendre effet de réalité. Elle ne dépasse plus la fiction : elle capte tout rêve avant qu'il ne prenne effet de rêve. Vertige schizophrénique de ces signes sériels, sans contrefaçon, sans sublimation possible, immanents dans leur répétition, qui dira où est la réalité de ce qu'ils simulent¹⁴ ?

Or Baudrillard ne réfléchit pas spécifiquement à partir de l'art pictural hyperréaliste, mais à partir du phénomène dont s'inspirent les peintres hyperréalistes, soit la perte du réel dans son hyper représentation médiatique. Il donne comme exemple la reproduction d'un intérieur d'appartement destiné à se poser sur la lune. Cette « satellisation du réel » ou encore « transcendance spatiale de la banalité¹⁵ » participe

¹³ Jean BAUDRILLARD, « La réalité dépasse l'hyperréalisme », *Peindre : Revue d'esthétique*, n° 1, 1976, p. 147.

¹⁴ *Idem*

¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

d'une hyperréalisation du réel¹⁶. L'hyperréalisme dont parle Baudrillard est de l'ordre de la simulation pure, tandis que l'hyperréalisme pictural n'est pas dans la simulation mais dans l'énonciation de celle-ci. Devant une peinture hyperréaliste, nous savons que nous ne sommes pas devant une véritable fenêtre de restaurant ou devant une voiture. Le trompe-l'œil se situe à un autre niveau, non pas entre réalité et représentation comme dans l'exemple du module lunaire, mais entre deux modes de représentation, celui de la photographie et celui de la peinture.

Par ailleurs, ce que le module spatial et l'art hyperréaliste ont en commun est qu'ils font tous deux émerger le sentiment de la perte du réel.

[C]e module, tel qu'il est, participe d'un hyperespace de la représentation où chacun est déjà techniquement en possession de la représentation instantanée de sa propre vie, où les pilotes du Tupolev qui s'est écrasé au Bourget ont pu, sur leurs caméras, se voir mourir en direct. Ce n'est rien d'autre que le court-circuit de la réponse par la question dans le test, processus de reconduction instantanée par où la réalité est immédiatement contaminée par son simulacre¹⁷.

L'art hyperréaliste tenterait de représenter l'abolition de l'écart entre réalité et simulacre en se présentant d'emblée comme simulacre, contrairement au module lunaire.

À la question de la présence de la photographie dans la peinture et de leur rapport différencié mais intime, Jean-Claude Lebensztein, historien de l'art, répond grâce à la notion d'indice de Pierce. L'indice, contrairement à l'icône, est un « signe affecté physiquement par son objet¹⁸ ». Il peut lui ressembler ou non. Lebensztein

¹⁶ « [C]'est la réalité elle-même aujourd'hui qui est hyperréaliste. » : Jean BAUDRILLARD, *loc. cit.*, p. 143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁸ Jean-Claude LEBENSZTEJN, « Préliminaire », dans Jean-Claude Lebensztein [dir.], *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 38.

donne comme exemple un baromètre, l'impact d'une balle sur une cible ou une girouette.

Bien qu'il “ implique une sorte d'icône ”, il ne ressemble pas nécessairement à cet objet – une girouette ressemble à un coq, pas au vent –, mais il peut lui ressembler (dans le cas d'une empreinte), et c'est pourquoi Pierce rattache les photos, particulièrement les instantanés, aux indices¹⁹.

La peinture hyperréaliste choisit d'inscrire sur la toile la photographie plutôt que l'objet représenté par celle-ci. La notion de trace ou d'indice est plus appropriée pour nommer ce qui reste de l'objet dans la photographie et, à un autre niveau, ce qui reste de la photographie dans la peinture, sa présence concrète mais diffuse. La photographie est un artefact de la vie moderne²⁰ intégrée à la pratique séculaire de la peinture. Le véritable objet de la représentation devient l'écart entre l'origine et la représentation ou la copie.

La nouveauté de l'hyperréalisme consiste dans le fait que la marque de l'origine n'est plus essentialisée mais déjà transformée.

La tradition classique, qui voyait l'origine de la peinture dans le tracé du contour d'une ombre, assignait à l'icône un enracinement indiciel, mais l'art consistait dans leur séparation, dans l'éloignement de cette origine. Or, l'hyperréalisme reconduit l'art à une forme d'origine moderne, c'est-à-dire non originaire; il crée une confusion entre des signes que la fonction de l'art avait été de séparer²¹.

La question se pose alors : pourquoi peindre quelque chose qui a déjà été capté ?

L'idée que toute réalité est déjà saisie par un mécanisme et par une vision préalable, d'emblée cadrée, maniée, intéresse les artistes hyperréalistes. Utilisant la photographie, les peintres inscrivent leur art dans une chaîne de transmission du

¹⁹ Jean-Claude LEBENSZTEJN, *loc. cit.*, p. 38.

²⁰ Linda CHASE, « The Not-So-Innocent Eye : Photorealism in Context », dans Louis K. MEISEL [dir.], *Photorealism at the Millenium*, NY, H.N. Abrams, 2002, p. 16.

²¹ Jean-Claude LEBENSZTEJN, *loc. cit.*, p. 38.

savoir qui passe désormais par l'image et les médias. À cet égard, la peinture est en quelque sorte rabattue au niveau des autres discours médiatiques qui participent, ensemble, de la représentation collective du monde. Il n'y a qu'un pas à franchir alors jusqu'au vertige représentationnel : et si le monde réel était lui-même un simulacre ?

Baudrillard écrit :

Il existait auparavant une classe spécifique d'objets allégoriques, et un peu diaboliques : les miroirs, les images, les œuvres d'art (les concepts ?), simulacres, mais transparents, mais manifestes (on ne confondait pas la façon et la contrefaçon), qui avaient leur style et leur savoir-faire caractéristiques. Et le plaisir consistait alors plutôt à découvrir du “ naturel ” dans ce qui était artificiel et contrefait. Aujourd'hui où réel et imaginaire sont confondus dans une même totalité opérationnelle, la fascination esthétique est partout : c'est la perception subliminale, une sorte de septième sens, du truquage, du montage, du scénario, de la surexposition de la réalité à l'éclairage des modèles, bref d'une réalité cinématographique comme si elle n'était là que pour donner lieu à l'écriture documentaire et spectaculaire – non plus un espace de production, mais une bande de lecture, bande de codage, bande magnétisée par les signes – réalité esthétique, non plus par la préméditation de la distance de l'art, mais par son évaluation au niveau second, à la puissance deux, par l'anticipation et l'immanence du code²².

La « fascination esthétique » dont parle Baudrillard aurait contaminé le réel jusqu'à produire une réalité elle-même esthétique, voire cinématographique. Baudrillard perçoit un danger dans cette perte des repères entre l'artificiel et le naturel. Or, c'est l'idée même que la nature n'existe plus ou qu'elle est déjà composée, fabriquée, qui motive le nouveau réalisme. Les hyperréalistes font plus que consigner l'information visuelle sur la toile, ils enregistrent le changement épistémologique qui préside à notre connaissance du monde.

Travailler à partir d'un tel modèle [de nature photographique] revient à souligner combien les médiums et les modes de représentation dominants et familiers structurent les données de notre expérience, comme si l'on ne pouvait plus trouver de nature nulle part. La nature ne peut plus être

²² Jean BAUDRILLARD, *loc. cit.*, p. 145.

l'origine. La nature, comme la vue toute faite de Thoré, est déjà composée²³.

On a longtemps cru que le meilleur moyen pour représenter le réel était de prendre la nature pour modèle. L'ancienne vision monoculaire est maintenant confrontée à de multiples représentations dans un monde où la perception n'est toujours qu'une version du réel.

L'hyperréalisme restitue donc d'abord l'écart entre la nature et l'art en attirant l'attention sur son caractère de copie pour exprimer après coup l'abolition de l'écart entre le réel et l'artificiel dans le monde contemporain par une confusion volontaire des niveaux de représentation. Il s'agit là d'un des nombreux détours de l'hyperréalisme : de l'objectivité vers la subjectivité, de la distance vers la proximité, de la complexité vers la clarté, de la neutralité à l'engagement, des limites de la photographie vers une nouvelle vision, pour n'en nommer que quelques-uns.

La première marque formelle qui identifie l'hyperréalisme se trouve dans la précision de l'image. Baudrillard parle d'une « déclinaison paradigmatique close de l'objet²⁴ » qui se manifeste par l'accumulation de détails et par la netteté des contours. Cette « recherche accumulative du détail²⁵ » fait de chaque parcelle de la toile une partie autonome et participe au décentrement du tableau. Comme chaque section du tableau devient un centre d'intérêt, un nombre infini de centres compose l'ensemble de la toile. Richard Estes, peintre hyperréaliste, utilise plusieurs photographies d'un même sujet pour composer une toile afin de multiplier l'information visuelle qu'elle

²³ Richard SHIFF, « Inventer les moyens », dans COLL., *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 75.

²⁴ Jean BAUDRILLARD, *loc. cit.*, p. 140.

²⁵ Patrick JAVAUULT, « Platitudes », dans COLL., *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 54.

peut contenir. Linda Chase, critique d'art, parle d'une méthode « symphonique » chez Estes, où les éléments aux facettes multiples sont unis par une relation interne complexe²⁶. L'esthétique d'Estes est parfois baroque, chargée tout en étant très claire. Cette méthode symphonique n'est pas étrangère aux romans jacobiens dont la composition n'est pas éclatée parce que savamment orchestrée, mais pourtant fragmentée. Michel Biron parle, dans un article sur *Rouge, mère et fils*, d'un « étoilement²⁷ » de la composition où la couleur rouge servirait de principe d'unité. Plusieurs peintres, comme Davis Cone, s'intéressent à la composition non hiérarchique ou composite qui intensifie la perception en même temps qu'elle diffuse son contenu²⁸. Effectivement, l'accumulation de détails confère un caractère parfois abstrait à l'image, où l'objet lui-même est réduit à un assemblage complexe de formes et de couleurs. Chuck Close, peintre californien, pratique un autre type de fragmentation, cette fois au moment de la transposition sur la toile qu'il divise en petits carreaux de tailles égales avant de peindre chacun individuellement. Chaque centimètre carré possède sa propre composition avec un choix de couleurs spécifique et un agencement de formes unique. Là encore on observe une sorte de détour : l'autonomie de chaque partie compose une toile avec non pas un centre mais plusieurs. Pourtant, ce qui est représenté est bien un sujet unifié, souvent un visage humain parfaitement reconnaissable.

²⁶ Linda CHASE, *loc. cit.*, p. 18.

²⁷ Michel BIRON, « Ris de veau et poutine. Lecture de *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », dans Pascal Brissette, Paul Choinière, Guillaume Pinson et Maxime Prévost [dir.], *Écritures hors-foyer : comment penser la littérature actuelle ?*, *Discours social / Social Discourse*, vol. VII, 2002, p.167.

²⁸ Linda CHASE, *loc. cit.*, p. 19.

L'agrandissement peut aussi se faire à l'intérieur même de la toile, à la manière d'un zoom, où un objet prend une importance disproportionnée dans son contexte. Jeu de distance, le flou est également intégré, surtout dans les portraits à l'aérographe (*airbrush*) de Close où la netteté initiale de la méthode d'application est détournée au profit de la reconstruction du flou photographique. Le flou intéresse Davis Cone qui, à l'inverse de Close, s'efforce de ne pas l'enregistrer sur la toile pour atteindre une netteté supérieure à celle que voient l'œil humain ou la caméra. Pour ce faire, il prend plusieurs photos avec un point focal différent et retient de chacune la partie la plus nette.

Enfin, la mise en abyme participe du décentrement spatial et du brouillage entre les niveaux de représentation au sein de l'hyperréalisme. Par exemple, Richard Estes inclut souvent dans ses toiles un cadre qui lui-même se trouve dans une vitrine de magasin. Ou encore, un humain passe devant la vitrine et fait écho au mannequin de cire qui s'y trouve.

S'il y a accumulation de détails, la surface est toujours lisse. Plusieurs peintres, comme Estes, s'intéressent d'ailleurs aux vitres et miroirs pour leur aspect lisse et réfléchissant qui rassemblent en un seul point plusieurs dimensions. Les reflets participent aussi au décentrement en réduisant l'écart entre les différents plans. Ainsi, la toile qui représente une vitrine dans laquelle se réfléchit une passante abolit la distance entre le mannequin à l'intérieur du magasin et la passante. L'effet de perspective tant recherché dans la peinture depuis des siècles est ici complètement nié. Le peintre hyperréaliste, contrairement à ses prédécesseurs, assume pleinement et exploite le caractère bidimensionnel de la toile. La surface lisse des vitrines de magasin, des pare-brise de voiture et des miroirs trouvent alors une place de choix

dans l'exploration de la planéité de la toile. Par ailleurs, en même temps qu'elles font référence à une réalité bidimensionnelle, ces surfaces permettent d'élargir l'espace pris en compte dans un cadrage. Un miroir induit presque toujours un vertige dans la représentation puisqu'il incorpore une portion spatiale étrangère à l'espace bidimensionnel. Pour ses qualités réflexives, l'automobile est un sujet prisé par certains peintres hyperréalistes tout comme Suzanne Jacob qui utilise le pare-brise et les rétroviseurs pour camper des histoires périphériques dans *Rouge, mère et fils*.

Ces divers procédés d'aplanissement du réel et de décentrement concernent la spatialité de la toile alors que certains travaillent aussi sa temporalité. Déjà, la technique des photos multiples d'Estes que nous avons vue rassemble différents moments en un seul. De plus, la patiente transcription du détail, si elle donne l'impression de figer le temps, étire pourtant, dans le processus de transposition et d'application, l'instantané de la photographie. Aussi, l'utilisation du noir et blanc chez Close replace le sujet dans un temps « ralenti²⁹ ». Le ralentissement va parfois jusqu'à l'arrêt où la fixité du *snapshot*, de la photo prise sur le vif ou de l'arrêt sur image : « This “grabbing of the moment” is crucial to Photorealist composition and portrayal of light, as well as to the aura of veracity and familiarity that the snapshot look imparts³⁰. » Or un décalage temporel s'installe inévitablement entre la prise de vue et sa transposition lente sur la toile.

Akira Mizuta Lippit développe d'ailleurs une définition de l'hyperréalisme qui serait liée à son rapport particulier au temps et à l'espace, à partir de la conception

²⁹ Richard SHIFF, *loc. cit.*, p. 64.

³⁰ Linda CHASE, *loc. cit.*, p. 18.

fondamentale de Lebensztein. Il est question de la relation de la photographie à la peinture :

Une sémiologie fantôme ou fantastique qui, en dernier lieu, n'est pas une sémiologie mais un report de signification, qui n'est rendue visible qu'au moment de sa fin. Une sémiologie de la trace, qui efface la sémiologie. Ou encore : le signe génère un signifiant qui est lui-même non seulement un autre signifiant, mais relève d'un autre système sémiotique. Une sémiologie déplacée. L'hyperréalisme crée un gouffre qui renvoie seulement au concept de réalité excessive, d'un réalisme qui déborde du réel, plus réel que réel mais au bout du compte irréel, tout en étant superréel. Une réalité virtuelle qui donne une approximation du réel dans un geste, à la fois large et rétréci, de déférence. Le réel, qui revient comme un excès de réalité, revient d'ailleurs³¹.

L'hyperréalisme serait fondé sur un écart entre les niveaux spatio-temporels du réel et de sa représentation. Or, sa façon d'insister sur l'écart est de forcer la réunion, en tentant de faire coïncider les espaces et les temps divergents ainsi que les modes de représentation hétérogènes. S'opère ainsi une sémiotique du décalage qui n'apparaît que dans la prise en compte du désordre puis de l'artificialité de la réunion des couches multiples du réel : « Dépasser la réalité, aller au-delà d'elle, c'est déranger son ordre temporel, déranger le synchronisme qui existe entre les sons et leurs objets. Pour Kubelka, cela passe par une accélération, une séparation (du temps par rapport à ses lois) et un arrêt³². »

L'artiste expérimente la fissure temporelle entre perception et représentation, renforçant le sentiment de perte du réel ou l'incapacité de l'homme à le saisir. Peindre devient un exercice de compréhension du monde qui ne peut s'effectuer dans la seconde du *snapshot* : « Il choisit de faire lentement et laborieusement ce que les

³¹ Akira Mizuta LIPPIT, « Extimité. Chronographie du cinéma hyperréaliste (1963-1971) », dans Coll., *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 80.

³² *Ibid.*, p. 91.

media peuvent faire rapidement et sans effort, et affirme ainsi que l'effort humain a une valeur et que l'effort humain modifie le produit³³. » D'où, peut-être, cet étrange retour du subjectif dans une recherche tournée vers l'objectivité et une démarche caractérisée par la distance.

Vers une esthétique hyperréaliste en littérature ? L'exemple échenozien

Catherine Douzou, dans la seule analyse du phénomène hyperréaliste en littérature écrit ceci : « [...] le roman échenozien se développe dans un jeu virtuose avec toutes sortes de textes préécrits : littéraires, picturaux, cinématographiques, musicaux...³⁴ ». Elle souligne par ailleurs que le texte hyperréaliste instaure nécessairement « un “ jeu ”, un écart, avec son référent³⁵ ». Cette distance s'effectue dans la manière d'utiliser les procédés d'effets spéculaires et intertextuels qui ne tiendrait ni de la citation pure ni de la parodie, mais de la conscience d'une parole préexistante. Puisque la dimension ludique, parodique ou dénonciatrice d'un roman intertextuel à la Echenoz, souligne Douzou, n'« empêche pas de discourir sur le monde réel – celui où vivent le lecteur et l'auteur – et de le faire, avec la plus grande efficace, par ce jeu même de l'écriture³⁶. »

La description, emblème du réalisme traditionnel, sert l'hyperréalisme du roman échenozien. Pourtant, il ne s'agit pas de la même forme de description : moins longue et plus précise, la description hyperréaliste se manifeste comme une incision

³³ Linda CHASE, *L'Hyperréalisme américain*, Paris, E.P.I. Éditions Filipacchi, 1973, p. 13.

³⁴ Catherine DOUZOU, « *Les Grandes Blondes*, roman hyperréaliste? », *Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XX^e Siècle*, vol. XXXVIII, décembre 2004, p. 57.

³⁵ *Idem*

³⁶ *Idem*

vive dans le récit. De plus, « [n]ombre d'entre elles ne sont pas “ motivées ”³⁷ » et concernent « un objet ou un lieu banal³⁸ ». Cette façon d'utiliser la description, avec des arrêts sur images et des ralentissements, provoque une sorte d'incision hyperréaliste dans un roman qui, par ailleurs, ne brise pas tous les codes du récit linéaire. À l'opposé du Nouveau Roman, contemporain et parent à certains égards du mouvement hyperréaliste pictural, le roman hyperréaliste contemporain remet la figuration au premier plan, avec le sujet et l'histoire. La rupture s'accomplit ici par un retour à un certain réalisme ou à une tradition figurative, après l'avant-garde. Mais il y a toujours écran, celui de la représentation, que les artistes et les écrivains « hyperréalistes » ne tentent pas de contourner, mais d'utiliser, que ce soit en peinture, au cinéma ou en littérature par une sorte d'intégration du soupçon dans un désir de linéarité et de réalisme.

Le roman hyperréaliste reprend, nous le savons, différents discours. Dominique Viart, dans un article sur Claude Simon, parle de « médiation picturale³⁹ ». Le terme insiste bien sur la notion de transfert ou d'appui, mais il se limite à la présence de la peinture ou de l'image dans le texte. Les œuvres contemporaines d'Echenoz et de Jacob, pour ne nommer qu'elles, ont recours à plusieurs autres médiations, visuelles d'abord (cinéma, théâtre, télévision, sculpture, architecture, photographie), mais aussi musicales et littéraires.

³⁷ Catherine DOUZOU, *loc. cit.*, p. 58.

³⁸ *Idem*

³⁹ Dominique VIART, « Le “ syndrome de Brulard ” : La médiation picturale dans l'œuvre romanesque de Claude Simon », dans Monique Chefdor [dir.], *De la palette à l'écritoire vol. I*, Nantes, Éditions joca seria, 1997, p. 97-108.

Au-delà de la présence de l'art visuel dans le roman *Les Grandes Blondes*, Catherine Douzou rapproche l'écriture échenozienne de l'art hyperréaliste par la « patiente observation du réel⁴⁰ » qui les caractérise tous les deux. Cet intérêt s'inscrirait dans ce que Dominique Viart a nommé le « retour au réel » dans le roman français depuis 1980⁴¹. Dans un ouvrage ultérieur à la publication de l'article de Douzou, Viart écrit d'ailleurs : « Écrire le réel, ce n'est donc plus installer une “ histoire ” dans un cadre réaliste, mais aller directement vers cette matérialité même du monde qui témoigne de ce qu'il fut et devient⁴². » Douzou identifie cette observation du réel, dans le roman d'Echenoz, à une accumulation de détails, un jeu avec les proportions des objets représentés et à la présence de gros plans, de « *sharp focus* » et d'« arrêt sur image ». C'est dans la matérialité même du roman, comme dans celle de la toile, que l'hyperréalisme littéraire est à chercher.

L'exemple jacobien

Plusieurs des notions discutées jusqu'ici seront essentielles dans la définition d'un hyperréalisme qui engloberait d'autres formes d'art : le transfert des caractéristiques d'un mode de représentation vers un autre, le mélange des niveaux de représentation, la présence d'artefacts ou d'indices, les multiples détours, l'inscription de l'oeuvre dans une chaîne de représentations, etc. Par ailleurs, les procédés subiront nécessairement des aménagements vu le contexte littéraire.

⁴⁰ Catherine DOUZOU, *loc. cit.*, p. 59.

⁴¹ Dominique VIART, *op. cit.*, p. 121.

⁴² Dominique VIART, « Écrire le réel », dans Dominique VIART et Bruno VERCIER [dir.], *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 221.

Le détail, s'il est toujours présent chez Jacob, n'est pas appliqué à l'ensemble de l'œuvre, mais à certains passages. Le décentrement se fera progressivement, jamais perceptible aux premiers abords, il se révélera en cours de route. Même si elle est présente dans les romans de Jacob, la photographie ne joue pas le même rôle que dans la peinture, puisque la littérature n'entretient pas la même relation sémiologique avec la photographie que la peinture. Par ailleurs, d'autres éléments peuvent jouer le rôle de la photographie, pensons aux récits familiaux, aux mythes ou aux histoires préalables au temps du récit mais intégrés à celui-ci avec le souci de créer une distance, de ménager plusieurs niveaux de représentation du monde et de questionner la chaîne des discours. Mais encore, si la photographie est présente, à quoi sert-elle alors ? Et le cinéma, la sculpture, l'architecture, la musique ? Quant à la mise en abyme, présente certes chez Jacob, elle l'est aussi dans beaucoup d'œuvres littéraires du XX^e siècle. Il sera important de voir en quoi elle contribue ici à l'hyperréalisme du texte. Les mouvements tels que les zooms, les ralentissements ou arrêts sur image seront intéressants puisqu'ils trouvent (ou retrouvent), dans le contexte littéraire, une dimension temporelle qu'ils n'avaient pas dans la peinture. D'autres limites sont aussi à envisager. Les romans jacobiens ne peuvent être qualifiés en tous points de « figuratifs ». Certaines scènes seraient à classer, pour poursuivre la métaphore picturale, du côté de l'abstraction ou du symbolisme. C'est particulièrement vrai lors des résurgences de mythes amérindiens qui ferment les romans *Rouge, mère et fils* et *Fugueuses* ou de scènes stylisées et poétiques comme celle de la mort de l'enfant dans *L'Obéissance*. Enfin, le sens que prend l'utilisation des différents procédés hyperréalistes dans l'œuvre jacobienne ne saurait correspondre en tous points à celui des œuvres hyperréalistes américaines des années 1960 et 1970.

Le roman hyperréaliste serait donc celui qui, comme la peinture, s'inscrirait volontairement dans une chaîne de discours qu'il crée lui-même à partir de représentations qui lui sont extérieures et préalables. L'hyperréalisme serait certes lié à un « retour au réel », mais aussi à l'inscription de l'image, sous différentes formes, dans le roman contemporain. L'ouverture aux autres arts serait donc essentielle à l'hyperréalisme, littéraire ou autre, puisque la réalité ne peut être saisie désormais qu'à travers le prisme de ses représentations antérieures, d'où l'attention accordée, dans ce mémoire, aux différentes médiations du roman jacobien : peinture, photographie, sculpture, cinéma, télévision, musique et théâtre. Mais il ne suffit pas au roman d'intégrer quelques noms de peintres ou même de se présenter par « scènes » ou par « tableaux » pour être qualifié d'hyperréaliste. Si le roman hyperréaliste par excellence intègre l'art visuel, une seule présence thématique n'est pas une condition suffisante. Il doit y avoir, sur le plan formel, des procédés empruntés à d'autres formes de représentation.

Les perceptions sont nécessairement interrogées différemment dans la peinture et dans le roman, de par leur nature. Le roman, s'il s'intéresse aux questions de perception visuelle, se penchera aussi sur les questions de perception du discours, de l'histoire et des récits personnels, qui seraient son « origine », l'équivalent, peut-être, de la photographie pour la peinture. Les effets de distance et de proximité de l'hyperréalisme seront à observer, du côté romanesque, dans les différentes focalisations narratives, les points de vues multiples, l'importance accordée au regard et la précision des descriptions. Plus proche du matériau littéraire par sa source écrite ou orale, le fait divers, l'actualité télévisée, le mythe et le récit familial encadrés dans

des microrécits sauront peut-être créer dans le roman cet écran, cette distance ou ce détour caractéristique de l'hyperréalisme.

CHAPITRE I

MÉDIATIONS

« On dit qu'il faut plonger. C'est le contraire. Il faut faire surface. Il faut se hisser dans l'appétit des outils, crayon, clavier, écran, papier⁴³. » Ainsi s'exprime Suzanne Jacob dans un essai sur sa pratique d'écriture paru en 2002. Cette façon de « faire surface » par le truchement du papier se manifeste dans la poétique romanesque de l'auteur par la présence des arts visuels ou médiatiques et de la musique dans les romans, surtout à partir de *L'Obéissance*. Cette manière poétique répondrait à une façon de voir le monde, de le lire et de l'inscrire dans le romanesque. L'écrivain est attentif aux arts, en témoignent ses nombreuses prises de parole concernant le cinéma, la peinture ou la musique, que ce soit en entrevue, dans ses essais ou dans des projets collectifs et multidisciplinaires.

L'objectif principal de ce chapitre sera d'observer et d'analyser la présence des autres arts dans les romans afin de déterminer quels effets poétiques en découlent. Plus spécifiquement, il s'agira d'étudier le sens et les fonctions de la présence de la peinture, la photographie, le cinéma, la télévision, la danse, la musique, la sculpture, l'architecture, le théâtre et la littérature dans les trois romans de Suzanne Jacob.

⁴³ Suzanne JACOB, *Comment pourquoi*, Trois-Pistoles, ÉditionsTrois-Pistoles, coll. « Écrire », 2002, p. 75-76.

La notion de médiation implique la possibilité que le sens soit engendré *via* une représentation qui s'insère dans le récit. Cette représentation peut être extérieure au texte (réfèrent) ou fabriquée par lui. À travers cette fabrication, le roman affirme son caractère proprement littéraire, à savoir qu'il ne dit jamais directement ce qu'il veut dire. Plus encore, nous pensons qu'il affirme ainsi son caractère hyperréaliste puisque le détour se fait *via* un art ou un média qui tente lui-même de représenter le réel. Qu'elle soit extérieure au texte (réfèrent) ou qu'elle soit fabriquée par lui, la représentation qui se fait médiation sert de relais au récit. Mais la représentation n'est-elle pas toujours fabriquée par le texte, qu'elle ait une existence à l'extérieur de celui-ci ou non ? Dès qu'il entre dans le texte, le réfèrent fait partie du récit, il entre dans la diégèse.

PEINTURE

La peinture est certes l'art visuel qui entretient les liens les plus étroits avec la littérature et ce depuis longtemps. Toute une tradition littéraire intègre le tableau au roman, dans le texte réaliste du XIX^e siècle d'abord, puis, au vingtième siècle, chez Gide, Perec ou Woolf. La peinture joue également un rôle important dans les récits jacobins. Nous pouvons identifier deux types de présence picturale au sein des romans du corpus : l'évocation et la reconnaissance. Voyons d'abord quelle présence effective les toiles ont dans les romans avant de nous pencher sur l'extrait d'une mise en abyme de la poétique de l'auteur à travers la pratique picturale de Delphine dans *Rouge, mère et fils*, le plus pictural de tous les romans jacobins. Il sera alors possible

d'entrevoir les implications narratives et stylistiques d'une telle poétique picturale que nous étudierons plus en profondeur au second chapitre.

Évocation

Il arrive que les personnages des romans jacobiens voient des tableaux. Ils sont parfois simplement évoqués dans le récit. C'est le cas de la scène de *L'Obéissance* où Marie reçoit Julie dans son appartement. Elle s'arrête pour contempler une toile accrochée au mur :

Julie entraîna Marie vers le séjour. Marie s'arrêta sur le seuil et contempla une grande toile accrochée au mur qui faisait face à la terrasse, où on voyait deux femmes emmitouflées d'écharpes et de foulards dans une tempête de neige. Elles semblaient complices d'un grand bonheur secret. Marie interrogea Julie du regard, sourit en haussant les épaules. Elle but son verre d'eau d'un seul trait. (*O*, 186)

Julie et Marie sont amies depuis longtemps et elles partagent une grande complicité difficile à interpréter par Jean, le conjoint de Marie. L'intérêt de la peinture est ici de donner à voir la scène. Le dialogue presque cryptique entre Julie et Marie s'interrompt et la toile s'interpose pour faire image, pour illustrer la complicité au lieu de la nommer. Plus encore, la toile annonce en quelque sorte le récit. L'évocation de la toile, où deux femmes marchent dehors, est suivie de cette réplique :

– Si on sortait ! dit Marie. (*O*, 186)

La promenade qui s'ensuit dans la ville s'inscrit dans la même atmosphère que la toile. Marie prend Julie par le bras. « Elles se sourient sans se regarder. » (*O*, 188)

Mais la toile, si elle fonctionne comme relais du récit, lui ajoute pourtant une « aura supplémentaire⁴⁴ ». Jacob ne s'intéresse pas à la toile simplement pour sa valeur descriptive ou pour faire avancer le récit. Il s'agit plutôt d'une sorte de suspens contemplatif qui illustre plus la relation intangible entre Marie et Julie que l'action de deux femmes qui marchent ensemble dans la tourmente. La scène où Marie aperçoit la toile se compare à ce que Louis Marin appelle des « tableaux narratifs » :

[...] c'est-à-dire des signes iconiques qui représentent non pas des personnages, mais des situations (impliquant bien sûr des personnages, lesquels ne sont pas représentés pour eux-mêmes mais pour les relations qu'ils entretiennent à un moment donné). Il est alors facile de changer les figures, ou de mettre à la place d'une figure " générale ", un personnage donné⁴⁵.

Dans le roman, l'évocation de la toile permet donc de passer du singulier au général ou à l'universel. La toile s'insère dans un dialogue elliptique, voire cryptique, où le lecteur est souvent laissé sans explication :

Marie prend le bras de Julie.
 – Ton père te l'interdisait, dit Julie.
 – Tu te souviens de tout, dit Marie. (*O*, 188)

Ou encore : « Je vois très bien à quoi tu penses. Je lis dans tes pensées » (*O*, 193)

La toile, si elle sert à faire avancer l'action du récit, le fait par une sorte d'ellipse causale. Le dialogue entre Marie et Julie digresse jusqu'à l'envie soudaine de sortir marcher. Entre les deux, le rêve que Marie voulait raconter à Julie reste en suspens, et seule la toile se présente comme explication à l'arrêt de la discussion et à l'envie de sortir. La description de la toile inscrit une sorte de silence dans le texte. Le

⁴⁴ Dominique VIART, « Figurer, transfigurer : les références picturales », dans *Dominique Viart présente Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, 2004, p. 158.

⁴⁵ Louis MARIN, « tableaux narratifs », dans *Encyclopaedia Universalis*, cité par Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 107.

regard et le sourire de Marie remplacent le récit du rêve qu'elle devait faire à Julie. En plus de faire sortir *in extremis* les personnages à l'extérieur de l'appartement, la toile effectue, par sa seule évocation, une rupture de la temporalité du récit, un suspens esthétique et contemplatif dans un passage dialogué.

La peinture peut aussi servir, de manière symbolique, à inscrire le roman dans un registre culturel. Dans l'exemple précédent, la toile en question n'est pas signée, mais décrite, contrairement à celle évoquée dans *Rouge, mère et fils* lorsque Luc réfléchit à la valeur marchande et symbolique des traces du passé par l'intermédiaire d'une trouvaille fictive, celle d'une toile de Rembrandt.

Et que dire alors si Luc découvre chez un regrattier de la rue Ontario, derrière un panonceau de Coca-Cola des années cinquante, une toile de l'universel Rembrandt ? (*R*, 94)

Le registre culturel de la peinture est en rupture avec le lieu où elle est trouvée. Le panonceau de Coca-Cola existe en plusieurs exemplaires, contrairement à une toile. Ici, le contenu de la toile importe peu et ce n'est pas la portée universelle de la toile qui est en jeu, mais son authenticité.

Il devra consacrer un demi-siècle, c'est-à-dire l'âge même du panonceau, à la seule activité de faire authentifier sa trouvaille. À l'authentification d'une telle toile, trace s'il en est d'une œuvre universelle, il devra vouer sa vie entière. Photos, diapos, voyages et fax et démarches sur Internet auprès des experts et des éminents spécialistes, eux-mêmes s'authentifiant et se désauthentifiant constamment les uns les autres, son investissement sera absolument vocationnel. Personne ne doute que Rembrandt soit un immense peintre, mais il faudrait tout de même un demi-siècle à un seul individu pour faire reconnaître une œuvre de Rembrandt comme étant une œuvre de Rembrandt. Culs ! s'exclame Luc. (*R*, 94)

Dans une ère de reproductibilité de l'œuvre d'art (telle que l'a décrite Benjamin), aucun tableau ne peut être attribué à un grand peintre sans l'attirail technique et juridique nécessaire à sa reconnaissance. C'est à cet endroit du roman que Luc remet

en question ce qu'il découvre sur son propre passé et qu'il tente de démystifier ce qui se trame sur le « marché des traces » (*R*, 95) La toile est alors évoquée pour marquer le processus de vérification de l'authenticité des référents, à un moment où Luc cherche à authentifier le « code » (*R*, 92) qui l'unit à son père. En évoquant l'exemple fictif du Rembrandt trouvé, Luc marque le caractère aléatoire et indéchiffrable des traces du passé. Il fait aussi un détour par l'universel, pour tenter de répondre à un questionnement individuel.

Reconnaissance

Ces deux exemples d'évocation picturale sont différents à bien des égards de la présence d'une toile, toujours dans *Rouge, mère et fils*, cette fois perçue par Delphine, la mère de Luc. Il faut dire que Delphine fait de la peinture et que le roman est teinté de cette pratique, nous y reviendrons. C'est lors d'une visite à Ottawa avec Lorne que Delphine aperçoit, dans un restaurant, une toile qui éveillera un souvenir enfoui et douloureux. La toile se présente d'abord comme une simple décoration à laquelle Delphine porte peu d'attention avant d'être complètement absorbée par celle-ci.

Elle regarde depuis un bon moment une toile accrochée au mur en face d'elle. Elle se met à la voir. La toile représente une classe de fillettes toutes en robe de première communion, robe, voiles et chaussures blanches, guidées par une jeune religieuse sur le chemin d'une petite église posée sur la tête d'une colline toute verte. Le vent gonfle les voiles blancs des communiantes, soulève la guimpe et la robe de la sœur bienveillante, agite d'invisibles linges dans le bleu du ciel. Une extase naïve tient tout ce monde dans une lévitation qui allège Delphine, qui la repose. (*R*, 239-240)

Jusqu'ici, une description certes sentie, mais sans grande implication émotive : « Elle ne reconnaît rien de cette scène » (*R*, 240). Un élément bouleverse pourtant Delphine.

Delphine remarque alors un détail. Une des communiantes, la dernière du groupe, porte des souliers rouges. [...] Delphine se rapproche de la toile. Elle lit la signature, *Bourgeois*, le titre de la toile, *Les Souliers rouges*. Elle veut cette toile, il lui faut l'emporter tout de suite, la soustraire aux regards des autres. Les autres ne doivent pas reconnaître ce qu'elle vient de reconnaître. (*R*, 240-241)

La simple évocation se transforme ici en reconnaissance d'un événement caché, inavoué, que les souliers rouges font émerger de la mémoire enfouie du personnage. Ces souliers rouges font écho aux chaussures de Catherine, personnage secondaire que Luc rencontre chez son père. Par ce dialogue antérieur, nous savons que Catherine était présente lors de l'événement traumatique qui resurgit chez Delphine à la vue de la toile. Alors qu'elle tente de lui parler, Luc fixe les souliers de Catherine.

Qu'est-ce qui serait rouge comme ces chaussures-là ? Quelque chose d'aussi rouge, Luc avait déjà vu ce rouge quelque part. (*O*, 191)

Contrairement à Delphine, Luc ne parvient pas à identifier le souvenir en question puisqu'il était enfant lorsque, comme lui explique Catherine, sa mère Delphine aurait commis un meurtre devant ses yeux.

D'autres titres sont aussi créés à même le récit, comme *Le Canot rouge*, au début du roman, à travers lequel le souvenir enfouie tente de refaire surface sous la forme d'un film. Encore une fois, ce titre fait référence, à travers la couleur rouge, à la conversation de Luc et Catherine :

- Tes chaussures, c'est quel rouge ?
- Rouge canot, siffle Catherine en quittant le jardin, tu demanderas à ta mère ce que c'est qu'un rouge canot, et tu la salueras bien de ma part. (*R*, 191)

Le rouge se décline donc de plusieurs façons dans le roman et forme une espèce de matrice sémantique puisque chacune des références est liée à une autre, qui lui est antérieure. Michel Biron écrit, dans un article sur ce roman, que le rouge sert de

principe de composition, au même titre que les classes sociales le faisaient chez Zola⁴⁶.

Rouge secret

La couleur est très importante dans les romans de Jacob, particulièrement dans *Rouge, mère et fils*, qui l'inscrit dans son titre en plus de lui réserver plusieurs apparitions symboliques. Comme son titre l'indique, le rouge est ce qui unit la mère et le fils, Delphine et Luc. Que représente la couleur rouge ?

L'air s'engouffre dans la voiture rouge, rouge qu'elle a en horreur, elle n'a pas eu le choix à l'agence de location, rouge comme le souvenir enfoui contre lequel il ne sert à rien de se battre car le revoici qui est projeté sur le pare-brise à l'intérieur de la voiture. (R, 16)

Rouge, c'est d'abord le « souvenir enfoui » de cet événement traumatique auquel Delphine donne le titre de *Canot rouge*. Dans ce film, le rouge représente la violence et la mort. Mais le rouge représente aussi un autre souvenir, plus enfoui encore, celui du métissage et de l'amérindianité desquels sont issus Delphine et Luc. Le rouge représente donc le sang, celui de la violence et de la génétique, parfois réunis.

Les renvois à la couleur rouge sont donc disséminés tout au long du roman alors que le souvenir qu'il symbolise est évoqué de manière assez floue, par le biais du film *Le Canot rouge* et de la toile *Les Souliers rouges*. Dans *Le Canot rouge*, c'est le souvenir du meurtre qui est mis de l'avant, alors que dans *Les Souliers rouges*, il s'agit de celui du métissage. Après qu'ils ont ramené la toile à la maison, Lorne dit à Delphine qu'elle ne semble pas regarder la toile, mais plutôt l'écouter.

⁴⁶ Michel BIRON, *loc. cit.*, 2002, p.160.

- J'entends, oui, j'écoute la langue qui m'a guérie il y a très longtemps, dit Delphine.
- Je l'entends aussi, murmura Lorne.
- Ça, c'est impossible, coupa Delphine, absolument impossible.
- Oui, chuchota Lorne, c'est si loin, si loin, c'était totalement interdit de s'en souvenir. Une fois, une seule fois, ma grand-mère a été autorisée à m'emmenner avec elle chez les siens.
- Je ne te crois pas, ce n'est pas possible, les Anglais ne sont pas métissés, protesta Delphine.
- *My love*, dit Lorne doucement, mon grand-père était écossais, ma grand-mère était métisse, tes croyances n'y peuvent rien. (R, 243-244)

Le rouge du canot qui se manifeste en privé dans la voiture sert de révélateur à une histoire individuelle, celle du meurtre. Tandis que le rouge de la toile, exposée dans un endroit public, fait émerger une histoire collective non seulement oubliée mais à laquelle on ne croit plus, celle du métissage. À la toute fin du roman, Delphine veut partir en canot sur la rivière afin de conjurer le souvenir. C'est à bord de ce deuxième canot rouge qu'elle se rince les mains dans le lac et qu'elle se libère de sa dette. C'est à son fils, au Trickster, à Lorne et au huart aux yeux rouges qu'elle s'adresse :

Libérez-moi de ma dette envers ceux qui avaient besoin de l'homme que j'ai tué en m'ouvrant un passage sur la route du parc de la Vérendrye la nuit qui a suivi le viol. Libérez-moi de ma rancune envers la femme qui n'a pas défendu l'enfant contre le spectacle du viol de sa mère, même si le voile sacré qui lange les yeux de l'enfant à sa naissance était peut-être encore intact. (R, 279)

S'ajoute ici au meurtre et au métissage, le viol de Delphine resté jusque-là secret. Le rouge fait ainsi irruption à tout moment dans le roman : le rouge à lèvres d'Armelle, la maison de Félix, l'enseigne du poissonnier, l'œil du huart, la casquette du Trickster, etc. Ce personnage ambigu, qui porte deux noms, amérindien et français, viendra dénouer les fils entremêlés de l'histoire de la mère et du fils. C'est grâce à lui que Delphine et Luc seront réunis pour la première fois à la toute fin du roman. Doris Eibl a consacré un article à ce personnage ambigu du roman qui, s'il est secondaire

dans le roman, est central dans le dénouement du conflit familial et culturel⁴⁷. C'est par lui que s'effectue la réconciliation, le pardon.

Bleu respirable

Le rouge n'est pas la seule couleur du grand tableau de *Rouge, mère et fils*. Le bleu s'y trouve en quelques endroits. Le bleu, c'est à la fois le ciel et l'océan. Symboles d'immensité, ces éléments se referment pourtant en une nuit inquiétante.

Il faisait grand jour depuis longtemps, mais Delphine, qui n'avait pas encore percé le mystère de sa nuit, observa que le bleu du ciel devenait peu à peu plus opaque, qu'il se solidifiait en un mur infranchissable pour l'œil, et que c'était uniquement en accolant à ce bleu le mot " infini " qu'elle pouvait à présent rendre ce bleu respirable. Elle aperçut les gyrophares qui tournaient dans le rétroviseur. Elle freina. " Irréversible, inéluctable, inexorable ", récita-t-elle en fouillant son sac à la recherche des papiers. Elle les tendit au policier et continua à observer la calcification du bleu du ciel. (R, 20)

Ici la couleur doit être associée au mot, à une image de la langue comme si celle-ci était la seule dépositaire de la pureté du ciel. Le « bleu infini » tente de faire contrepoids au ciel qui se fige et s'obscurcit. L'image tente de prendre le pas sur le réel.

Dans un autre passage, Luc fait parler Simon du bleu de l'océan Indien qui « peut rester myosotis pendant des jours entiers avant de virer imperceptiblement au bleu lin, avant de passer au bleu chicorée sauvage, au bleu presque oublié [...]. » (R, 42) S. Jacob ne fait pas que nommer les couleurs, elle les qualifie, d'abord en les comparant à des objets de la nature puis à un concept comme l'infini ou

⁴⁷ Doris EIBL, « L'esprit trickster », *Spirale*, n° 185, juillet-août 2002, p. 6-7.

l'oubli. Une sensibilité de peintre aux couleurs, celle de Delphine, est décuplée par le pouvoir des mots que le roman permet d'accueillir.

À d'autres endroits, la couleur revêt son nom technique donné par la chimie et utilisé en peinture pour identifier les pigments. Ainsi, le *Bleu de Prusse* est utilisé quelques fois, comme dans ce passage où Delphine interrompt sa pratique des encres pour prendre un verre avec Lorne : « Elle descend, elle me tend les verres, je tasse les glaçons, je verse, elle regarde la couleur dorée du scotch se répandre entre les glaçons pendant que ses doigts tachent les verres d'encre à l'huile *Sanguine*, *Ocre* et *Bleu de Prusse*. » (R, 226)

Le jeu raffiné des couleurs et de la transparence fait ici directement référence à une pratique picturale qui s'effectue à partir de l'essentiel, soit des pigments de couleurs primaires, le rouge, le jaune et le bleu. Cette pratique s'ancre aussi dans le quotidien et puise sa source de la nature, alors que Delphine fait de longues marches avant de se mettre à peindre. Or, le roman exprime aussi la difficulté de l'artiste à se mettre au travail. Delphine, par ses promenades, repousse le moment de se mettre à l'œuvre. De plus, alors que le roman nous donne à voir les verres tachés, il ne nous montre jamais les toiles de Delphine, sauf en projection mentale alors qu'elle est en voiture :

La lente forme de mammouth du mont Saint-Hilaire digérant paisiblement ses brumes matinales sous un ciel fossile se profila au loin. Delphine vit la prochaine encre qu'elle ferait; elle l'intitulerait *Écho*. Il fallait qu'elle s'y remette, à la *Suite H*. Elle devait en avoir terminé avec la *Suite H* avant l'hiver, elle avait promis. Ce qu'on a promis peut-il vous aider à recommencer à vouloir? Tout se tut en elle pour faire place au mot *Écho* qui avait le pouvoir de rendre toutes les questions et les réponses méconnaissables de telle sorte qu'on recommençait tout sans savoir qu'on recommençait. (R, 23-24)

Ici, non seulement la couleur, mais la pratique picturale tout entière a besoin de mots comme assise. L'explication des titres ne viendra que quelques deux cents pages plus loin et elle se présentera comme une mise en abyme de la pratique romanesque.

Esquisse d'un art poétique

L'écrivain qui s'intéresse à la peinture le fait souvent par analogie avec la littérature quand ce n'est pas simplement pour s'expliquer sur sa propre pratique d'écriture, son propre élan créateur. C'est peut-être ce qui se passe à la fin du roman, lorsque les encres, évoquées rapidement au début, refont surface. Lorne réfléchit à la démarche picturale de Delphine et il remarque qu'entre inventer et fabriquer, il y a des centaines d'actes successifs : « [...] j'aime voir qu'au ralenti plusieurs actes apparaissent là où je n'en voyais qu'un » (R, 227). Il y a dans l'évocation de cette décomposition du temps quelque chose de l'esthétique hyperréaliste dont parlait Suzanne Jacob dans l'entrevue de 1996 alors qu'elle disait vouloir « marquer le passage de chaque seconde⁴⁸ ».

C'est aussi ce passage du temps ralenti qu'on retrouve au plan stylistique dans les lignes qui précèdent l'esquisse de l'art poétique : « Elle descend, elle me tend les verres, je tasse les glaçons, je verse, elle regarde la couleur dorée du scotch se répandre entre les glaçons pendant que ses doigts tachent les verres d'encre à l'huile *Sanguine, Ocre et Bleu de Prusse*. » (R, 226) Les actes successifs ici exposés étirent le temps d'une action banale, celle qui consiste à verser du liquide dans un verre. Nous avons déjà parlé de l'importance des couleurs dans la composition romanesque,

⁴⁸ Suzanne JACOB dans Lori SAINT-MARTIN et CHRISTL VERDUYN, *loc. cit.*, p. 232.

voyons maintenant comment Lorne définit le projet de Delphine quelque deux cents pages après qu'elles ont simplement été évoquées :

Donc la *Suite H*. Ce sont des encres à l'huile sur papier ou sur toile dont les titres *Écho*, *Ethnie*, *Hôtel*, *Hiver*, et d'autre encore, comporteront tous un *H* muet. (R, 227)

Le projet pictural de Delphine a comme point de départ la lettre, le mot, soit le langage de l'écrivain. Ce qu'elle veut peindre, ce sont des *H* muets. Si le langage, les mots sont à la base du projet du peintre, est-il possible qu'à l'inverse, le projet d'écriture émane de la peinture ? Autrement dit, est-il possible que la peinture serve à raconter chez Suzanne Jacob ? Nous pensons que l'auteur nous donne un élément de réponse lorsqu'elle écrit : « Delphine a mélangé des couleurs en disant qu'Isaac, le fils d'Abraham, [...] » (R, 227-228) Ce « en disant » confirme que l'acte de peindre et celui de dire s'effectueraient dans un même élan. Mélanger les couleurs serait un geste parlant autant de la poétique de l'auteur que de la pratique picturale du personnage.

Dans un ouvrage consacré aux pratiques littéraires françaises et contemporaines, Dominique Viart et Bruno Vercier s'interrogent sur les liens de la littérature contemporaine avec l'image en général et la peinture en particulier : « Les romanciers, parce qu'ils sont habités d'une pulsion narrative, sont plus sensibles au trajet du peintre, voire au récit que le tableau peut susciter en eux⁴⁹. » Suzanne Jacob ne fait pas exception à cet attrait de la peinture pour les romanciers. La fonction narrative de l'image, ainsi que l'analogie du processus de création, ouvrent un passage

⁴⁹ Dominique VIART et Bruno VERCIER, « La littérature et l'image », dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 279.

entre les deux arts. Le « *H* muet », c'est d'une part le *H* effacé du nom du grand-père de Delphine, Mathieu et d'autre part, il s'agit du *H* du mot histoire. Le tableau essaie donc de représenter la partie de l'histoire perdue, de peindre l'histoire qui expliquerait pourquoi son grand-père aurait changé son nom. Cette histoire familiale fait écho, dans le roman, à une histoire collective : le *H* muet apparaît en majuscule dans le texte. On reconnaît ici une mise en abyme des romans de Jacob : ils racontent des histoires familiales qui font écho à une histoire collective enfouie, cachée dans les secrets de l'histoire elle-même. Cette idée de l'effacement de l'histoire est transposée en langage plastique dans l'évocation de la « térébenthine » que Delphine est certaine de trouver au village (*R*, 228). La térébenthine sert à nettoyer, à faire disparaître la peinture et donc l'histoire. Par sa pratique picturale, Delphine redouble l'effacement constitutif de son histoire et elle prend part à cette histoire trouée en pratiquant elle-même l'effacement. L'acte de peindre s'oppose à la passivité face à l'histoire alors que le silence trouve un équivalent dans le langage plastique.

L'ellipse entre la première évocation de la *Suite H* (*R*, 23) et son explication (*R*, 227 et suiv.) contient en fait tout le roman, soit l'histoire de Delphine et de Luc, une histoire familiale, elle-même marquée par le silence. Peindre le *H* muet serait donc l'équivalent, chez Jacob, de raconter une histoire à partir de la perte même de l'histoire. Le *H* muet étant la partie invisible de l'histoire, écrire et peindre dans ces conditions c'est aussi affirmer une posture d'auteur qui écrit avec la perte de repères, le doute, qui intègre le soupçon dirait Viart, suivant le mot de Sarraute. Aller au-delà de la perte des repères et du vide, en intégrant les failles de la perception, voilà peut-être une caractéristique commune de l'art hyperréaliste, en peinture et en littérature.

À l'instar de Madeleine Borgomano dans un article sur les effets de la peinture sur l'écriture, nous pourrions dire que dans les cas d'évocation et de reconnaissance d'un tableau que nous avons exposés, la peinture joue un rôle « de révélateur pour son personnage et d'annonce pour l'intrigue⁵⁰. » Nous avons vu que le tableau occupe une fonction diégétique qui fait avancer l'histoire, mais notons qu'il exerce aussi une fonction extradiégétique, c'est-à-dire qu'il condense des connotations et qu'il effectue une mise en abyme qui va à l'encontre de la linéarité romanesque : « Il fige le flux temporel et fait prédominer le symbolique immédiat sur le déroulement d'une intrigue⁵¹. » La présence de tableaux dans le roman ménage différents niveaux d'énonciation et révoque l'univocité du récit. Il introduit également un jeu, une variation sur le vrai et le faux, l'original et la copie, qui est au centre des questionnements de l'hyperréalisme pictural. Dans son article sur l'hyperréalisme littéraire, Catherine Douzou insiste sur l'écart entre le référent et le monde naturel qui agit « au point d'irréaliser celui-ci⁵² ». Le tableau instaure dans le roman un questionnement sur le réel pour le personnage qui le regarde, et attire en même temps l'attention du lecteur sur la fabrication du roman, qui lui-même ménage plusieurs niveaux, plusieurs écarts dans sa construction.

L'insistance sur la couleur quant à elle permet d'inscrire une tonalité, voire la cohérence d'un ensemble qui peut paraître hétérogène dans sa narration fragmentée. L'utilisation de la couleur marque également le symbolisme du roman. Elle applique à des concepts abstraits comme la mémoire, l'origine et l'infini, une présence matérielle

⁵⁰ Madeleine BORGOMANO, « Quelques effets de la peinture sur l'écriture : annonce ? énonciation ? dénonciation ? », dans Monique CHEFDOR [dir.], *De la palette à l'écritoire*, vol. II, Nantes, Éditions Joca seria, 1997, p. 79.

⁵¹ Madeleine BORGOMANO, *loc. cit.*, p. 80.

⁵² Catherine DOUZOU, *loc. cit.*, p. 57.

et concrète. Tel le goût de la madeleine chez Proust, la couleur devient chez Jacob un repère, une marque qui éveille un souvenir.

Quant aux projets de tableaux, ils introduisent une réflexion sur la fonction narrative de la peinture et de la littérature en révélant un caractère performatif commun : « *acte de peindre*, sur le modèle d'« *acte de parole* »⁵³ ».

PHOTOGRAPHIE

Lorsque Félix demande à Luc, dans *Rouge, mère et fils*, s'il se souvient d'un voyage de pêche qu'ils ont fait ensemble, Luc répond : « Pas du tout, [...] en fait, je me souviens très bien des photos. » (R, 129) Ici, l'image se substitue à la mémoire. Dominique Viart appelle « syndrome de Brulard⁵⁴ » ce remplacement de la réalité par l'image dans la mémoire. Inspiré d'un personnage de Stendhal (Henri Brulard), le syndrome se manifeste lorsque celui-ci s'aperçoit « qu'il est en train, non pas de raconter ses souvenirs “ véridiques ” mais de décrire une gravure représentant cet événement qu'il a vue depuis et qui, comme il le dit, “ a pris la place de la réalité ”⁵⁵. » Dans les trois romans, la photographie est supposée être dépositaire des souvenirs de la vie familiale. Or, outre qu'elle est souvent absente ou détruite, elle ne capte pas bien l'essence du temps.

Dans un célèbre essai *Sur la Photographie*, Susan Sontag explique la relation particulière de la photographie au temps : « C'est précisément en découpant [l']instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution

⁵³ Madeleine BORGOMANO, *loc. cit.*, p. 84.

⁵⁴ Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 97.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

incessante du temps⁵⁶. » Les photos ont à la fois la fonction d'immortaliser un moment et de rendre compte, ce faisant, de la durée et de la condition mortelle de l'être humain, de sa finitude. À ce compte, les photographies sont, dit-elle, des *memento mori*⁵⁷.

Fixer

Le roman *L'Obéissance* utilise la photographie pour exprimer ce paradoxe du temps que l'on tente de capter mais qui fuit, inlassablement. Au mariage de Florence et d'Hubert, le photographe a du mal à rassembler tout le monde et à faire cesser le mouvement sur le parvis de l'église. Il parvient pourtant à « empoigner son monde et à l'agglutiner solidement devant l'église le temps de prendre les photos. » (O, 39) La photo fait alors fi de l'ambiance hautement volatile qui régnait avant le cliché : « [...] le ciel culbuta sur le parvis des tourbillons de lumière frémissante qui auraient vite décousu les jupons et les voiles et dispersé la procession nuptiale [...]. » (O, 39)

Nous pourrions dire de cette photographie, à la suite de Susan Sontag, qu'elle « est partie intégrante de la cérémonie, au même titre que les formules prescrites par la loi⁵⁸. » Si elle permet de « certifier le vécu⁵⁹ », elle peut aussi perpétuer une image falsifiée de la réalité, en reconduisant la « permanence du *statu quo*⁶⁰ ». Puisque la photo « dissimule toujours plus qu'elle ne montre⁶¹ », le roman de Jacob insiste, par les photographies, sur les moments que l'on associe habituellement au bonheur d'un

⁵⁶ Susan SONTAG, *Sur la photographie* [traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Philippe Blanchard], Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2008, p. 32.

⁵⁷ *Idem*

⁵⁸ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

couple afin de souligner au contraire le manque d'amour et la violence qui sévira dans la famille Chaillé, violence qui se soldera par la mort de la petite Alice. La photographie classique de la coupe du gâteau prend ici une allure inquiétante :

Lorsque Hubert prit dans sa main celle de sa femme tenant le couteau qui allait s'enfoncer dans le gâteau de mariage étagé et surmonté d'une couronne de roses roses en sucre pour qu'Edmond Nault, le photographe, immortalise cet instant, il sentit un frisson courir du bas de son dos à sa nuque. (*O*, 43)

Dans *L'Obéissance*, les photos de mariage mettent en échec la représentation photographique qui ne capte que les apparences, elles-mêmes reconduites par des clichés. Au plan diégétique, elles annoncent même l'échec du mariage et la violence que ce dernier laissera s'installer en son sein.

Prouver

Les photographies, explique Sontag, deviennent rapidement des « pièces à conviction⁶² » servant à incriminer parce qu'« une photographie, quelle qu'elle soit, semble entretenir avec la réalité visible une relation plus innocente, et donc plus exacte, que les autres objets mimétiques⁶³. » C'est ainsi que la photographie sert souvent de preuve, dans le contexte familial, pour rectifier une situation qu'un des membres juge faussement perçue. Quand Luc, dans *Rouge, mère et fils*, comprend qu'Armelle, la conjointe de son père, a demandé au Trickster de lui faire un enfant, il voudrait pouvoir, par son regard, enregistrer tous les traits du Trickster, à la manière d'un appareil photo, afin de pouvoir jeter la preuve de l'adultère « sur la nappe entre Armelle et Félix, un jour qu'ils seraient en train de réveillonner ensemble. » (*R*, 174)

⁶² Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 18.

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

Ainsi la photographie viendrait troubler l'ordre familial fondé sur le mensonge et rétablir la vérité.

Le cas de *Fugueuses* est un peu différent. La photographie y joue toujours un rôle accusateur, mais cette fois-ci, à tort. Le roman insiste ici sur le caractère faillible de la preuve photographique qui « semble » être plus proche de la réalité qu'elle ne l'est réellement. Le portrait de Xavier, publié dans le journal, devient le châtiment pour un crime qui s'avère finalement non commis par l'accusé. Toujours liée à la violence, la photographie intervient cette fois dans une histoire d'abus sexuel. Une photo accompagne un article sur le père d'Émilie et de Stéphanie accusé d'abus sexuel sur une de ses patientes. Lorsqu'il est innocenté, aucune photo n'accompagne le verdict de non-culpabilité.

Détruire

Comme elles sont souvent des pièces à conviction pouvant être retenues contre certains membres de la communauté, les photos tendent à disparaître. Fabienne, la femme de Xavier, détruit les photos de famille lorsqu'elle rénove sa maison. La destruction des archives familiales avait aussi été effectuée par Blanche, la mère de Fabienne, qui les avait brûlées. Pour les deux femmes, cette destruction est salvatrice. Les photos ne font que raviver l'absence de la famille.

Dans *Rouge, mère et fils*, la photographie en tant qu'objet est amalgamée à son contenu et l'acte de la déchirer équivaut à une tentative de détruire ce qu'elle contient. Par pure jalousie, Simon demande à Delphine de déchirer les photos de ses anciens amants. Malgré cette tentative d'éradication du passé par la destruction de l'objet photographique, Delphine retourne vers Lenny, mourant, puis vers Lorne. Les photos

détruites n'effacent pas le souvenir et encore moins le réel. Quant à Fabienne, le passé revient la hanter malgré la destruction des photos. La mort de sa fille Stéphanie et l'accusation de son mari réapparaîtront sous une autre forme, *via* une autre représentation, télévisuelle cette fois, nous y reviendrons. La photographie, par son absence plutôt que par sa présence, affirme que les microrécits familiaux se construisent autour d'un centre absent ou faux.

Mourir

Susan Sontag rappelle que l'acte de photographier peut être assimilé au meurtre, pensons aux mots « armer » la caméra, « viser » un sujet, « tirer » l'image sur papier⁶⁴. Susan Sontag écrit : « De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat [...]»⁶⁵. » *Fugueuses* exploite cette dimension « meurtrière » de la photographie. Ainsi, c'est par une photographie de leur fille dans le journal que les parents de Stéphanie apprennent sa mort. La photographie de l'avis de décès est amalgamée à la mort de Stéphanie de manière symbolique. Mauvais présage, avoir sa photo dans le journal induit dès lors, pour la famille Dumont, la mort. Émilie observe son frère Antoine :

[...] penché sur ses journaux comme son père, son grand-père, son arrière-grand-père, tous penchés sur leurs journaux, et paf, une crise cardiaque, ils tombent la tête dans les journaux, chacun leur tour, ils s'écrasent dans l'encre des journaux, c'est là qu'ils allaient, c'est là qu'ils vont tous, où ils finissent tous, avec leur photo dans les journaux, comme Stéphanie d'ailleurs, qui l'a eue, pour finir, sa photo dans les journaux.
(*F*, 193)

⁶⁴ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

Nathe, héritière malgré elle de cette tradition de la mort, associe directement un danger de mort à la photo dans le journal, comme lorsque sa sœur Alexa prend le volant lors de leur fugue.

Nathe s'était couchée en chien de fusil sur la banquette arrière et elle attendait la catastrophe. La voiture allait faire tonneau sur tonneau, l'univers allait s'éteindre aussi bêtement qu'une mouche à feu. Voilà, c'était simple, l'univers allait s'éteindre comme une bougie, comme un incendie, comme un feu de forêt, comme une étoile, on allait publier dans le journal des photos d'eux ensanglantés, coincés dans la ferraille. (F, 279)

La photographie résulte clairement de la mort, mais celle-ci est anticipée avant celle-là. Le roman utilise ici la photographie pour mettre en scène de manière dramatique la peur de la mort d'un de ses personnages.

À l'inverse, la photographie, dans *Rouge, mère et fils*, est une fois au moins source de guérison du deuil. Suite à la mort de sa fille, Lorne part au Groenland et photographie le ciel « à cœur ouvert » (R, 41) La fuite de Lorne, puis sa tentative pour capter le ciel par la photographie lui permet de faire son deuil, comme si la photo, agrandie sur le mur de Delphine, lui permettait d'établir un contact nouveau avec le monde de l'inconnu, une relation plus sereine avec la disparition de sa fille dans l'infini de la mer des Caraïbes. C'est à l'extrême opposé de l'endroit mortel qu'il cherche à retrouver la paix, soit au nord plutôt qu'au sud et vers un au-delà du ciel plutôt que vers la profondeur marine. La photographie permet le deuil en déplaçant le trauma. Elle a cette fonction de donner une forme au vécu et d'affronter la grandeur du vide quand elle n'illustre pas la peur de la mort ou la mort elle-même.

Si prendre une photographie est une forme de mise à mort de la réalité par la fixation du temps, introduire l'image dans le roman s'apparente au travail du deuil, qui tente de réintroduire une présence dans une absence dans une sorte de temps retrouvé,

celui du déploiement du récit qui, s'il décrit un cliché, ne peut reproduire son instantanéité. L'arrêt sur image a donc la caractéristique paradoxale de redonner au roman une dimension temporelle, la durée, dont est dépourvue la photographie.

CINEMA

Le cinéma fait irruption de manière particulière dans les romans de Jacob. Le film est souvent l'aspect formel que prend un rêve, une rêverie ou un souvenir enfoui, comme dans le cas du *Canot rouge* que nous avons vu précédemment. Les romans recèlent néanmoins quelques références au cinéma qui sont extérieures au récit.

Nous n'avons identifié qu'un seul titre de film dans les quelques centaines de pages du corpus. Il apparaît au milieu de *L'Obéissance* dans un dialogue entre Marie et Jean. Il s'agit du film *Qu'est-ce qui fait courir David ?* de Elie Chouraqui avec Charles Aznavour et Nicole Garcia. C'est l'histoire de David, un scénariste qui écrit un film autobiographique au moment où il est abandonné par sa femme. Ce titre fait irruption dans une conversation tendue sur la fidélité du couple formé par Marie et Jean. Une confusion sur le titre rappelle la confusion des amants sur le mot « trompé ». (O, 124) En prononçant le titre, Marie adresse en fait la question qu'il contient à Jean :

- Qu'est-ce qui fait courir Harry ? dit Marie.
- David, corrigea Jean. *Qu'est-ce qui fait courir David ?* est le titre exact. (O, 126)

Le nom est interchangeable puisque le personnage du film n'est pas celui qui importe. Marie veut savoir ce qui fait courir Jean, ce qui le pousse vers Muriel, son agent d'immeubles. Le film est une mise en abyme de la situation romanesque fondée sur

un jeu formel dans le titre du film, film qui par ailleurs n'est jamais raconté ou synthétisé autrement.

Dans ce roman, les éléments cinématographiques s'articulent autour de Jean. C'est ce personnage qui se sent comme dans « un mauvais film » (*O*, 223) ou qui compare sa vie au « tournage d'un film dont le héros, désespéré de ne pas trouver comment transfuser à sa bien-aimée son amour de la vie, se prépare à filer en douce pour aller se câbler quelque part à une vendeuse de buildings. » (*O*, 122) On a ici, de manière embryonnaire, un synopsis, une forme d'écriture que le roman emprunte au cinéma.

Une autre référence filmique, moins explicite, est évoquée dans *Fugueuses* alors que Blanche apprend un poème de Baudelaire par cœur « après avoir vu le film où on brûlait tous les livres. » (*F*, 251) Il s'agit du film de science fiction *Fahrenheit 451* de François Truffaut, adapté du roman de Ray Bradbury, qui met en scène un monde dans lequel la lecture est interdite et où tous les livres sont brûlés par les autorités. Une petite société secrète se forme alors dont les membres apprennent chacun le contenu d'un livre par cœur afin de le transmettre aux générations futures. Plusieurs thèmes de ce film recourent ceux du roman de Jacob, dont celui de la difficulté de la transmission dans un contexte où les archives et la mémoire culturelle s'effacent progressivement. La relation dystopique du présent avec le futur émane d'une perte de l'histoire collective. Le film, qu'il fasse partie du monde exclusivement romanesque ou qu'il lui soit extérieur a peu d'importance. D'ailleurs, les films qui sont les plus importants dans le corpus romanesque jacobiens sont ceux qui sont fabriqués par l'esprit des personnages.

Projection privée

Le Canot rouge, titre fictif du film issu de l'esprit de Delphine, est celui qui retient d'abord notre attention : il est titré, il a une bande sonore et, alors qu'il devrait rester une image mentale, il est projeté par l'esprit dans le monde extérieur. Il s'agit d'un « souvenir enfoui contre lequel il ne sert à rien de se battre car le revoici qui est projeté sur le pare-brise à l'intérieur de la voiture. » (R, 16) Alors qu'il est en réalité une image mentale, le film se retrouve pourtant « projeté » dans le paysage et amalgamé à la vision extérieure du personnage, si bien qu'il « agite la surface du lac ». (R, 16) Captive de sa voiture transformée en salle de projection, Delphine décide de « faire face aux images » (R, 17) comme on dit « faire face à la musique » pour dire qu'on affronte la réalité. C'est d'ailleurs littéralement ce que Delphine fait en « imposant [aux images] une trame sonore de son cru » (R, 17). Une fois le film annoncé, nous avons alors droit à la description de l'action, à une forme de synopsis :

Un jour, un petit garçon de trois ans et demi appelé Luc et sa maman Delphine faisaient un merveilleux voyage de rêve en compagnie de leur amie Catherine dans un canot rouge sur un lac très calme et bien glissant, un lac sans nom tellement il était secret et effacé au cœur du Bouclier canadien. (R, 16-17)

La présence du lac, comme celle du pare-brise, est très efficace et sert de surface de projection en même temps que d'ancrage dans le monde réel, dans une sorte de passage entre la fiction et la réalité. À un autre endroit, ce sera un personnage, Luc, qui servira d'écran pour faire défiler des images de sa propre vie. « Il était l'écran, mais, bizarrement, il était aussi le spectateur des images. » (R, 75) Ici, le personnage devient la surface entre la réalité et la fiction, la matière du roman qui a le potentiel de traverser l'univers fictionnel pour rejoindre le monde du lecteur. L'écran est un support physique, un rideau en quelque sorte, mais aussi un espace de réflexion. Le

personnage devient l'interface de réflexion du roman, la surface qui intègre le monde en même temps qu'il le réfléchit, une conscience focale ambiguë, à la fois intérieure et extérieure à la fiction romanesque. En prenant une distance face à lui-même, Luc tente de sortir de son univers fictif, celui qu'il a conscience de créer.

Le film endosse parfois ce qu'il y a d'impossible pour un personnage. Ainsi Jean dit, face à une situation qu'il aurait aimé éviter, qu'il se croit dans un « mauvais film » (*O*, 223). Or, le cinéma est souvent utilisé comme contre-exemple à une réalité qui apparaît surréelle. Le Trickster, dans *Rouge, mère et fils*, n'arrivant pas à croire ce qui vient de lui arriver après qu'Armelle lui ait demandé de lui faire un enfant, dit à Luc : « [...] c'est arrivé, et pas dans un film... » (*R*, 173) Le film est donc ce qui apparaît comme invraisemblable mais qui arrive néanmoins, il représente la part insaisissable de la réalité.

Tout comme la photographie, le cinéma agit comme support à la mémoire. Une mémoire souvent involontaire qui garde en archive des instants pour les faire ressurgir à d'autres moments, sans contrôle.

S'il suffisait, pensa Émilie, de savoir une fois pour toutes ce que la mémoire garde en archives, ce qui déclenche le projecteur et lance la projection de scène dont on voudrait à n'importe quel prix être débarrassé à tout jamais [...]. La compréhension des mécanismes de la mémoire est inopérante parce qu'elle n'atteindra jamais à l'âge de la mémoire globale des événements du monde dont chacun hérite comme d'un inabordable maelström implanté et nourri dans ses propres cellules. (*F*, 82)

Le film subit parfois des transformations importantes, comme celle de l'événement qui devient souvenir. Ces déformations de la mémoire s'expriment par le mouvement mécanique de la fonction « *rewind* ». Ainsi certains passages deviennent incompréhensibles :

La voix de Christine qui lisait la lettre m'empêchait de saisir les paroles que la naine ravalait puisque la bande sonore se rembobinait elle aussi. Je suis parvenue à isoler le son “ lifodép ” qui lui rentrait dans la bouche comme un crachat. “ Lifodép ” ? J'ai ricané intérieurement. (*F*, 235)

La déformation n'est donc pas tant celle du support, mais elle provient de la façon de faire jouer le film, sa manière d'apparaître, à rebours. Le roman se sert donc du film pour présenter la mémoire comme un mécanisme dont il faut connaître les rouages pour pouvoir décoder son contenu.

Le passage contient-il une référence voilée au film *Twin Peaks* de David Lynch ? Ce film de 1992 met en scène un nain qui parle à l'envers au personnage principal. Celui-ci est transporté dans une sorte de réalité parallèle qui pourrait être le monde du souvenir et qui contient une prophétie de l'avenir.

Le film semble prendre le relais de la photographie quand celle-ci disparaît : « Pourquoi garder les photos, si les films sont intacts dans les congélateurs de l'oubli ? » (*R*, 235)

La distance filmique

S'ils sont happés par des images projetées, les personnages sont aussi instigateurs d'images, responsables en quelque sorte d'emmagasiner le présent pour constituer des archives. Filmer devient une façon de se distancier de l'événement et d'en faire tout de suite un souvenir que l'on peut, dans le meilleur des mondes, décider de garder ou de jeter. Le film familial apparaît comme une façon de mécaniser le souvenir, d'avoir une emprise sur la mémoire. C'est néanmoins ce que souhaite Nathe : « Si j'avais pu les filmer avec le caméscope d'Alexa, les événements n'auraient pas pris racine en moi, ils auraient pris racine dans le caméscope que je

jetterais au bout du pont dans le fleuve aujourd'hui. » (*F*, 52) Dans cette logique d'objectivation du souvenir, le caméscope sert alors à filmer ce que l'on veut oublier, soit la douleur et ses manifestations, comme les larmes, afin de les enfermer dans une boîte qu'est la bobine ou la cassette. À terme, l'acte de filmer permet une telle distance face à soi-même que les larmes se transforment en rire : « Alexa laissa ses larmes s'enregistrer jusqu'à ce qu'un fou rire s'empare d'elle. » (*F*, 181) Dans *Fugueuses*, Alexa est celle qui filme. C'est aussi celle qui dit vivre dans le présent, ne rien se rappeler de son enfance. Le caméscope s'il permet de construire un rempart contre l'oubli, déforme néanmoins le présent, en transformant les larmes en fou rire. De quoi se souvient-on alors par les images ? D'une réalité elle-même transformée par la présence de la caméra, par la conscience du regard extérieur, d'un regard objectif, d'un œil froid et générique qui transfigure ce qu'il capte.

Le cinéma, inscrit par ses références, constitue un détour supplémentaire du roman pour dire ce qu'il veut dire : que la mémoire n'est pas fidèle et que le spectre de la perte des archives culturelles impose un devoir de mémoire. L'importance des projections introduit l'idée que « [l']image dans le texte n'est jamais qu'une image *mentale*, une représentation que le sujet se fait de l'image vue⁶⁶. » Non seulement le cinéma intérieur souligne la « fonction fabulatrice⁶⁷ » de l'image au sein du roman mais cette « puissance fabulatrice », mise en scène par la fiction, « devient *l'objet de la fiction*⁶⁸. » En effet, tous les romans jacobiens sont construits autour du principe de la fiction personnelle et collective dont l'homme a besoin pour survivre et qui fait de

⁶⁶ Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 100.

⁶⁷ Jean ROUSSET, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990, p. 161.

⁶⁸ Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 101.

l'humanité, pour reprendre les mots de Nancy Houston, une « espèce fabulatrice⁶⁹ ». Quant à l'acte de filmer, il peut être comparé à l'acte de peindre et à l'acte de parole discutés plus haut, mais avec une dimension mécanique supplémentaire qui change la manière d'aborder le temps et la mémoire.

TELEVISION

La télévision a une double fonction dans les romans jacobiens. D'abord elle s'installe dans le quotidien et en vient à représenter l'habitude, la répétition du même. D'autre part, elle présente des images d'une réalité extérieure et permet, paradoxalement, de mettre à distance le quotidien et de briser l'habitude.

Le quotidien

Dans le foyer de Florence et Hubert, la télévision s'installe rapidement comme une habitude pernicieuse. La télévision sert d'emblée à introduire le type de relation qu'ils entretiendront. Voici comment leur relation est présentée : « Ils se sont rencontrés, ils se sont fiancés. [...] Ils sont allés une fois au cinéma, le film n'était pas bon, trop compliqué, une histoire impossible. Ils ont regardé la télévision chez les Chaillé, chez les Vézina. » (*O*, 45) Le cinéma représente l'exception, la sortie de la sphère domestique. Très vite, la télévision exprime un repli vers l'intérieur des murs de la maison et du domaine familial.

⁶⁹ Nancy HUSTON, *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes sud, 2008.

Dès la nuit de nocces, la télévision s'associe à l'acte sexuel que les deux amants accomplissent avec le sens du devoir. Cette association sera répétée durant tout le voyage de nocces : « Ils rentrèrent à l'auberge comme des habitués. Hubert alluma la télé. Florence se prépara. Ils firent comme la veille avec une docilité silencieuse. » (O, 56) De retour à la maison, les téléviseurs sont présents, jusque dans la chambre « sur une table basse qui prolonge le pied du lit ». Prolongement de la vie conjugale, le téléviseur devient vite essentiel pour rythmer celle-ci. Ainsi, la temporalité des événements du récit est fondue à celle de la durée de l'émission :

Au milieu du film, Hubert saisit le poignet de sa femme :

– Viens, viens dans la chambre. Tu vas danser ! Tu as assez dansé pour les autres, c'est à mon tour maintenant ! (O, 68)

La télévision devient un signe entre les personnages, une sorte de langage interposé : « [...] Quand il voulait sa femme, il montait le volume, il lui ordonnait de danser les seins nus, elle comprenait. » (O, 69)

Rapidement, la télévision s'accompagne d'une sorte de violence et exprime une distance entre Florence et Hubert. La scène où Florence se sent coincée entre les meubles du salon et la télévision témoigne de l'adéquation entre la présence de la télévision et la violence dans la famille Chaillé :

Non, elle ne s'était pas trompée d'adresse. Les meubles du salon regardaient fixement l'écran de télévision. [...] Tout lui parut enfermé, comprimé dans du plastique. Elle était séparée de cette maison et des objets qu'elle avait choisis. Il n'y avait pas d'accès immédiat. [...] Elle n'avait aucune amie et elle n'avait rien à raconter. Elle alluma la télévision.

Hubert rentra en fin de journée avec les sacs de voyage. [...] Il tira les rideaux, ouvrit les fenêtres, monta le volume de la télé. Il fallait que ça bouge. Florence fit dégeler la sauce à spaghettis. Hubert déplia les serviettes. Ils étrennèrent la vaisselle blanche.

- Qu'est-ce qui t'a pris ? demanda Hubert.
- S'il peut pleuvoir, marmonna Florence.

- Je t'ai posé une question, dit Hubert.
 - Oui, dit Florence.
- Elle regardait l'écran de télévision. (*O*, 66-67)

Suzanne Jacob choisit d'ailleurs ce passage pour illustrer l'hyperréalisme du roman : « chaque plat devient dangereux, il va peut-être sauter à la figure de quelqu'un, et ce danger marque le passage de chaque seconde⁷⁰. » L'hyperréalisme aurait donc entre autres fonctions celle de signaler le danger. Il faudrait alors parler de l'imminence du danger et de la violence puisque rarement ou jamais est-elle aussi directement exprimée. Dans ce roman, la télévision sert de rempart contre l'éclatement de la violence, mais elle sert surtout de médiation au roman pour exprimer cette violence.

La violence est à tel point liée et catalysée par la télévision que la petite Alice, fille de Florence et Hubert qui ressent une colère innommable en vient à frapper et casser le téléviseur du salon avec un marteau d'enfant : « Son ébahissement fut sans bornes de découvrir qu'il n'y avait rien ni personne dans cette drôle de boîte à jouets. » (*O*, 73) Le vide que découvre Alice dans le téléviseur redouble celui qui s'est installé dans la maison et dans les relations entre les parents. Alice brise l'écran de la représentation pour ne rien trouver derrière. Contrairement à la traversée du miroir d'Alice de Lewis Carroll, Alice Chaillé ne découvre ni univers parallèle, ni monde inversé derrière la surface. L'écran ne renvoie qu'à lui-même et le geste d'Alice met à découvert le vide de la représentation médiatique, son incapacité à expliquer le monde sous la surface des apparences.

⁷⁰ Suzanne JACOB dans Lori SAINT-MARTIN et Christl VERDUYN, *loc. cit.*, p. 232.

L'actualité internationale

La télévision joue un tout autre rôle dans *Rouge, mère et fils*; si le téléviseur est moins présent, les images qu'il transmet resurgissent dans l'esprit des personnages à des moments imprévisibles. Ces images instaurent une façon d'aborder le réel fondé sur le « zapping ». Luc est le personnage qui incarne cet état mental qui lui permet de « zapper » sa réalité vers une autre, celle de pays étrangers qu'il côtoie grâce aux actualités télévisées.

La suite de la confidence que Rose fit à Emma se perdit dans l'effondrement de terre rouge qui entraîna avec elle et sous une favella tout entière dans les cris, les hurlements, la désolation. (*R*, 57)

La superposition des espaces et des temporalités caractéristique de l'image télévisuelle présente les catastrophes étrangères « en direct ». Le zapping, mode de consommation des images, est transféré au monde « réel », dont il remet en question la réalité par ailleurs :

[II] s'était zappé lui-même et avait atterri en pleine catastrophe étrangère. Il était vingt-deux heures, à l'heure avancée de l'est, une heure plus tard dans les Maritimes où les pêcheurs récoltaient les homards qui avaient osé s'aventurer dans les cages. Si la pensée de Luc venait de se fixer à l'entrée d'une cage à homard à mille kilomètres de distance, c'était grâce à la toute-puissance du zapping qui tenait ainsi sa colère en bride. (*R*, 58)

Contrairement à la projection de type cinématographique, les images permettent une sorte de fuite appréciable, elles offrent une sorte de pouvoir de s'échapper de la réalité. Le zapping est présenté comme une « toute-puissance » (*R*, 58). Les images sont moins imposées que dans le cas des films, elles ne contiennent pas de souvenirs personnels, mais permettent à Luc de se distancier de ses proches et du réel :

La pensée qui traversa Luc fut qu'il y avait un bon moment qu'il n'avait pas eu de nouvelles de Mikhaïl Gorbatchev dont il s'était épris à l'époque de la glasnost. Luc voyait la table de travail de Mikhaïl Gorbatchev telle qu'elle avait été montrée aux informations à l'époque, il voyait son héros

boire son thé noir. Il se mit à calculer l'heure qu'il devait être pour lui, l'heure juste donnée désormais par Poutine, pendant que Lorne faisait tourner sa gorgée de whisky dans sa bouche. (*R*, 100)

Plusieurs éléments formels des lectures de nouvelles sont mis à profit. Outre le décalage horaire de l'extrait précédent, on retrouve ici une temporalité parallèle entre le temps de la Russie et celui où Lorne déguste le whisky à Montréal. Ailleurs, le « ton neutre, naturel et objectif des lecteurs des bulletins de nouvelles de la radio d'État » (*R*, 119) établit une nouvelle distance. La brièveté est aussi une caractéristique formelle transférable de l'actualité télévisée au roman. Alors qu'elle tente d'expliquer un épisode traumatique de sa vie à son thérapeute, Delphine se tourne vers les titres :

Elle finit par dire qu'elle ne peut qu'énumérer les titres de bulletins de nouvelles, qu'il n'y a plus rien à en dire, d'ailleurs, aucun journaliste ne trouve plus rien à en dire. Les titres : la Dette, les charniers, la contrebande de cigarettes, les bactéries, et puis Tchétchénie, Kosovo, Érythrée, Afrique, Brésil, mais avant tout le vacarme mené par tous ces titres [...]. (*R*, 52)

Les épisodes de sa vie, comme ceux de la vie des gens qu'on rapporte aux nouvelles sont réduits à des titres. Le format succinct du bulletin de nouvelles serait la caractéristique formelle potentiellement transférable au roman. L'effleurement d'événements peu développés diégétiquement caractérise aussi la nouvelle et le roman jacobien. Nous verrons mieux dans le deuxième chapitre comment la narration se contente souvent d'évoquer partiellement les événements. C'est alors la juxtaposition des versions croisées qui permet au roman d'acquiescer sa cohérence et son unité.

Si l'actualité internationale permet de mettre à distance la réalité, de la fuir, elle permet aussi d'étendre la réalité individuelle à une réalité collective :

“ Parlons des autres, ça fait moins mal, dit le Trickster avec cette voix qui enveloppait le cœur. À l'instant même où nous nous parlons, au Kosovo,

par exemple, toutes ces femmes qui n'ont pas pu ou qui n'ont pas voulu avorter après les viols qu'elles ont subis passent leur jour et leur nuit à imaginer ce qu'elles cacheront ou révéleront à l'enfant qu'elles portent. Tutsis, Hutus, même récit, alors je me dis : qui a été, qui est, qui sera le père, tout au long du temps, c'est une histoire qui est toujours à recommencer, c'est ce que je me dis. Je me dis que je suis le grotesque, comme tu dis, géniteur et qu'Armelle m'a choisi comme à la foire agricole on choisirait un étalon. Bon. Mais aussi loin que je veuille m'enfoncer dans la nuit contre laquelle tu cognes, le père sera là où tu auras adopté l'histoire inventée pour ta survie, et cette histoire ne sera jamais l'histoire d'une seule mère ou d'un seul père, mais l'histoire d'une communauté à laquelle viendront se tisser et se coudre les histoires individuelles. ”
(*R*, 274)

Les histoires de l'actualité internationale recourent celle du roman (viol, désordres de la filiation) et font entrer celle-ci dans l'histoire universelle. En même temps qu'elle permet de relativiser le drame des personnages en les mettant à distance de leur propre réalité, l'actualité internationale les fait entrer dans le grand drame de l'humanité. Les images des bulletins de nouvelles soulignent que l'histoire individuelle fait toujours partie d'une histoire collective, surtout lorsqu'il est question d'héritage culturel et familial.

Les images de la tragédie du monde sont le reflet du drame personnel et dans certains cas, permettent de le vivre. Fabienne ne réagit pas à l'annonce de la mort de sa fille Stéphanie, mais elle semble prendre conscience de sa propre peine à travers la mort de la princesse Diana qu'elle regarde à la télévision. « La mort de Stéphanie m'est arrivée réellement à travers celle de la princesse Diana. C'est la mort de la princesse Diana, le 31 août 1997, puis le 1^{er} septembre et les jours qui ont suivi, qui m'a arrachée à Stéphanie [...]. » (*F*, 225) Les jours durant lesquels sont diffusées en boucle les images d'un deuil international cultivent le deuil personnel. La répétition des images appelle quant à elle une phrase simple, comme une image récurrente : « En fait, je suis restée des heures stationnée devant l'écran avec les mots

“ Ma fille est morte ”, qui, cette fois, m'ont ravagée. Pas la mort d'abord. Les mots eux-mêmes. » (*F*, 225) Les images donnent les mots au personnage et engendrent une réalité. Alors que la mort de Diana provoque un flux d'images, c'est le flux d'images qui « provoque » la mort de Stéphanie dans l'esprit de Fabienne. La restitution d'une mort, par l'image d'une autre mort, place les deux événements sur un même plan. Qu'elle soit médiatisée par l'image télévisée ou le récit du souvenir, la mort ne vient jamais seule, tout comme la réalité ne vient jamais sans représentation.

Le deuil amorcé tente ensuite de prendre la forme de celui des femmes qui ont perdu leur enfant dans la tuerie de la Polytechnique, comme par imitation ou par projection. Les images de l'actualité deviennent ici un critère pour juger de la réaction à adopter face à une telle situation.

Je ne me souviens pas du nombre exact des victimes de la tuerie de la Polytechnique, quinze jours plus tard. Mais exactement du 6 décembre 1989 et des jours qui ont suivi. Je ne me détachais pas de l'écran. Je plongeais comme dans un miroir dans les traits du visage des mères des polytechniciennes assassinées, dans l'espoir de parvenir à imiter ce qu'elles montraient qu'elles éprouvaient. (*F*, 222)

Le « miroir » évoqué est sans équivoque sur la capacité de l'écran du téléviseur à devenir le reflet du vécu des personnages. Le contexte spectaculaire de la nouvelle dans lequel ces autres femmes ont vécu le deuil est alors transféré dans le souvenir de Fabienne et biaise la réalité :

La pensée que ces femmes étaient entourées de microphones et de caméras auxquels elles obéissaient, auxquels elles ne se soustrayaient pas, la pensée qu'elles acceptaient de donner en spectacle ce qu'elles n'auraient jamais de plus intime, a anéanti mes efforts. J'avais essayé. J'avais échoué. Si on était venu m'interviewer, moi, j'aurais armé le fusil de Xavier et j'aurais tiré. “Voilà pour les larmes ”, aurais-je hurlé. Voilà pour les sentiments. (*F*, 222)

Cette mise à distance permet d'établir un nouveau rapport entre le familier et l'étranger. L'« effet d'étrangeté⁷¹ » de l'hyperréalisme dont parle Catherine Douzou est ici accompli par la mise en abyme des sentiments de Fabienne dans une représentation extérieure. La succession des images qui rappellent la mort de Stéphanie à Fabienne construit ce que Viart nomme une « sorte de “ dérive iconique ” » par laquelle l'image en vient à appeler à « d'autres références de même nature⁷² ».

Toujours dans *Fugueuses*, Émilie, la fille de Fabienne, entretient un rapport trouble avec les émissions de télévision. Cette fois il se traduit par une contamination de la réalité et de la fiction. Même si elle était déjà dans la représentation, l'actualité télévisée permettait de garder un pas dans le réel. Le feuilleton télévisé quant à lui finit de brouiller les frontières entre le vécu du personnage du roman et celui des personnages qu'il voit à l'écran. Durant sa thérapie, Émilie « emprunt[e] leur histoire aux héros de *General Hospital*, un feuilleton télévisé américain » (F, 74). Non seulement elle emprunte leur histoire pour remplacer la sienne, mais s'ajoute à la confusion le fait que ce sont les membres de l'équipe de neurologie de l'Hôpital-Dieu qui lui ont fait découvrir l'émission. Le milieu médical permet d'établir un pont entre la réalité et la fiction, pont qu'Émilie traverse allègrement, non sans en avoir conscience. Elle croit à la fiction qu'elle regarde au point de la réciter comme la sienne à son thérapeute :

Peu à peu, Émilie s'était mise à croire, oui, et elle se rappelait nettement avoir été consciente d'avoir commencé à croire, et s'être dit, à l'époque, que ça fonctionnait exactement comme la foi. (F, 74)

⁷¹ Catherine DOUZOU, *loc. cit.*, p. 65.

⁷² Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 105.

Mais la foi n'est pas réservée à la fiction :

Elle se rappelait aussi s'être dit que c'était de la même manière qu'elle avait cru au monde d'Aiguebelle quand elle était enfant, qu'elle avait ensuite cessé d'y croire, qu'elle avait cru à la danse et qu'elle avait cessé d'y croire, qu'elle avait cru à sa vie à Carouges et qu'elle était en train de cesser d'y croire. (*F*, 74-75)

Le monde réel demande aussi une dose de croyance pour être viable. C'est par l'expérience de la fiction qu'Émilie prend la mesure de la réalité. La régularité de l'émission lui fait découvrir que « la réalité [est] une affaire d'assiduité » (*F*, 75). Après trois mois, elle se met à voir « surgir l'un ou l'autre des personnages de *General Hospital* » (*F*, 75) dans sa vie quotidienne : à la banque, au restaurant, à l'épicerie. Émilie sent bien que cette confusion entre sa vie et celle de personnages de fiction entrave l'intimité qu'elle devrait avoir avec sa famille. Ici, le drame extérieur permet de jeter des larmes « comme s'ils étaient des drames personnels » (*F*, 75). Mais l'expérience émotive associée à l'émission se vit dans la honte face aux membres de sa famille pour qui elle ne ressent pas autant d'émotions.

L'émission de télévision, par sa constance et ses stratégies, représente un « autre monde stable et ponctuel » (*F*, 75) à la suite de la mort de sa sœur Stéphanie. La fiction permet à Émilie d'admettre que ses évanouissements, symptômes de sa maladie, sont dus à un « travail de scénarisation » (*F*, 75) de sa part. Le récit est relayé par la conscience focale des différents personnages conscients de l'influence des arts et des différentes représentations sur leur façon d'appréhender le réel.

Les témoins

De nouveau dans le roman *Fugueuses*, Nathe occupe une position d'observatrice face au monde qui l'entoure et prend conscience de cette responsabilité qu'elle assimile à celle du témoin.

Si tout est su d'avance, je me demande ce qu'on est venu faire ici, Alexa, Ulysse et moi et tous les autres. Alexa dit que les enfants naissent justement pour apporter aux parents ce qu'ils ne savent pas d'avance. Moi je dis que, sans les enfants, les parents n'auraient pas de témoin. (F, 33)

Ce rôle du témoin est manifeste dans la relation du personnage à l'actualité télévisée, qui est son accès au présent de l'Histoire. Le roman s'ouvre sur l'évocation des images des tours du World Trade Center qui s'effondrent à New York le 11 septembre 2001. Michel Biron, dans un article sur *Fugueuses*, considère que les événements du 11 septembre dans le roman servent « simplement de repère pour se situer dans l'Histoire⁷³ ». Or, les événements du 11 septembre servent aussi à marquer la relation de proximité entre l'histoire individuelle et l'histoire collective dans le roman. Si Nathe utilise un vocabulaire militaire pour décrire le climat qui règne dans la maison dans les jours qui suivent le 11 septembre, c'est qu'elle fait le lien entre ce qui se passe à la télé et la panique de sa mère. L'effondrement des tours de New York redouble l'action romanesque, de manière simultanée, « en direct », pourrait-on dire. Les images d'un présent extérieur se superposent à l'ici-maintenant. La grande et la petite histoire se rencontrent grâce à la médiatisation d'une image dans le roman. Les médias sont pour Suzanne Jacob, un « appareil narratif commun⁷⁴ », celui par lequel nous pouvons tenter de comprendre le monde et nous l'expliquer. Nathe est l'enfant

⁷³ Michel BIRON, « Famille, je vous... », *Voix et images*, vol. XXXI, n° 2, hiver 2006, p. 154.

⁷⁴ Suzanne JACOB, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 118.

de ce monde narré par la télévision, l'individu dont le monde est raconté par l'image médiatique.

Les événements de l'actualité mondiale, plus qu'une simple référence à l'Histoire extérieure au roman, marquent la temporalité même du roman. Les titres de chapitres présentent une datation qui s'articule autour du 11 septembre. De plus, la répétition, dans les premières pages du roman, de la phrase : « deux jour après ce jour » (*F*, 9 à 11) permet de mesurer l'importance de cet événement dans la diégèse. C'est véritablement à partir de là que commence l'histoire du roman et c'est à l'aune de cette référence extérieure que Nathe tente de s'expliquer le monde, de donner une cohérence à ce qui arrive chez elle.

Or, ce que les personnages voient, quand ils sont témoins de l'Histoire par la télévision, c'est que « tout tombe » (*F*, 27) : le 11 septembre, la tuerie de la Polytechnique, la mort de Lady Diana. Le témoin est aussi très présent dans *L'Obéissance* où la question de la responsabilité de celui qui voit est posée avec acuité par le personnage de Julie placée devant un dilemme éthique : dénoncer ou non un cas de violence envers un enfant. La petite histoire de l'enfant du carré de sable qui ouvre le roman fait écho à celle du fait divers, central, de l'infanticide. Les deux micro-histoires sont elles-mêmes mises en lien avec la grande histoire des génocides (*O*, 10-11). Le témoin est celui qui sera peut-être appelé à témoigner, à raconter. Le témoin joue donc un rôle important chez Jacob et le récit prend une dimension éthique en faisant de l'observation une responsabilité de l'individu face à l'histoire. L'écrivain est aussi celui qui peut témoigner de l'effondrement, de l'effritement et de la fracture du monde par un récit. Nous verrons dans le chapitre suivant comment le récit accueille cette fracture aux plans narratif et stylistique.

Fugueuses met aussi en scène une habitude de regarder le bulletin de nouvelles en famille : « Mon grand-père l'a appelée, il regardait les dernières informations à la télé et il avait besoin de ma grand-mère comme témoin. Exactement comme mon père qui a besoin de ma mère comme témoin quand il regarde les informations. » (*F*, 289) Ainsi tout le monde se retrouve témoin, au moins au second degré, en tant que témoin du témoin. La réflexion éthique prend alors une dimension collective. On peut aussi voir se profiler dans ce chassé-croisé de témoins un principe de surveillance et de justice dont *L'Obéissance* fait usage.

La télévision est donc liée à la violence, au drame, à la fois individuel, familial et collectif. Elle permet de mettre à distance une réalité au profit d'une autre quand elle ne les superpose pas. Elle est médiation de la violence, de la mort et des catastrophes. Par sa présence quotidienne, elle instaure un rythme et une habitude. Par son biais spectaculaire, elle brise le quotidien et les familles.

MUSIQUE

Si le titre *Rouge, mère et fils*, renvoie à une certaine picturalité, *Fugueuses* réfère à la musicalité. La forme musicale de la fugue a une incidence sur la mise en place des éléments du récit, à commencer par les voix narratives qui se dédoublent, nous y reviendrons dans le deuxième chapitre. Pour l'instant, remarquons une présence effective et thématique de la musique et de la danse dans les romans.

Rythme

Deux personnages pratiquent la danse dans le corpus. Émilie, dans *Fugueuses*, aurait pu en faire une carrière, mais elle a cessé sa pratique lorsqu'elle s'est mariée. Félix, dans *Rouge, mère et fils*, a une sensibilité particulière à la musique et au mouvement. Son approche de la danse est strictement instinctive, presque curative : « Félix rouvrit les yeux, étendit les bras à l'horizontale, se mit à tourner sur lui-même en comptant les rotations, d'abord dans le sens contraire aux aiguilles d'une montre, puis en se vissant au sol, jusqu'à trente. » (R, 110) Alors que Félix embrasse le mouvement qui s'empare de lui, Émilie le regarde froidement, comme elle envisage aussi son métier de comptable :

Une fois le pont franchi, lorsque le train eut atteint sa pleine vitesse, Émilie ferma les yeux et s'attacha à découvrir le schéma rythmique créé par le roulement du train et les joints des rails. Un à cinq, deux fois; un à cinq et quart, trois fois; un à trois, une fois; pause, inspire, retiens le souffle, lâche, évacue le souffle lentement. (F, 69)

Le schéma rythmique du monde qui entoure le personnage prend forme, se matérialise par le décompte. Félix aussi compte :

D'un même élan, Félix rabattit le duvet jusqu'au pied du lit, se projeta debout, compta ses pas comme s'il s'agissait de ceux d'un autre, un deux trois quatre, jusqu'à la porte-fenêtre, ouvrit grand et sortit, pieds et torse nus, sur la terrasse d'herbes de sa maison de campagne de Pointe-au-Chêne. Il inspira profondément en comptant dix onze douze, retint le souffle à nouveau jusqu'à douze. (R, 109)

Le décompte permet de décomposer les mouvements en micro-mouvements. Il inscrit également le temps, littéralement, dans le roman, élément essentiel à sa composition. Il révèle ainsi de quoi est composé le roman, d'une série d'événements, d'un enchaînement de *mouvements*, pour reprendre le vocabulaire musical.

Transmission

La musique est très présente dans les romans. Dans *Rouge, mère et fils*, les références vont de Bach à Dylan en passant par Brahms et Arvö Part. La chanson *Passion* de Peter Gabriel côtoie *La Passion selon Saint-Jean* de Bach; la musique profane avoisine donc la musique religieuse. Celle-ci joue un rôle particulier en insistant sur la faille dans la transmission d'un pan culturel. Félix est l'un de ces personnages pour qui la musique n'est jamais très loin. Dans la séquence qui suit le décompte, voici que la musique intervient :

Bientôt, ses oreilles furent remplies d'une musique d'orgue du sein de laquelle se déploya la pure voix de ténor de son père si humble et si enraciné dans la seule passion d'entonner le *Panis angelicus* – ô pain des anges – du jubé de l'église où il avait reçu son nom de citoyen à une époque où les citoyens du pays s'appelaient des fidèles. (R, 110)

La musique religieuse associée au père constitue donc un héritage. Mais cet héritage ne se transmet pas à la génération suivante, celle de Luc. Félix s'en rend bien compte : « Père, ton livre de cantiques a été broyé. Me feras-tu entendre une ultime fois ce chant d'amour que je n'ai pas voulu transmettre à mon fils ? » (R, 159) Pourtant, quelque chose comme une posture, dans la façon d'écouter la musique, s'est quand même transmise :

[...] mon fils écoute religieusement Janet [Baker], lui qui n'a jamais été à l'église, lui qui ne sait rien d'aucun rituel sauf celui du joint *a mari usque ad marijuanam*, son visage est devenu pieux et recueilli pour écouter la voix de Janet comme la Vierge de l'Annonciation accueillit un jour en elle la langue de l'Esprit, et il me donne l'impression que nous assistons ensemble à une version de messe religieuse alors que nous écoutons dans la forêt une chanson profane du dix-huitième siècle [...]. (R, 122-123)

La posture de respect face au sublime, à quelque chose de plus grand que soi s'accomplit grâce à la musique. Sans qu'elle soit associée à un culte religieux, la musique demeure une façon de se rapprocher de la connaissance de soi et du monde,

d'une certaine sacralité et demeure le seul moyen encore capable de répondre au désir de Félix de « recommencer tous les savoirs, toutes les connaissances qui m'ont intégré de force en eux. » (R, 123) Le dogme rejeté, il est encore possible pour Luc et Félix de vivre une forme de spiritualité grâce à la musique et à la nature.

Le Trickster, un Amérindien élevé sur le Plateau Mont-Royal, entretient une relation particulière avec la musique classique, héritée de la culture européenne. Le souvenir du piano de sa grand-mère le ramène à ses origines incertaines, ancrées dans un espace vaste :

[...] un Baldwin demi-queue – il faudrait un jour refaire le voyage de ce Baldwin à partir du séquoia de la table d'harmonie, à partir de l'éléphant qui avait donné l'ivoire des touches blanches, à partir de l'ébène des touches noires et du bronze de la harpe, jusqu'à la Maison Baldwin de Cincinnati, Ohio, jusqu'à Montréal –, qu'était-il devenu, le Baldwin ?
(R, 206)

Le parcours du piano est analogue à celui du Trickster, un déraciné qui, s'il ne vient pas de l'Afrique (mais d'où vient-il ?), est métissé. Adopté dès son jeune âge, il s'appelle alors Jean Saint-Onge et reçoit une éducation française et catholique. Il prend ensuite le chemin du bois et acquiert un nom mythologique, le Trickster. Doris Eibl a analysé la figure du Trickster dans le roman de Jacob⁷⁵. Dans la mythologie amérindienne, le Trickster est associé au totem du carcajou, animal nomade et solitaire qui n'hésite pas à agresser pour se nourrir. Sa figure est pourtant double. Paul Radin considère que le Trickster est celui qui crée et qui détruit à la fois. Ayant renoué avec ses racines, le Trickster aide Delphine et Luc à en faire autant. Son héritage est double, métissé, et il implique un aller-retour entre les cultures. La transition entre les cultures européenne et amérindienne se manifeste par une

⁷⁵ Doris EIBL, « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. XL, n° 1, 2004, p. 95-110.

dichotomie entre la ville et la nature où le nom, donc l'identité du personnage, change. Comme il vit en volant les touristes sur la route, il retourne parfois « se faire oublier à Montréal. » (*R*, 175) en redevenant pour un temps Jean Saint-Onge. Le personnage, « dont la duplicité métaphorise [le] métissage culturel⁷⁶ », tire avantage de sa double appartenance qui s'ancre entre autres repères dans le répertoire musical classique qu'il a hérité de ses parents adoptifs.

Émilie, dans *Fugueuses*, incarne aussi une fracture identitaire et la danse permet de marquer la coupure. Elle cesse de danser lorsqu'elle se marie à Thomas, donc lorsqu'elle change de nom. Dumont, elle devient Saint-Arnaud. Elle change également de ville et se crée une « identité d'immigrante » (*F*, 72) qui la distancie d'elle-même et qui la pousse vers la fuite, d'abord d'elle-même par une série d'évanouissements, puis de sa famille par son départ précipité.

Danse et musique sont liées à la fracture de la transmission et à la fuite des appartenances. La forme musicale complexe de la fugue se manifeste dans *Fugueuses* par la fuite successive des personnages. Comme l'implication de cette présence est également narrative, nous y consacrerons une partie du chapitre suivant. La musique, tout comme les autres médiations, ne fait pas qu'apparaître dans le roman, elle en influence la construction narrative.

SCULPTURE ET ARCHITECTURE

Dans un article sur les rapports entre architecture et littérature, Philippe Hamon souligne que « l'architecture rappelle utilement à la littérature son statut de

⁷⁶ Doris EIBL, *loc. cit.*, 2004, p. 100.

“ fabrique ” et d'objet pragmatique⁷⁷ ». Le roman *L'Obéissance* met à l'épreuve cette idée de la fabrique. En effet, le roman intègre l'architecture et la sculpture et insiste sur le caractère à la fois symbolique et arbitraire de la construction afin de refléter sa propre matérialité.

Marguerite Bourgeoys

Durant la promenade qu'elles font à l'extérieur, Marie invite Julie au palais de justice de Montréal où elle a défendu Florence Chaillé, accusée d'avoir noyé sa fille dans la rivière. Marie pointe d'abord une sculpture sur la pelouse :

- Qui c'est, ceux-là ? dit Julie ?
- C'est la cofondatrice de Montréal, mère Marguerite Bourgeoys, qui est en train de conduire les deux enfants à la rivière ! Elle leur apprend à sauter sur les roches dans la rivière ! dit Marie. (*O*, 198)

Julie se demande pourquoi Marie s'exclame ainsi face à une sculpture représentant un personnage historique. La sculpture parle, selon Marie, du procès Chaillé :

Eh bien, dit Marie, j'ai travaillé plus de dix ans dans ce palais de justice sans jamais remarquer la mère Bourgeoys en train de guider les enfants dans la rivière. Mais je vais te dire que, lorsque j'ai aperçu ça pendant le procès, j'entendais la voix de Florence dire à Alice d'entrer dans l'eau. Elle disait à Alice d'avancer. “ Avance ! Avance encore ! ” C'était novembre, tu sais, Alice portait des bottes. Alors les bottes se sont remplies d'eau, tu vois ? Et là, regarde la mère Bourgeoys : on ne sait pas ce qu'elle fait au juste. On dit qu'elle guide les enfants. Qui peut dire si elle n'a pas l'intention d'en noyer un, qui peut le dire ? Qui peut l'arrêter, si c'est son intention ? Personne. (*O*, 199)

Le procès de Florence, que Marie amalgame à la sculpture, introduit le soupçon dans la vérité historique. La sculpture véhicule une symbolique maternelle de guide alors que Marguerite Bourgeoys est appelée « mère Bourgeoys ». Or, Marie interprète la

⁷⁷ Philippe HAMON, « L'architecture / le sens / le réel / la représentation », dans Jean BESSIERE [dir.], *Roman, réalités, réalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 38.

sculpture à l'aune d'une erreur de la justice qui s'est basée sur cette symbolique. Ce faisant, Marie réinterprète aussi l'histoire de Montréal, mais c'est surtout la symbolique maternelle endossée par l'histoire qu'elle rejette. Le passage de la sculpture dans le roman déconstruit la figure de mère bienfaitrice et tente de défaire un stéréotype. La sculpture, plus que toute autre représentation, incarne une forme de pensée solidement ancrée, mais qu'il est possible de défaire par le regard, par l'interprétation.

La sculpture se retrouve donc porteuse de l'aveuglement du monde face à ce qui apparaît pour Marie une évidence. L'objet d'art, en plus de ne pas remplir sa fonction de lieu de mémoire, devient hideux : « Ce groupe de trois, sur la pelouse, est une des choses les plus laides qu'il y ait à voir à Montréal. Ça valait la visite, non ? » (O, 200) La sculpture perd sa qualité ornementale.

À propos de la présence de l'architecture dans une construction narrative, Philippe Hamon écrit :

[...] l'architecture (comme référent) fournit à la littérature l'un de ses procédés majeurs de *lisibilité* [...] en introduisant dans le texte de fiction d'une part un ancrage réaliste par la citation de lieux ou de monuments nommés, fixes, stables, connus, donc vérifiables, en construisant d'autre part un principe de redondance interne⁷⁸.

L'architecture, à laquelle nous ajoutons la sculpture, sont des « moyens [...] de “signifier” certains contenus⁷⁹ ». Mais Hamon précise que l'architecture est aussi une « *ambiguïté*, lieu de vacillement du sens⁸⁰ » parce que sans les mots, « elle est illisible⁸¹ ». Sans l'interprétation de Marie, la sculpture de Marguerite Bourgeoys

⁷⁸ Philippe HAMON, *loc. cit.*, p. 33-34.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁰ *Idem*

⁸¹ *Idem*

serait moins ou peu signifiante dans le roman. Sa présence permet par ailleurs de visualiser à nouveau la séquence de l'infanticide qui est au centre du roman. La seule autre évocation de cette scène est faite sur un mode symbolique et poétique :

Il est quatre heures de l'après-midi quand l'eau de la rivière vient comme un chat qui a faim se glisser et s'enrouler autour des jambes d'une petite fille. Elle pénètre dans les deux petites bottes blanches, dans des collants blancs, elle s'y réchauffe à peine. La petite fille avance en elle et, elle, elle entre dans la robe jusqu'au ventre chaud de la petite. [...] “ Maman, aide-moi, je vais me noyer. ” La lune pousse l'eau, l'eau pousse la petite fille, lui fait perdre pied, l'emporte, la remplit, bouche, narine, gorge, jusqu'au fond des poumons. (*O*, 104-105)

Tout est ici ambigu et stylisé, tout comme l'est la sculpture. Le meurtre n'est jamais nommé explicitement dans l'une ou l'autre des représentations. Par une personnification, l'eau et la lune prennent le contrôle de l'événement, sous le regard passif de la mère. Tel un petit poème en prose, l'acte meurtrier prend ici une dimension fortement symbolique. C'est par l'effet de redondance de la sculpture que le caractère hyperréaliste de la représentation romanesque s'affirme. La redondance est pourtant bien particulière puisqu'elle est celle de l'ellipse, du silence et de l'ambiguïté de la représentation. Nous pouvons difficilement affirmer que le meurtre est « représenté » dans le roman, que ce soit par la scène de la rivière ou celle de la sculpture. Le silence et l'ambiguïté qui l'entourent le sont doublement.

Le palais de justice

La sculpture de Marguerite Bourgeys s'inscrit dans un parcours autour du palais de justice de Montréal dans lequel Marie pointe deux éléments architecturaux à Julie : une inscription latine sur le fronton de l'immeuble et le mur aveugle du côté.

Marie traduit l'inscription : « Celui qui enfreint la loi recherche en vain son secours. » (*O*, 200) Encore une fois, elle conteste l'évidence de la représentation. L'inscription est démentie puisque Florence, coupable, a trouvé refuge dans la loi, personnifiée par Marie, qui a réussi à la faire acquitter.

Le mur aveugle que Marie montre ensuite à Julie est selon elle l'un « des plus beaux murs aveugles du monde. C'est suffisant. Ça me plaît. » (*O*, 200) Une certaine ironie est perceptible dans ce commentaire. Le dépouillement de l'élément architectural suffit à exprimer le sentiment de Marie face à la justice elle-même aveugle. N'ayant pas de fenêtre sur le monde extérieur, comment le palais de justice peut-il reconduire la métaphore des « yeux de la loi » ?

– J'ai l'habitude de m'en tenir aux faits, aux événements tels qu'ils apparaissent aux yeux de la loi, dit Marie. [...]

– Voyez-vous ça, murmura la femme. Parce que la loi a des yeux. (*O*, 135)

THEATRE ET LITTERATURE

Contrairement aux éléments visuels ou musicaux, la littérature occupe une mince place dans les références du corpus. L'idée de la mise en scène apparaît dans un extrait de *Rouge, mère et fils* et elle est liée à un personnage secondaire (Catherine) qui convoque la notion de « rôle » ainsi que le vocabulaire théâtral tel que le « côté jardin » (*R*, 221-222). Le théâtre sert à montrer le caractère factice de la réalité et la fabrication de la mémoire, de façon moins significative et plus convenue que les autres médiations l'ont déjà fait.

Homère et Baudelaire

Quant au texte littéraire, il n'est présent que par évocation ou redondance, comme dans *Fugueuses* alors que Stéphanie lit *L'Odyssee* d'Homère (F, 87). La référence fait écho au prénom de l'ami de Nathe, Ulysse. Constance des temporalités, la référence littéraire permet aussi un écho thématique à la recherche des parents et à la quête existentielle des personnages dans leur périple, dans leur fuite.

Blanche récite un poème de Baudelaire, la seule citation littéraire de tout le corpus : « *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille, avait prié Blanche d'une voix tremblante, tu réclamaï le Soir; il descend; le voici.* » (F, 251) Ce cas isolé ne présente pourtant pas de fonction structurante sur le récit ou de connotation particulière. Le roman ne joue pas avec la référence comme il joue avec les autres médiations en instaurant un écart entre les niveaux de représentation.

Pourquoi si peu de références littéraires ? Nous pourrions poser la question autrement : pourquoi choisir plutôt les références picturales et médiatiques ? Dans son article sur les médiations picturales dans l'œuvre romanesque de Claude Simon, Dominique Viart écrit que cette présence

souligne finalement combien toutes nos perceptions du monde et, *a fortiori*, nos efforts pour les traduire en récit sont médiatisés par notre culture. Nous ne rapportons les choses, et même nous ne les vivons qu'à travers un prisme culturel, véritable patchwork d'images de plus ou moins grande valeur artistique⁸².

Ce qu'il appelle « le syndrome de Brulard » contribue à l'hyperréalisme du roman contemporain. La source de son analyse chez Claude Simon fait remonter la tendance à l'époque du Nouveau Roman et plus loin encore. La notion s'appuie sur un roman de Stendhal et ancre le changement épistémologique dès le réalisme qui aurait déjà, avec

⁸² Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 106.

l'importance accordée aux tableaux et bientôt à la photographie, amorcé le virage vers un univers romanesque plus visuel. La présence que le visuel occupe maintenant dans le roman, si elle a des racines dans le passé littéraire, est néanmoins proprement contemporaine :

Ce mode d'écriture est particulièrement de notre temps en ce que “ dans la société postmoderne, l'Histoire est devenue une vaste collection d'images, un simulacre photographique multiple⁸³ ”. Aussi n'est-ce pas un hasard si on le voit également à l'œuvre chez des auteurs plus jeunes comme Pierre Michon ou Pierre Bergounioux⁸⁴.

Si la littérature joue un rôle moins important que les autres arts dans le roman, c'est peut-être qu'elle est en perte de vitesse dans sa capacité à représenter l'expérience du monde contemporain tourné vers l'image.

Il nous reste pour conclure ce chapitre à synthétiser le rôle des médiations sur le récit jacobien afin d'introduire les effets poétiques anticipés sur la narration que nous aurons l'occasion d'analyser dans le prochain chapitre. Si le passage sur la peinture de Delphine laisse envisager une poétique du ralentissement, de la répétition et de la perte de la mémoire, il reste à voir comment ces effets sont traduits dans le langage proprement romanesque de la narration. Il nous est également permis de penser que les cadrages et les agrandissements de la photographie seront reportés dans la façon de « cadrer » l'histoire. Le rapport au temps, à la fois ralenti et fragmenté, qu'introduisent le cinéma et la télévision auront aussi leur effet sur la progression du récit et la temporalité de la narration. Les effets spéculaires et de

⁸³ Maria MINICH BREWER, « (Ré) inventions référentielles et culturelles chez Claude Simon », dans Ralph Sarkonak [dir.], *Claude Simon, à la recherche du référent perdu*, Lettres modernes, 1994, p. 33.

⁸⁴ Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 108.

répétitions qu'induit la présence de la peinture, de la télévision et de la musique seront également envisagés selon une perspective narratologique.

CHAPITRE II

FOCALISATIONS

Si nous avons démontré la présence signifiante des médiations dans le roman jacobien, encore faut-il se demander, à l'instar de Dominique Viart, « si le recours aussi fréquent à de telles références extérieures, voire à des démarches si étrangères à l'entreprise narrative, ne perturbe pas l'agencement du récit au moins autant qu'il ne le soutient⁸⁵. » L'agencement narratif et la focalisation nous intéresseront dans ce chapitre. Il sera question d'une manière d'appréhender le monde et le réel à travers la forme romanesque. La réflexion de Suzanne Jacob sur son art poétique orientera notre analyse :

[...] le monde est un livre, et si je disais qu'il fallait étudier, c'était que je cherchais un peu rageusement à utiliser un mot qui rendait compte d'une manière de lire qui m'a été transmise par la lecture des partitions [...], une manière de lire qui soit une manière de décider d'un cadre, c'est-à-dire d'une prise de vue, de position ou d'écoute, c'est-à-dire une manière de lire qui soit un engagement vis-à-vis de l'œuvre et du monde, vis-à-vis de la réponse que la rencontre avec l'œuvre met au monde, apporte au chaos et à l'illisibilité, apporte au tumulte, au vacarme et au hasard, réponse mise au monde dans le but que chacun puisse s'orienter et se diriger dans le smog de ce monde ou dans l'air pur des collines de ce monde⁸⁶.

La manière de « décider d'un cadre » narratif se manifesterait par exemple par l'insertion du fait divers dans *L'Obéissance*. À une autre échelle, le cadrage de l'histoire s'inscrirait dans un double mouvement : alors que la description se concentre

⁸⁵ Dominique VIART, *loc. cit.*, 1997, p. 97.

⁸⁶ Suzanne JACOB, *op. cit.*, 2002, p. 31-32.

sur le détail (zoom in), la fragmentation narrative tend vers l'objectivation et la distanciation (zoom out). Enfin, la lecture du monde à travers celle des partitions dont parle Jacob dans son essai poétique s'insérerait dans la forme romanesque par la présence de la fugue dans la composition narrative de *Fugueuses*.

LE FAIT DIVERS

Dans un effet de retour au réel⁸⁷, le roman contemporain de langue française puise dans l'actualité et le fait divers, tout comme l'avait fait le roman réaliste au XIX^e siècle. Or quelques traits stylistiques accusent une différence fondamentale dans la façon contemporaine de l'intégrer au roman. Contrairement au roman réaliste du XIX^e siècle, le roman contemporain favorise la subjectivité narrative et exprime, par sa forme, le doute quant à la discursivité de l'événement. Dominique Viart écrit : « Le fait divers, dans la littérature contemporaine, pose ainsi des questions moins sur lui-même que sur la façon dont on l'appréhende⁸⁸. » En questionnant la discursivité et la narrativité du fait divers, le roman contemporain retourne l'arme de la critique contre lui-même. Bien loin de l'autorité fictive du XIX^e siècle, le roman contemporain révèle néanmoins, *via* le fait divers, un « art de la distanciation⁸⁹ » qui, s'il ne se veut pas objectif, permet une certaine « distance réflexive⁹⁰ ». Dans un ouvrage sur le fait divers dans la littérature, Franck Évrard note à propos du roman contemporain : « Le

⁸⁷ Dominique Viart écrit : « C'est au tout début des années 1980 que la littérature renoue avec le réel. » dans Dominique VIART, *loc. cit.*, 2005, p. 207.

⁸⁸ Dominique VIART et Bruno VERCIER, « Fiction et faits divers », dans *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 234.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 235.

⁹⁰ *Idem*

réel n'est pas simplement enregistré, il est mis à distance, perçu à travers ses intermédiaires, à travers les médias⁹¹. » Cette mise à distance est perceptible grâce aux écarts stylistiques (ellipse, fragmentation narrative, ekphrasis, etc.) qui insistent sur les écueils de la représentation afin de souligner les failles intimes et sociales que véhiculent les faits divers (le meurtre, la violence, l'abus).

De plus, Évrard souligne l'analogie formelle entre le fait divers et le roman-feuilleton, le récit d'enquête ou le roman policier. Celle-ci tient notamment dans l'importance accordée au titre, le souci du détail et l'abondance des notations visuelles. Mais le fait divers, par sa transposition dans le roman (policier ou non), subit quelques ajustements⁹². Parmi ceux-ci, l'amplification justifie qu'un événement qui n'a fait l'objet que d'un seul article devienne un roman. La transmodalisation, quant à elle, vise la dramatisation de l'événement et le passage du mode narratif à un mode poétique. La transfocalisation est un mouvement qui implique un changement de point de vue et la transdiégétisation s'applique à la transformation du cadre historique et géographique de l'événement. Le roman est donc forcément dans une relation d'interdiscursivité avec le fait divers comme avec toute autre représentation de l'événement qu'il met en scène.

Désobéissance

L'Obéissance est, comme son titre l'indique, une histoire d'obéissance face à l'autorité maternelle. Or cette obéissance est particulière ; poussée à son comble, elle conduit l'enfant à la mort. Le roman pose alors la question de la pertinence de la

⁹¹ Franck ÉVRARD, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, p. 94.

⁹² *Ibid.*, p. 57-58.

docilité envers l'autorité. Afin de bien jauger les limites de l'obéissance, le roman présente aussi l'histoire sous l'angle d'une transgression, celle de Florence, la mère d'Alice, qui pousse sa fille dans la rivière gelée. La transgression, inhérente au fait divers, se présente ici sous la forme d'un infanticide.

La deuxième partie du livre s'intitule « *Un fait divers* » et accueille le chapitre où Alice meurt. Le titre « *Un fait divers* » attire l'attention sur le caractère singulier de l'événement. Par ailleurs, le roman lui redonne une portée universelle en l'inscrivant dans une série d'événements de violence domestique ou sociale :

Comment un petit couple humain en vient à saigner à mort ses enfants bien-aimés, comment ces enfants bien-aimés laissent leurs parents les saigner à mort, voilà ce que je vais m'obliger à essayer de dire, de redire, de montrer. Car, bien que je comprenne aujourd'hui ce que chacun comprenait depuis toujours, il reste que ce savoir continue chaque jour à faire la preuve de son impuissance à contrer chacun des actes misérables perpétrés jour après jour pendant des années par nos trois petits couples, ceux que j'ai nommés, et par tant d'autres, saignant à mort à l'heure actuelle leurs enfants bien-aimés, parmi lesquels trône le grand leader Kim Il-song de la Corée du Nord. (*O*, 11)

Des cas de génocides et de fraudes ont été évoqués : Imelda Marcos aux Philippines, Jean-Claude et Michèle Duvalier en Haïti, le couple Ceaucescu en Roumanie (*O*, 10). Ils sont rappelés par la mémoire de Julie dans le contexte de leur jugement. L'histoire de la mort d'Alice est également cadrée sous un angle judiciaire par l'entremise du personnage de Marie, l'avocate de Florence. Appelée à défendre l'indéfendable, comment réussit-elle à faire innocenter une femme qui a tué son enfant, sinon par le consentement de toute une société ? Comment l'appareil judiciaire d'abord critiqué, nous l'avons vu, par le biais du mur aveugle du palais de justice, permet-il d'innocenter une personne coupable ? Le roman, à travers différents cadres dont celui du fait divers, tente de cerner la notion complexe de responsabilité.

Déjà, la question de la perception et de l'interprétation de l'événement était rendue tangible grâce à la statue de Marguerite Bourgeoys qui déplaçait le contexte historique et donnait à l'événement un caractère intemporel. Le commentaire de Marie sur celle-ci (métatexte) mettait également au banc des accusés la bienveillance associée à la figure de la mère. Si la sculpture élargissait le contexte historique, l'actualité internationale étend ici le contexte géographique du fait divers. Le roman insère l'événement du petit village de Choinière dans l'actualité internationale. L'acte singulier de la transgression auquel s'intéresse le fait divers devient universel par sa répétition et son inscription dans l'actualité internationale. Un effet d'amplification sert à donner une portée plus large à l'événement.

Le fait divers est l'histoire d'une transgression⁹³. Dans *L'Obéissance*, la plus évidente est celle que commet Florence, mais le roman en contient d'autres, plus petites et plus discrètes certes, mais toujours importantes. Le fait divers est alors multiplié. Julie s'exprime ainsi sur le fait divers : « Ce que je crois, c'est que lorsque survient une circonstance qui entraîne une personne à désobéir à sa propre loi interne, cette personne est aussitôt prise de vertiges [...]. Cette circonstance se présente la plupart du temps sous l'apparence d'un fait divers. » (*O*, 29) Marie, par son rôle d'avocate de l'accusée, transgresse sa « loi interne » tout en respectant le code civil. Ne pouvant révéler, dans le cadre de ses fonctions officielles, l'aveu de Florence, elle tentera par un moyen illicite (elle couche avec le procureur) de mettre au jour la culpabilité de sa cliente. Or, celui-ci n'entend pas sa requête et Marie gagne son

⁹³ Franck ÉVRARD, *op. cit.*, p. 13-14. Selon Évrard, la transgression de l'ordre moral et social est l'une des catégories du fait divers parmi lesquelles s'inscrivent également la restauration de l'équilibre, les déviations par rapport à l'ordre de la nature et la mort comme transgression absolue.

procès. Elle ne se remet pas de sa victoire. Elle développe un cancer et se laisse mourir avec l'enfant qu'elle porte. Ce faisant, elle tente de freiner l'effet de répétition, ayant elle-même été abusée par sa mère. Ce n'est pas son enfant qu'elle veut tuer en se laissant mourir, mais le modèle maternel qu'elle connaît. La transgression n'appartient plus alors seulement à l'accusée.

La désobéissance à une loi morale ou sociale est transférée au plan discursif dans le roman grâce à une prise de parole, celle de Julie, qui enfreint une loi non écrite, celle du silence : « Laisser les choses tranquilles, laisser les choses comme elles sont semble être le propos principal et l'essentiel du code de conduite de cette masse silencieuse [...]. » (*O*, 12) De plus, Julie trahit le secret de Marie en racontant son histoire après sa mort : « J'ai dû désobéir à une de mes lois internes en m'ingérant dans la brûlure de cette enfant strabique qui avait l'avantage de présenter des brûlures visibles. » (*O*, 26) La désobéissance ou l'affranchissement de l'obéissance est donc au cœur de *L'Obéissance*. Le fait divers inscrit une série de transgressions plus ou moins condamnables dans le récit. Il arrive officiellement au centre du roman, avec le titre « Un fait divers » mais sa présence se répercute dans les récits qui l'encadrent : l'histoire de Julie, puis celle de Marie. L'insertion du fait divers vient enrichir la réflexion en établissant un rapport entre le particulier et le général.

Doute

La scène inaugurale du roman présente Julie, l'amie de Marie, devant une situation similaire à l'histoire centrale de Florence et d'Alice. Devant l'évidence de la violence faite à une enfant qu'elle aperçoit de la rue, Julie se questionne sur ce qu'elle

voit. Une insistance sur les preuves visuelles, les plaies notamment, contraste avec le doute exprimé par la narration :

Il fait très beau. Le soleil est cuisant. C'est un soleil idéal pour les plaies vives causées par les brûlures de cigarettes. Plus personne. Personne. Je suis de moins en moins sûre de ce que je vois, même si je le vois de très près, même si j'ai le nez collé sur la réalité de l'existence de cette enfant.
(O, 18)

La proximité rend l'évidence douteuse. Quant à la nécessité d'exprimer, donc de dénoncer et de s'impliquer dans cette histoire de violence, Julie doute davantage : « Je peux faire mine de n'avoir jamais remarqué, et laisser les plaies s'enfoncer très loin, tout au fond du savoir inerte qui me sert de rétroviseur. » (O, 17) Le questionnement sur la réalité de l'événement est redoublé par une interrogation sur la dénonciation publique et sur la narration d'un tel événement. Le roman s'interroge alors, à travers le fait divers, sur sa propre entreprise. Ce « savoir inerte » dans le rétroviseur, ce sont les nombreux cas d'enfants abusés dont les parents ne sont pas dénoncés par l'entourage. La prise de parole pose alors la question de l'engagement : « Suis-je en train de m'ingérer dans la vie privée des plaies béantes et absolument individuelles, là où les droits de l'homme et du citoyen s'arrêtent pile et pour toujours ? » (O, 20) En prenant la parole suite à la mort de Marie, Julie trahit le secret de celle-ci. La voix de Marie fait donc irruption quelques fois dans le premier chapitre narré par Julie : « À nouveau, la voix de Marie vient chiffonner la pureté de mes intentions : “ De quoi je me mêle ? ” » (O, 21)

Je ne peux pas répondre à Marie. Je ne veux pas lui répondre. Pour lui répondre, je devrais briser le pacte qui nous lie elle et moi, dont dépend notre amitié. Je suis convaincue que c'est ce genre de pacte du silence qui permet la mise en place des grandes dictatures, qui autorise les enfermements, les mises à mort, la torture. (O, 28)

Ne souhaitant pas répondre, elle le fera pourtant afin de ne pas répéter les mécanismes qui permettent à la violence de s'installer. Les histoires de Julie, de Florence, d'Alice et de Marie sont donc reliées par les éléments du fait divers : la transgression (Florence), sa narration (Marie) et sa réception (Julie). La première partie du livre, qui s'intitule « Dit Julie », thématise la prise de parole du témoin secondaire, de celui qui reçoit l'événement *via* une narration. Si Julie brise le sceau de la confiance de Marie en racontant l'histoire d'Alice et de Florence, elle le fait d'une façon bien particulière, soit en exprimant un doute. Le roman thématise la prise de parole ainsi que le doute en mettant à distance le récit de Julie par le fait divers et inversement.

Transfiguration

Ayant pris la résolution de parler, Julie s'efforce « de dire, de redire et de montrer. » (*O*, 11) Puisque dire et montrer s'accomplissent du même souffle, les notations visuelles sont très importantes dans le récit de Julie. Or, la figuration atteint sa limite face à la violence : le réalisme ne sera jamais sanglant. Paradoxalement, l'hyperréalisme entre en jeu pour permettre une distance grâce à l'insistance sur la représentation. Face à l'irréalisme de la violence, la transfiguration ou le détour par la représentation symbolique semble présenter la seule solution acceptable.

La scène du « meurtre », stylisée, contraste avec le caractère plutôt réaliste de l'écriture. Le roman se porte donc vers une esthétisation du fait divers, par son amplification et surtout par une transmodalisation. Un mode poétique, dont l'effet repose notamment sur la personnification de la lune et sur l'ellipse, prend subitement le relais du mode narratif. La mort est alors présentée comme une force supérieure

personnifiée par la lune. Elle s'apparente ici à la mère dont la vertu semble inatteignable. La lune, et non la mère, « pousse » la petite dans la rivière gelée. Le mode poétique empêche l'accusation sans compromis de la mère. La représentation poétique prolonge le doute grâce à son ambiguïté et permet une réflexion plus riche sur la notion de responsabilité. Jamais la mort n'est nommée, jamais de sang ou de cris ne sont mentionnés. Le mode poétique brise la linéarité du récit narratif et ajoute à celui-ci une complexité. Nous avons vu précédemment que la sculpture de Marguerite Bourgeoys venait également transfigurer la scène et représenter l'événement de manière symbolique. Or, si la sculpture permettait de sortir l'histoire de son cadre historique, le fait divers la campe au contraire dans la singularité, tandis que le roman réinscrit l'événement dans une séquence géographique et sociale plus large.

Le fait divers, par sa seule présence, joue un rôle de distanciation dans la représentation romanesque de l'infanticide. Franck Évrard écrit à propos du roman *Le Rouge et le noir* : « La référence au fait divers invite à lire sur le plan symbolique la figuration d'un sacrifice humain. Mais surtout cette mise en abyme permet au roman de thématiser son mode de production, de s'avouer comme la transposition fictive d'un matériau réel⁹⁴. » Tout comme le roman de Stendhal, *L'Obéissance* insiste sur le fait divers afin d'inscrire sa propre représentation dans la chaîne des discours sur l'événement.

Outre le titre de la deuxième partie du roman, le fait divers apparaît dans une conversation entre Marie et Julie où il est question de la couverture médiatique de l'événement. Marie se voit alors projetée, mise en abyme, dans le fait divers du

⁹⁴ Franck ÉVRARD, *op. cit.*, p. 61.

journal. Lors de la promenade de Marie et Julie dans les rues avoisinant le palais de justice, elles se retrouvent face à l'édifice du quotidien *La Presse*. Elles en profitent alors pour discourir sur le rôle du journal dans la société. Marie dit :

Sans les journaux, les actes individuels s'éloigneraient de plus en plus de ce qui les définit comme actes individuels. On se mettrait à divaguer. On n'arriverait plus à discerner lequel de nous a commis le meurtre. Les journaux servent à maintenir la cohésion sociale en nous répétant tous les jours qu'il y a un coupable et que ce n'est pas le lecteur. (*O*, 201)

Si le fait divers sert, selon Foucault, à entériner les pratiques policières coercitives⁹⁵, il serait aussi une manière de décharger la communauté du sentiment de culpabilité. La responsabilité retombe grâce à lui sur les épaules d'un seul individu. Le roman, pour sa part, replace la responsabilité sociale et collective au cœur du récit.

Un roman engagé ?

L'insertion du fait divers fait-il de *L'Obéissance* un roman engagé ? La problématisation de la prise de parole pose-t-elle le roman en position d'engagement éthique et moral ? D'abord, l'historicisation et l'inscription du contexte social retirent le fait divers de son isolement et ouvrent sur un questionnement plus large. Ils accordent au fait divers une universalité qu'il n'avait pas dans son incarnation initiale. De plus, le recours à la représentation symbolique et l'insertion du doute dans la narration mènent à l'ambiguïté. Ensuite, la présence de points de vue divers, intérieurs et extérieurs à l'événement, empêche de considérer le roman comme une forme d'entreprise moralisatrice. Il met en relation des textes et des discours afin de présenter les points de vue et les forces en présence, jusqu'à celui du témoin

⁹⁵ Foucault écrit dans *Surveiller et punir* : « Le fait divers criminel, par sa redondance quotidienne, rend acceptable l'ensemble des contrôles judiciaires et policiers qui quadrillent la société [...]. » cité par Franck ÉVRARD, *op. cit.*, p. 24.

secondaire qu'il fait passer en premier. Julie, témoin extérieur, voire secondaire, encadre l'histoire du fait divers qui se trouve au cœur du roman. Le roman fait ainsi reposer la responsabilité sur le témoin, par un transfert qui irradie en cercles concentriques. En la renvoyant à des instances éventuellement secondaires à travers un système de cercles concentriques, le roman dissémine et généralise la question de la responsabilité. À l'image de son personnage focal principal, le roman véhicule plutôt un questionnement face à l'engagement. En instaurant un rapport particulier entre le centre et la périphérie (*L'Obéissance* est-elle plutôt l'histoire de Julie ou bien celle d'Alice ou encore celle de Marie ?) le roman réussit à évoquer l'engagement sans soutenir une thèse. Il pose simplement la question de la responsabilité collective face à un événement inscrit dans un type de représentation, le fait divers, qui privilégie la singularité. Certes le roman, comme prise de parole effective, s'oppose au pacte du silence. Mais il le fait à sa mesure, avec la conscience d'une portée limitée et en retournant le doute contre lui-même. Il représente une voix, parmi d'autres, qui s'inscrit dans le discours social. À ces « milliers de petits pactes jolis, gentils, innocents » (*O*, 28), le roman ne propose qu'une piste de réflexion, qu'une histoire parmi d'autres. Dominique Viart soutient que l'insertion du fait divers dans la littérature souligne la nature critique de la fiction contemporaine. Tout en étant critique, le roman jacobien intègre le soupçon et demeure vigilant à l'égard de toutes les représentations, y compris la sienne. *L'Obéissance* insiste sur le fait divers afin d'inscrire sa propre représentation dans la chaîne des discours sur l'événement. Si le roman propose une piste de solution, elle se trouve dans la coexistence des textes et dans l'interdiscursivité qu'il met de l'avant. Enfin, le roman jacobien est plus

fictionnel que fictif, c'est-à-dire qu'il met en fiction une portion de réel⁹⁶. Il insiste sur le processus de mise en fiction, qui est sa seule porte d'accès au réel. En ce sens, son engagement mise sur la fabrique de l'histoire; il est d'abord une intervention formelle, une prise de parole, qui transforme l'événement afin de mieux représenter le monde dans lequel il s'inscrit.

LE DETAIL

La description du monde passe, dans les romans jacobiens, par une insistance minutieuse sur le détail. La longue description réaliste se fait rare alors que le détail ponctuel pullule. Lorsque Lorne, dans *Rouge, mère et fils*, réfléchit à la pratique picturale de Delphine, il fait référence à l'observation des abeilles qui entrent et sortent d'une ruche : « Quand on a vu une fois les abeilles entrer et sortir de la ruche au ralenti, on comprend que les simples faits d'entrer et sortir incluent des centaines d'actes successifs et non simultanés. » (*R*, 227) À en juger par la précision temporelle essentielle aux trois romans, le détail tiendrait dans cette décomposition des mouvements et du temps. Preuve de cette ascendance du temps dans le récit (le temps engendre le récit), l'ouverture de chacun des romans insiste sur celui-ci. Julie évoque, au tout début de *L'Obéissance*, la possibilité de sa mort imminente dans « l'instant qui suit » et le récit qui pourrait en être fait dans « l'instant d'après l'instant qui suit » (*O*, 9). Elle remet ainsi le récit de sa vie dans les mains des gens qui lui

⁹⁶ Dominique VIART et Bruno VERCIER, *op. cit.*, p. 244 : « À vrai dire, il faudrait appeler ces textes “ fictionnels ” plutôt que “ fictifs ”, dans le sens où “ fictionnel ” signifie que cette part de fiction est utilisée comme procédé d'investigation et d'élucidation, mais ne trouve pas sa finalité en elle-même. »

succéderont, comme Marie a remis entre les siennes son récit et celui de l'affaire Chaillé. La mort, moment précis où le souffle s'arrête, est inéluctablement suivie par un autre moment qui est le début du roman. « L'instant d'après l'instant qui suit » est ce qui se passe après l'événement confiné dans le temps, c'est la naissance du récit. De la même façon, la première phrase de *Rouge, mère et fils* place le roman dans un rapport déterminé au temps et annonce un basculement propice à l'introduction d'un récit : « Une seconde plus tôt, tout allait à merveille. » (*R*, 7). Enfin, la triple présence du syntagme « deux jours après ce jour » (*F*, 9-11) dans les trois premières pages de *Fugueuses* place l'action du roman dans un futur déterminé par rapport à un événement antérieur constitutif du récit.

Le temps pose problème au roman puisque la narration est toujours décalée par rapport au temps réel. La précision conduit la narration à tenter de décomposer le temps qui est alors soit ralenti, accéléré ou arrêté. La description, moment propice pour se détacher du temps du récit, s'acharne à le contrôler afin de faire apparaître l'invisible, voire le temps lui-même : « Félix ouvrit les yeux sur le cadran qui affichait cinq heures cinquante-six secondes, sept, huit, neuf, zéro, pile. » (*R*, 109) Si le détail est à ce point lié au temps, il n'est donc pas étonnant que la description littéraire prenne appui sur une série de mouvements et de techniques cinématographiques. Le cinéma s'applique à capter le temps à travers l'image et, par ses techniques spécifiques, réussit à produire un temps qui lui est propre. Le roman jacobien emprunte au cinéma cette captation du temps par l'image pour décrire et détailler l'événement.

Plans rapprochés

La problématique du passage du temps se manifeste d'abord par une tentative répétée de le fixer. Le gros plan se définit par son caractère distinctif dans le temps et l'espace du récit. Dans la narration, il apparaît dans l'importance soudaine accordée à un élément, une image. Lors du voyage de noces, Hubert subit l'apparition de certaines images qui se succèdent en gros plans : « des seins bouffis par le soleil, des fesses en ski nautique, des bouches étrangères. » (*O*, 56) La présence de ces plans fixes et agrandis contraste avec la séquence narrative qui l'accueille : les jeunes mariés rentrent à l'auberge, Hubert allume la télé et Florence se prépare à se mettre au lit. Puis soudainement apparaissent ces images, comme un diaporama. L'arrêt du mouvement narratif ainsi que le changement d'échelle dans la représentation insiste sur le caractère obscène de la scène conjugale. Au lieu de montrer des corps qui se rapprochent lors de la nuit de noces, la description bifurque vers des images hétérogènes et extérieures à la scène. La nuit de noces n'est pas marquée par la symbiose des corps mais par un sentiment d'étrangeté et par la transgression des limites corporelles. L'agrandissement marque un décalage entre les événements annoncés par la narration et la réalité de la scène telle que perçue par l'un de ses acteurs. Notons également que la subjectivité du personnage passe paradoxalement par des images extérieures à la scène.

L'agrandissement signifie également qu'un élément banal devient tout à coup énorme et qu'il prend une importance démesurée. Pour Florence, « le moindre incident, un rouleau de papier vide, un cheveu dans le lavabo, une ampoule grillée, était le signal d'une suite de contrariétés qui la guettaient, malmenant ses nerfs, occupant tout le champ de sa pensée. » (*O*, 77) Le petit événement devient

énorme : « Tout devenait imprévu et presque insurmontable. (*O*, 77) Le gros plan conduit métaphoriquement vers un agrandissement des émotions. Il symbolise la menace que quelque chose de plus grand que soi vienne déranger le cours normal des choses.

Le zoom est un mouvement de l'objectif qui consiste à agrandir un détail. Sa particularité par rapport au gros plan est qu'il se fait progressivement. Le zoom serait un mouvement de narration plutôt qu'un arrêt de celle-ci et il consisterait à diriger graduellement l'attention sur un détail. Il pourrait s'apparenter à la métaphore filée. Lors d'une conversation entre Catherine et Nancy, personnages secondaires de *Rouge, mère et fils*, il se construit une métaphore qui se fonde littéralement sur l'agrandissement progressif. Celui-ci manifeste l'intérêt grandissant d'un personnage pour un autre :

Elles rirent, excitées d'avoir reformé si facilement le joyeux cocon d'où elles scrutaient l'univers à la loupe. [...]

– Essaie de prononcer le nom de Rose, dit Catherine, et dis-moi ce qui apparaît dans ton viseur.

Catherine avait prononcé très prudemment le nom de Rose. Nancy entendit clairement qu'il y avait au moins une épine sur la tige, et pire encore, elle sentit qu'elle rosissait et qu'elle allait devoir s'éclaircir la gorge, comme si elle avait bu du lait.

– Avant de mettre Rose dans sa potiche, juste un détail pendant que j'y pense, les homards, ils étaient parfaits, d'accord, mais c'est le vin qui les a exaltés, ça se dit ? dit Nancy.

– Si je devais repasser l'examen du parfait petit traducteur du secrétariat d'État, je mettrais “ qui en a exalté le parfum ”, mais toi, que diras-tu de Rose ? Qu'elle a exalté le zoom de ta caméra ? » (*R*, 149-150)

L'utilisation successive de la « loupe », du « viseur » et du « zoom » forme l'idée de l'intérêt progressif de Nancy pour Rose. L'intérêt est confirmé par la couleur rose des joues, celle du prénom de Rose et de la fleur dont les épines sont également présentes.

La couleur rouge est aussi filée comme une métaphore dans tout le roman, comme

elle l'est ici à travers le homard et le vin qui introduisent l'odorat lié aussi à la fleur. Le « détail », ici le vin et les homards, se présente comme une digression, mais s'imbrique pourtant dans un réseau d'éléments similaires concentrés dans l'extrait et disséminés dans tout le récit.

La mise au point, autre mouvement de lentille, se fait quant à elle avec une économie de moyens et de mots par rapport au zoom. Elle est plus condensée. Par exemple, Luc remarque les chaussures rouges de Catherine au fond du jardin. Ce qui fait dire à Catherine : « “ P.-S. Ta mère avait comme toi le don de faire la mise au point sur ce qui tient le personnage en scène : dans le jardin, mes chaussures rouge canot. ” » (R, 224) La mise au point insiste sur un détail qui structure le récit. La répétition de cette mise au point sur les chaussures rouges dans tout le roman forme un mouvement plus large qui s'apparente également à une métaphore filée.

Plans larges

Le gros plan insiste sur le détail et s'applique particulièrement au corps tandis que le plan vaste embrasse large et balaie le paysage : « Le bateau passa devant l'auberge. Hubert prit une photo. [...] Une volée d'oiseaux suspendit son vol et forma une arche d'une rive à l'autre de la rivière. » (O, 55) D'abord, tout se passe comme si la prise de la photo suspendait le temps et, avec lui, le vol des oiseaux. Le plan large, tout comme le gros plan, permet de fixer le temps. Or, le plan large, d'une rive à l'autre, crée une arche, donc un lien, entre deux rives. De la même façon, il tente de réconcilier dans la même image les mariés déjà séparés par la mort ultérieure de leur enfant, ici symbolisée par la rivière. Le plan large, contrairement au gros plan, insiste sur la continuité et propose un prolongement malgré la fixité qui le caractérise. Le

moment capté est rempli de possibles (la réconciliation) et plein de mauvais présages (la mort de l'enfant).

Alors qu'ils sont perchés sur la montagne au cimetière du Mont-Royal, Luc et Rose, dans *Rouge, mère et fils*, regardent l'horizon : « De là, on voit les toits d'Outremont, l'île de Laval, le lac des Deux-Montagnes, la ligne bleu d'encre des Laurentides. Ils s'assoient dans l'herbe et ils regardent. » (*R*, 183-184) L'éloignement progressif des éléments de la description aboutit à une ligne d'horizon si lointaine qu'elle semble dessinée. L'échelle s'agrandit progressivement : des toits, on passe à l'île, puis au lac et à la ligne d'horizon. On va du plus proche au plus lointain et en même temps du plus petit au plus grand, dans une même image fixe pendant que le regard effectue le trajet vers le nord. Dans la phrase, les éléments sont alignés de gauche à droite, mais ce qui est représenté fuit vers l'avant dans un jeu de perspective. Ce mouvement de l'œil qui balaie vers l'avant s'inscrit dans une réflexion sur l'éloignement progressif de la famille alors que Rose et Luc assistent à l'enterrement de la mère d'Armelle qui vivait à New York.

La description d'une scène se détaille parfois dans un mouvement de balayage du regard comme dans cette scène de *L'Obéissance* : « La femme balaie du regard les fenêtres, les terrasses, les balcons qui entourent le carré de sable, s'essuie longuement le front sur son bras qui s'est dressé dans l'air pour libérer quelques toxines, ouvre la grille du jardinet. » (*O*, 20-21) Le panoramique est un mouvement de caméra qui consiste à déplacer la caméra sur un axe ou deux. Ainsi la rotation du regard détaille le paysage dans un mouvement qui s'apparente à un mouvement de caméra. C'est le mouvement que le texte reproduit mais le regard encadre toujours le panoramique romanesque. Le roman n'est pas un scénario de film et le point de vue demeure relayé

par le regard descripteur du personnage et non par celui, englobant, de la caméra. On a donc affaire à une homologie dans laquelle les mouvements du regard s'apparentent à ceux de la caméra et où le langage cinématographique permet de nommer certains de ces mouvements.

La prise volante à l'aide de la grue est un mouvement de la caméra qui s'effectue sur plus d'un axe à la fois et souvent en hauteur. On retrouve deux scènes qui s'apparentent à cette technique dans *Rouge, mère et fils*.

Sans savoir comment, il se mit à voir de plus haut. Sa tête s'était ouverte par le milieu et avait laissé monter là-haut ce fameux œil qui balaie large. De là-haut, on ne discernait pas si c'était l'homme qui enracinait l'arbre ou l'arbre qui enracinait l'homme. (*R*, 159)

Félix se met à voir de plus haut comme si son souhait « qu'un nouvel ordre préside » se réalisait (*R*, 116). Il souhaitait sortir de ses mécanismes habituels (sarcasme et ironie) pour penser le monde autrement. La possibilité qu'un nouvel ordre advienne apparaît dans le changement brusque et inédit de perspective sur lui-même. L'œil « qui balaie large » est un regard subjectif qui s'extériorise pour percevoir la scène sous un autre angle, presque métaphysique. La plongée est un type de regard qu'il est pourtant impossible d'opérer sur soi. Or, le recours à cette technique cinématographique dans le roman indique la sortie du personnage de lui-même par un changement radical de perception qu'il attendait et qu'il appelait. Il indique également l'apparition d'un sentiment spirituel orienté vers le rapprochement de l'homme et de la nature aussi évoqué par l'écoute religieuse de la musique profane dans le bois.

Dans la scène finale du même roman, le point de vue en plongée sur le lac redouble formellement l'action de la scène où le huart plonge et disparaît sous la surface du lac et où Delphine plonge ses mains dans l'eau (*R*, 277). La plongée

semble favoriser une introspection et une forme de rédemption dans laquelle Delphine trouve le pardon suite à la révélation de son crime. Elle imite le huart qui, en plongeant, ne laisse aucune trace sur le lac. La traversée symbolique des apparences et le changement de perception de soi et du monde s'effectue grâce à un mouvement de plongée. Cette plongée s'accompagne d'un sentiment de plénitude de la part des personnages, sentiment qui traduit une forme de réconciliation entre l'homme et la nature.

Montage

L'observation détaillée des « centaines d'actes successifs » peut se traduire par l'énumération, la juxtaposition ou l'accumulation, qui décomposent le temps et qui, pour le recomposer, procèdent tel le montage cinématographique, par la juxtaposition d'éléments (mots ou plans) disparates. Tout montage est un découpage du temps qui est ensuite assemblé. Le montage alterné joue davantage sur la coupure en se débarrassant de l'illusion de continuité. Il consiste à juxtaposer des plans qui diffèrent par le lieu tout en suggérant la continuité temporelle qui compose la séquence. Ici, Julie et Marie reviennent de la promenade et rentrent chez Marie : « Taxi. Ascenseur. Grande pièce toute blanche. Les sofas. » (*O*, 202) La narration, considérée comme superflue, est écartée au profit d'une densification des éléments juxtaposés. Or, forcément, le paradigmatique de l'énumération se fond dans le syntagmatique de la narration⁹⁷. L'enchaînement narratif n'est jamais complètement écarté malgré la forme fragmentaire.

⁹⁷ Philippe HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 26.

Lorsqu'il apprend qu'Émilie vient lui rendre visite, Antoine, dans *Fugueuses*, se met à « scruter chaque centimètre carré de chaque placard, armoire, tablette et étagère, à trier et à enfouir dans le coffre de cèdre hérité de la vieille Blanche le moindre vestige, la moindre trace de Stéphanie. » (*F*, 116). La scrutation minutieuse donne lieu à une juxtaposition des objets qu'il aurait dû jeter il y a longtemps, au moment de la mort de Stéphanie :

[...] pourquoi je n'ai pas, aussitôt les papiers signés, débarrassé les tablettes de la salle de bains des laits douceur, crème primordiale nuit intense, tubes de rouge intégral et eau d'hamamélis, et viré les coquillages, cailloux, galets, sachets de sable noir, gris, ocre, rose, blanc, jaune et boutons de nacre et godemichés, dont un en ivoire sculpté et un autre en ébène, splendide, du tiroir du chiffonnier. Tout déverser dans de grands sacs à ordures, sans un regard pour ce qui partait pour l'enfouissement, pourquoi ne l'ai-je pas fait il y a treize ans ? (*F*, 116-117)

Il convenait ici d'énumérer les objets ordinaires du quotidien pour accentuer la réflexion sur le legs d'une personne défunte. Bien sûr Stéphanie laisse plus que des pots de crème, mais pour l'instant, ils sont tout ce qu'il y a de visible et de tangible. Stéphanie laisse une fille, Nathe, mais personne ne le sait encore sauf Émilie qui ne cesse de s'évanouir. Pour exprimer le silence sur cet élément capital que le texte tient encore secret, celui-ci fait place à une réflexion sur l'accumulation d'éléments banals. Si le fait de conserver ces babioles semble inapproprié, c'est qu'ils pointent vers un manque, une absence significative.

L'énumération s'inscrit également dans la réflexion sur la filiation dans *Rouge, mère et fils*. Elle donne d'abord à Luc un sentiment de réalité.

Il allait rôder dans une Grande Surface. Il imaginait qu'il consacrerait un chapitre entier de sa thèse aux Grandes Surfaces. Il poussait sa benne géante devant lui pour voir si à force de refaire le parcours à travers les montagnes d'objets, les tas, les accumulations, les étages, les masses, les blocs et les panopies, à force de fouiller et de sonder, de se hisser derrière des colonnes de pneus, de faire face à des monceaux de serviettes, de

bonbons, de ventilateurs, de petites culottes, de se faufiler entre des frigos géants, sous des murailles de pain, de biscottes ou de lessive, pour finir par accoster à une caisse enregistreuse au guidon de cette benne géante qu'il transvidait sur le convoyeur, qu'il retransvidait dans le coffre arrière de la Tercel, il deviendrait un peu plus réel, un peu plus consensuel, un peu plus interactif, un peu plus contemporain. (R, 48)

Si l'énumération traduit la sensation que l'univers est tangible pour le personnage, elle confère au texte un surplus de réalité par la longueur de la phrase. L'accumulation d'objets petits et grands forme un tout énorme dans la « benne géante ». La « Grande Surface », munie de majuscules, acquiert un statut privilégié où l'accumulation est le seul mode de saisie du réel qui soit possible.

Par ailleurs, l'énumération représente plus que la simple accumulation. L'idée du mélange, en germe dans la « benne géante », se développe dans une réflexion sur l'origine par Luc. Suite à l'exemple de l'authentification de la toile de Rembrandt, Luc se demande « de quoi il est la trace » (R, 95) :

Sa pensée voit clairement qu'elle est elle-même la trace de copulations successives d'individus lancés à travers l'azur et sur les océans, individus qui n'ont jamais eu pour se défendre contre la faim, la soif, la maladie, la souffrance, il veut dire le mal, le mal de dents, le mal de ventre, le mal de rein et la migraine, que l'histoire qu'ils s'en racontaient, que leur miraculeuse conviction entêtée correspondant toujours à la portion de radeau à laquelle ils ont dû s'accrocher pour tenir jusqu'à l'arrivée des hélicoptères de leur armée nationale respective. Voilà de quoi il est la trace [...] » (R, 95)

L'existence selon Luc résulte d'une séquence, d'une série de maux de l'humanité : faim, soif, maladie, souffrance. Les maux sont énumérés par une suite de mots : dents, ventre, rein, migraine. L'origine biologique de l'homme est le résultat d'un métissage de maux, tout comme sa pensée et son histoire sont le résultat d'un métissage de mots. La pensée de l'homme intègre forcément ce métissage, ce couplage d'idées. L'énumération, voire la liste, arrive à engranger une juxtaposition

aléatoire d'éléments disparates qui finissent par former un tout et par représenter adéquatement la pensée de Luc sur l'origine et la filiation. L'énumération met en scène la fragmentation du savoir⁹⁸ en même temps que la tentative de lui donner un sens dans la continuité et dans l'histoire.

Ainsi, l'énumération endosse également l'enchaînement. Alors que Luc parle avec Lorne, la conversation glisse :

[...] ils se lancèrent dans un échange de paragraphes sur l'état des cinq continents, et jusqu'à la dernière goutte de pouilly, ils planèrent sur la désertification, la déforestation, les banquises d'émeraude, l'intégrisme et les ethnies, les religions et les perroquets hyacinthe, les séismes et le réveil des volcans, la couche d'ozone et cela jusqu'à la plus haute abstraction qu'est la dette monétaire mondialisée. (R, 104)

Si elle suggère un enchaînement, l'idée d'une continuité, l'énumération implique néanmoins une sorte d'ellipse, une coupure. La juxtaposition énumérative et le montage, s'ils se constituent à partir d'images et de mots disparates, s'attardent néanmoins à rendre le message intelligible. La liste contient un sens en elle-même : elle signifie l'accumulation, mais une accumulation qui s'inscrit dans une séquence. La juxtaposition et l'énumération métaphorisent la filiation, le métissage et l'enchaînement des éléments de l'histoire racontée.

Cadrage

Le personnage focalisateur, par son regard, justifie la description et inscrit dans le récit une série de cadres qui posent les conditions dans lesquelles il perçoit le monde. Le regard du personnage organise la distribution interne de la description tout

⁹⁸ Philippe HAMON, *op. cit.*, p. 33.

en y inscrivant sa subjectivité. La fenêtre représente un cadre privilégié pour introduire une description :

La fenêtre de la cuisine donnait sur une terrasse où une corbeille de linge frais lavé attendait sa propriétaire, sur un jardinet fermé par une grille, sur un carré de sable attenant au seul immeuble de location de cet îlot de bungalows unifamiliaux de banlieue, un immeuble de briques grises.
(O, 24)

La fenêtre introduit une série de cadrages secondaires : la terrasse, le jardinet, le carré de sable, l'îlot de bungalows et l'immeuble. Chaque unité, carrée, est susceptible de contenir le drame. La fenêtre ne donne accès qu'à des limites, à des unités de contenu que le regard doit pénétrer. La fenêtre est le symbole de la transparence. Or, le silence semble être le mot d'ordre. La parole se trouve en quelque sorte limitée par une série de cadres artificiels qui sont autant de lois dont celle de la vie privée symbolisée par la maison. L'immeuble de briques grises met le geste de violence totalement hors de la portée visuelle de celui qui regarde.

Au début de *Rouge, mère et fils*, le regard est limité par une série de cadrages plus ou moins contraignants :

Par-dessus l'épaule de Simon, le regard de Delphine tombait dans l'œil vide du judas de la porte bleue. Elle se hâtait d'ouvrir la porte pour échapper à cet œil-là, refermait sans bruit la porte sur Simon qui allait retourner dormir. Lui, il allait à la fenêtre, sachant d'avance qu'elle ne lèverait pas les yeux vers lui, qu'elle n'enverrait pas la main. Il la regardait boucler sa ceinture de sécurité, ajuster les rétroviseurs. Mais elle le surprenait. Elle faisait basculer le rétroviseur de manière à le voir. Il lui envoyait la main. Elle rabattait lentement le miroir en balayant du bout des doigts le reflet de Simon, démarrait. (R, 11)

Les regards ne s'échangent pas par la fenêtre, mais ils se butent à de fausses ouvertures que sont l'œil du judas et le rétroviseur. Le rétroviseur est un cadre particulier puisqu'il reflète une image qui se trouve derrière la personne qui regarde. Il est fréquemment utilisé dans *Rouge, mère et fils* afin de représenter le passé. Si le

pare-brise, nous l'avons vu, servait d'espace de projection, le rétroviseur repousse le personnage dans un espace-temps antérieur. Quand Delphine regarde Simon dans le rétroviseur, leur histoire vient tout juste de se terminer et déjà il est derrière elle. Or, le mouvement de la voiture et le caractère mobile du miroir suggèrent le changement constant du regard posé sur le passé.

Autres types de cadres, les affiches sur le mur de Delphine s'apparentent à des fenêtres :

Oui, il y a avait quelqu'un qui émergeait de la cuisine et du fond du couloir, quelqu'un qui semblait s'agripper au mur du couloir pour avancer dans l'obscurité et dans le silence définitif des fausses fenêtres inventées par Delphine. Les océans des affiches cependant avaient peut-être commencé à déborder de leur cadre, vu que l'autre paraissait obligé de ramer. (*R*, 74)

Ces « fausses fenêtres » sont autant de regards sur le monde, autant d'histoires inventées et fabriquées par Delphine. Les images happent la personne qui circule dans le couloir, tout comme les histoires de Delphine frappent ceux qui la côtoient.

La fenêtre semble donc toujours s'inscrire dans une série. Jamais seule, elle introduit un contexte paramétré par toutes sortes de contraintes. Les affiches, comme les œuvres d'art (tableaux, sculptures, etc.), sont autant de fenêtres métaphoriques sur l'imaginaire, d'images du réel que le roman intègre comme telles. La description du monde s'effectue dans un triple mouvement chez Suzanne Jacob : détailler, énumérer et encadrer. La désignation du monde se fait dans une accumulation structurée de détails et par une série de digressions encadrées.

LA FRAGMENTATION NARRATIVE

Fugueuses offre un terrain d'analyse particulièrement fertile pour envisager la fragmentation narrative dans les romans jacobiens. Ce dernier roman pose avec acuité la question de la fragmentation et de la rupture grâce au sujet qui l'occupe, la fugue. La fragmentation narrative se manifeste de deux façons dans *Fugueuses*. La première marque de la brisure réside dans une variation du mode narratif. En effet, chaque chapitre est focalisé par un personnage différent. Un deuxième niveau de fragmentation s'opère à l'intérieur de chaque chapitre par le passage d'une narration à la première personne vers la troisième ou inversement. Par exemple, le premier chapitre est d'abord narré au « je », pronom qui correspond au personnage de Nathe, qui devient « elle » au milieu du chapitre. Tandis que la première fragmentation concerne le mode narratif et fait varier la place qu'occupe le personnage dans l'histoire, le deuxième niveau de fragmentation, qui concerne la voix, fait différer le rôle que chaque personnage occupe dans sa propre histoire, à l'intérieur de son chapitre. Cette double fragmentation, modale et vocale, construit un monde romanesque sans centre, sans point de vue principal, ou plutôt, un monde romanesque avec plusieurs centres, comme le suggère Michel Biron⁹⁹.

Croiser les regards

Le premier niveau de fragmentation concerne le mode narratif, le transfert du point de vue d'un personnage à un autre, de chapitre en chapitre. Cette fragmentation s'apparente aux quelques extraits dans le roman qui insistent sur les regards des

⁹⁹ Michel BIRON, *loc. cit.*, 2002, p. 167.

personnages qui se relaient. Le regard occupe toujours une place importante dans les romans jacobiens. Les regards qui se croisent sont particulièrement signifiants dans le contexte de la fuite qu'exploite *Fugueuses*. Chacun des personnages, fuyant sa propre histoire, aura tendance à fuir le regard d'autrui : « Je refuse de regarder dans le rétroviseur. Je refuse de croiser le regard de mon père dans le rétroviseur. Il suffit que les regards se croisent pour faire fuir le courage. » (*F*, 21) Il arrive aussi que les regards se relaient, comme les histoires : « Grand-maman Fabienne a regardé Alexa, Alexa a regardé grand-papa Xavier et j'ai regardé le pot de confitures aux myrtilles sans sucre. » (*F*, 305)

Les regards qui se croisent et se contemplant enfin annoncent une réconciliation. À la toute fin du roman, Nathe regarde les yeux de son grand-père :

Xavier en a profité pour plonger son regard bleu foncé dans mes yeux. J'ai pensé que j'avais les mêmes yeux que lui. Alexa m'a déjà dit que le violet débordait de mes yeux et faisait croire que j'étais maquillée. J'ai laissé Xavier me regarder les yeux. (*F*, 316-317)

Le regard vers l'autre s'abolit dans la ressemblance et effectue un retour sur soi. Mais il fait encore émerger une envie de distanciation : « J'aurais pu enlever mes yeux et les mettre sur la table, s'il avait voulu. » (*F*, 317) Le regard ne permet pas d'atteindre la subjectivité de l'autre, mais il est utilisé dans une tentative d'objectivation du monde. Un regard sur le monde est toujours informé par le regard de l'autre sur soi.

Le regard est parfois intéressé. C'est grâce à lui que les personnages réussissent à capter le monde qui les entoure, à le comprendre.

Quand il eut compris que le train ne partirait pas à l'heure prévue, mon père a regardé autour de lui pour en découvrir la raison. C'est sa manière de chercher : il jette un regard à droite, à gauche, derrière lui, et la plupart du temps, ce regard est rentable. (*F*, 15-16)

Ce regard doit pourtant s'effectuer à l'abri de celui des autres. La subjectivité doit s'isoler des autres regards et des autres discours afin de s'extérioriser. C'est peut-être ce qui explique la séparation des versions de l'histoire ; chacun raconte à l'abri du regard des autres. Le regard et la parole sont intimement liés dans les romans où voir et dire vont de pair. Les regards croisés servent donc à introduire une fragmentation de la parole et une multiplication des récits.

Cette multiplication a pour première conséquence de mettre en lumière les erreurs de la mémoire. En effet, la structure fragmentaire et polyphonique accueille très bien le secret, le mensonge et elle permet d'aborder l'histoire sous l'angle de l'aveuglement et de l'impossibilité de savoir. Les personnages savent qu'ils n'ont pas accès à toute l'histoire et que la totalité ou la vérité leur échappera toujours.

Bien sûr, elle pouvait tout raconter, mais puisque « tout » ne cessait pas d'être créé, de changer de place, de se disperser, même quand on disait « tout », c'était encore ne rien dire de ce qui venait d'être créé à notre insu au moment où on le disait. (*F*, 171)

Ce sont les principes mêmes de la connaissance et la possibilité de l'accès à une quelconque vérité qui sont remis en question par la fragmentation et la multiplication des récits. Si la réalité est changeante selon les points de vue et le temps de la narration, un savoir définitif et total ne serait jamais accessible.

La même logique de l'inaccessible « tout » s'applique aux souvenirs, forme de connaissance incertaine, basée sur la mémoire. La mémoire est en effet présentée comme une narration, une série d'« histoires inventées » (*F*, 42). De plus, la mémoire dépasse toujours l'histoire individuelle. Alors, si Alexa a de « faux souvenirs » (*F*, 25), Nathe conclut : « Ça signifie du même coup qu'une partie de ma propre enfance est déjà perdue. » (*F*, 25) La fragmentation n'exclut donc pas les

relations entre les récits, mais elle met en lumière le manque, les failles de l'histoire. Or, la fragmentation par chapitre permet de séparer les visions du monde afin de mieux percevoir la continuité de l'histoire. La continuité se fait sentir dans les éléments de répétitions qui sont, au premier chef, le mensonge et le secret. La continuité du roman repose donc sur les failles de la représentation et de l'histoire.

S'inventer un œil

Si les personnages isolent leurs regards et leur discours de celui des autres, ils ont également besoin d'un minimum de distance afin de s'observer eux-mêmes. Ils s'inventent alors un œil extérieur.

Je me demande, se dit Émilie en cherchant de la chaleur au creux de son manteau de vison, je me demande comment ça s'est passé. Pendant des milliers d'années, la matière n'avait pas un seul œil pour regarder dehors. La matière a dû travailler des milliers d'années pour s'inventer un œil. Je ne me souviens pas de cette première fois où mes yeux ont vu dehors. Je ne me souviens pas de l'instant où j'ai compris que mes yeux voyaient. Mais je me souviens de l'instant où mes yeux ont cessé de voir, où mes yeux sont retournés dans la matière aveugle parce que ce qu'ils devaient voir leur causait une douleur insoutenable. (*F*, 98)

L'œil extérieur serait une mise en abyme de la perception de soi. Il n'est pas rare qu'un personnage tente, avec ou sans succès, d'accéder à ce regard extérieur sur lui-même. Le regard extériorisé se tourne vers soi et donne lieu à une suite de monologues intérieurs, dont la voix oscille entre la première et la troisième personne. La focalisation varie et le regard du personnage est alternativement tourné vers l'intérieur et l'extérieur.

L'objectivation du sujet par lui-même s'opère de manière progressive. Elle se fait par exemple par l'introduction d'une lettre fictive que Nathe récite à sa mère dans sa tête : « Chère maman, commença Nathe [...]. » (*F*, 33) Ensuite, le chapitre s'écrit à

la troisième personne, même si la forme épistolaire prend fin. Or, Nathe est toujours le personnage focal, celle qui informe la narration, celle qui voit. L'effet de distanciation rend compte d'une altérité intégrée au sujet, comme le montre bien le début de cette phrase : « Quand Nathe était jeune, pensa Nathe [...]. » (*F*, 42) Ou encore « Alexa voit juste, pensa Nathe, Nathe est un monstre sanguinaire de violence démesurée. » (*F*, 41) À l'intérieur même de ses pensées, Nathe se désigne par son prénom et se perçoit à partir du point de vue de l'autre.

S'inventer un œil extérieur peut également s'effectuer grâce à la caméra, nous l'avons vu avec Alexa dans le chapitre précédent, ou grâce au regard dans le miroir :

Alexa se séchait les cheveux et s'observait entre les deux miroirs. Si elle concentrait son regard en un point légèrement décalé par rapport à son reflet, si elle parvenait à neutraliser l'habitude que son regard avait d'elle, elle arrivait à s'apercevoir de l'extérieur comme les autres la voyaient. À force de garder son regard décentré, Alexa devenait une inconnue qu'elle s'efforçait alors de remarquer, puis qu'elle oubliait aussitôt après l'avoir croisée, comme elle oubliait les gens qu'elle croisait dans les foules du carnaval, dont elle essayait de se souvenir avant de s'endormir et dont il ne restait, dans sa mémoire, que des morceaux disparates qu'elle n'arrivait pas à assembler. Elle se disait que c'était ainsi qu'elle-même existait dans la mémoire des autres : sous forme de morceaux. Ce jeu où elle s'apercevait fugacement de l'extérieur la délivrait de l'irritation de ne pas avoir accès à sa propre apparence. Elle se sentait alors moins visible, moins repérable, allégée de son identité [...]. (*F*, 152-153)

S'inventer un œil permet parfois de porter un nouveau regard sur soi et sur le monde extérieur. Cet œil accorde également au personnage la possibilité de relativiser sa présence au sein de la famille et de la communauté.

Le regard extérieur n'exempte pas de l'erreur : « On aurait cru, vu de l'extérieur, que j'étais en état d'arrestation. » (*F*, 321) L'objectivation par la voix ne résout donc pas les problèmes de véracité, de mémoire et de mensonges mis en lumière par la fragmentation modale. Le roman s'appuie sur une subjectivité qui tente

d'être objective, en passant par le regard et les autres médiations, mais il intègre aussi les limites de cette tentative. Aucun point de vue ne rend compte de la globalité d'une scène. L'invention de l'œil extérieur justifie les passages de la première à la troisième personne et brouille les frontières entre intériorité et extériorité, entre subjectivité et objectivité. Ainsi, le personnage contemporain s'invente, comme le dit Michel Biron : « un point de vue extérieur d'où regarder librement les ruines du monde. Il préserve ainsi l'essentiel, à savoir la distance romanesque¹⁰⁰. » Les ruines du monde observé sont ainsi transposées dans le programme romanesque par une narration fragmentée.

Témoigner de la fracture

Ce qui n'est pas vu par l'œil extérieur n'existe pas : « Et puis, je ne vois plus rien. Jamais. Ça n'a jamais existé jusqu'à ce soir, et même ce soir, dans ce train, ça n'existe pas, ça n'a pas de témoin. » (*F*, 98) La réalité des personnages jacobins doit donc obligatoirement passer par une représentation extérieure pour être perçue. Le témoin endosse ce rôle de l'œil extérieur. Julie, dans *L'Obéissance*, le Trickster dans *Rouge, mère et fils*, Nathe dans *Fugueuses*.

La distance romanesque, inscrite dans l'attitude du témoin, fait peut-être écho à la posture de l'auteur qui, d'une certaine façon, observe le monde et en témoigne. Le témoin joue donc un rôle important chez Jacob et le récit prend une dimension éthique en faisant de l'observation une responsabilité de l'individu face à l'histoire.

Selon cette logique du témoin qui prend la parole, l'écrivain serait également celui qui pourrait témoigner de l'effritement et de la fracture du monde par un récit.

¹⁰⁰ Michel BIRON, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. XLI, n° 1, 2005, p. 41.

Or, comme le langage sur lequel s'appuie l'appareil narratif nécessaire à la cohérence du monde est lui-même menacé, le roman intègre la brisure du langage aux plans thématique, stylistique et narratif. Nathe évoque la matérialité du signe qui compose le langage et donc l'arbitraire et l'étrangeté du sens :

“ Bonne nuit, monsieur Saint-Arnaud ”, prononça Nathe à haute voix. Et elle rigola. Elle n'avait jamais pensé à appeler son père par son nom de famille. Elle recommença. “ Bonjour monsieur Saint-Arnaud, joyeux Noël, monsieur Saint-Arnaud, Nathe Saint-Arnaud vous souhaite une bonne nuit. ” (F, 39)

En prononçant le nom de son père à voix haute et le sien, en les lançant dans l'univers, ces noms familiers deviennent étrangers et une nouvelle réalité semble apparaître. Dans son essai *Histoires de s'entendre*, Suzanne Jacob écrit à propos de l'étrangeté de la langue :

Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de réalité ni qu'il n'y a rien de réel. Ça veut seulement dire que la réalité et le réel sont insaisissables sans ces fantastiques appareils inventés par la nécessité de vivre en commun que sont les langues¹⁰¹.

La langue serait une convention à laquelle il faudrait adhérer, voire croire, pour saisir le réel. Raconter, au-delà de sa dimension éthique, serait aussi un acte de foi, un acte par lequel le témoin tenterait de rétablir l'ordre des choses avec la conscience qu'il possède un outil bien imparfait pour le faire. Néanmoins, l'appareil narratif arrive à assumer une cohésion grâce au langage qui, malgré la fracture qui le caractérise, « fait tenir les morceaux ensemble¹⁰² ».

Le langage est une série de signes étrangers les uns aux autres et étrangers à ce qu'ils désignent. La structure du roman traduit cet écart par le récit à focalisation multiple. Or, comme le souligne Michel Biron :

¹⁰¹ Suzanne JACOB, *op. cit.*, 2008, p. 16.

¹⁰² *Ibid.*, p. 124-125.

[...] il y a malgré tout chez Jacob, comme chez la plupart des romanciers contemporains, un souci de convergence, de lisibilité. Les histoires ne font pas que s'accumuler : elles se croisent, s'imbriquent les unes dans les autres¹⁰³.

Par ses jeux de répétitions et de dédoublements, le roman met en place un réseau dense de communication entre les récits. Malgré la fragmentation, le récit s'élabore autour d'un principe de composition fort qui assure sa continuité, comme la structure fugale.

LA FUGUE

Le roman jacobien se réclame de formes littéraires fragmentaires et parfois même d'autres formes esthétiques. Dans *Rouge, mère et fils*, la peinture joue un rôle central dans la composition du roman, alors que dans *Fugueuses*, il s'agit de la musique. Comme son titre l'indique, le roman est organisé comme une fugue, forme d'écriture musicale basée sur la répétition et l'imitation de plusieurs voix entre elles. La fugue repose principalement sur une relation complexe et très structurée d'un couple sujet/réponse. Ainsi, le roman multiplie les couples fondés sur une relation ambiguë de ressemblance et de dissemblance, dont les couples de sœurs (Alexa et Nathe, Émilie et Stéphanie). En effet, nul lieu ne serait plus approprié que la famille pour explorer cette forme limite de l'altérité proche du sujet.

Le terme de fugue désigne « tout morceau écrit en imitations contrapuntiques et basé sur l'alternance sujet/réponse¹⁰⁴. » Le contrepoint sur lequel repose l'effet

¹⁰³ Michel BIRON, *loc. cit.*, 2002, p. 167.

¹⁰⁴ Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La Fugue*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 45.

d'imitation est une technique d'écriture musicale basée sur la superposition des lignes mélodiques, sur l'agencement des voix. Contrairement à l'harmonie, le contrepoint s'établit dans la cohabitation horizontale des voix. La fugue est donc caractérisée par une entrée successive des voix qui jouent sur la ressemblance et la différence des lignes mélodiques précédentes. La fugue débute donc avec une voix ou une mélodie qui expose le sujet principal, puis, vient ensuite la réponse qui reprend le thème principal et s'y superpose avec des variations. Il y a autant d'entrées qu'il y a de voix. Le développement de la fugue s'effectue en trois temps : l'exposition initiale, dans laquelle se font entendre dans l'ordre le thème principal (sujet) et la réponse. Les expositions centrales font entendre les répétitions et imitations du sujet principal et des thèmes secondaires. La réexposition finale est le moment où le sujet revient en ton principal.

Exposition initiale

Le sujet est « le thème générateur de la fugue¹⁰⁵ ». Dans *Fugueuses*, le sujet ou thème principal est la fuite successive des personnages. La forme de la fugue (fuite successive des voix) vient donc redoubler le thème du roman (fuite successive des personnages). Cette redondance répond littéralement au principe d'organisation de la fugue qui suit son sujet : « Non seulement c'est le sujet qui impose à l'œuvre son caractère, mais c'est lui aussi qui conditionne le type, la forme et l'écriture même de la fugue (nombre de voix, strettes, etc.)¹⁰⁶. »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁶ Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *op. cit.*, p. 54-55.

L'exposition initiale s'effectue dans le premier et le deuxième chapitre. La tonalité principale est donnée par Nathe au tout début. Alors qu'elle est retenue au chalet de ses voisins qui abusent d'elle, elle décide de fuir : « Elle fuirait. Elle fuirait par la voie ferrée. » Sa fugue revêt cependant un caractère particulier puisque c'est vers la maison familiale qu'elle fuit : « Elle fuirait par la voie ferrée. Elle rentrerait à Carouges, dans la maison de Carouges où sa mère jouait sans doute au scrabble [...]. » (*F*, 62) Non seulement elle retourne vers la maison familiale, mais elle « fuit » vers sa mère. Carouges n'est qu'une étape du voyage qu'elle entreprend vers l'histoire de sa naissance. Elle devra aussi fuir Carouges, avec Alexa et Ulysse, afin de retrouver symboliquement sa mère biologique.

À son tour, Émilie entame son chapitre par une fugue vers une ville au nom prédestiné : Borigine. En réalité, elle fuit la maison familiale pour rejoindre son amant à Montréal, mais le trajet la conduira vers son enfance. En route, elle fait escale à Aiguebelle, village de son enfance *via* une projection de ses souvenirs. Ce deuxième chapitre, comme les suivants, constitue la réponse au sujet principal exposé par Nathe. La fuite est ainsi reprise dans chacun des chapitres, qu'elle soit exprimée par Alexa, Antoine, Fabienne, Blanche ou Aanaq. Chaque personnage expose une fuite, qu'elle soit des autres ou de soi, mais également un retour, vers l'autre ou vers soi. *Fugueuses* est l'histoire d'une quête des origines racontée à travers différentes fugues successives.

Expositions centrales

Les expositions centrales sont le lieu des redoublements, des répétitions et de l'exposition des thèmes secondaires. Parmi ceux-ci, les événements du 11 septembre

ponctuent le roman et constituent une référence temporelle essentielle. L'abus sexuel est un thème secondaire récurrent, mais le véritable contre-sujet est celui de la transmission et de la filiation. Un contre-sujet est un « thème secondaire à la personnalité plus ou moins marquée accompagnant le sujet de la fugue dès l'exposition initiale ou dans l'une des expositions suivantes. » (*F*, 67) La fuite se fait vers l'origine et pose alors la question de la transmission. Acte de rupture, la fuite s'abolit pourtant dans la continuité.

Pour exposer la filiation, les relations entre les personnages sont marquées par une série de ressemblances et de dissemblances. Suite de variations, les points de ressemblances et de dissemblances s'ancrent, dans le cas des demi-sœurs Alexa et Nathe, autour du temps et des langues : « La différence la plus criante entre ma sœur Alexa et moi, c'est que découvrant ce qu'elle n'a pas, elle est convaincue qu'elle l'aura dans l'avenir, alors que ce que je n'ai pas, je suis convaincue de l'avoir déjà eu dans le passé. » (*F*, 27) Convaincue que tout est fini avant d'avoir commencé, Nathe ne veut pas apprendre de langue étrangère, sauf peut-être si elles sont mortes, alors qu'Alexa cumule les savoirs et les langues vivantes, confiante qu'elle est en l'avenir.

Nathe et Alexa sont si différentes qu'elles ont peine à croire qu'elles proviennent de la même mère :

Les minutes tombaient dans le cadran numérique en élargissant la distance qui rendait Nathe et Alexa étrangères l'une à l'autre au point qu'aucune des deux ne se souvenait d'avoir été bricolée à partir du même bagage génétique, comme Alexa le répétait si souvent en s'étonnant qu'avec ce même bagage deux êtres aussi différents l'un de l'autre aient pu être créés. (*F*, 38)

Or, elles n'ont pas exactement le même bagage génétique, mais elles ne le savent pas encore. Si elles n'ont pas la même mère, elles ont pourtant le même père. Lorsqu'il

parle d'elles, les *Variations Goldberg* jouent en arrière plan (*F*, 175). Nathe et Alexa puis Macha, une autre demi-sœur, sont les variations produites à partir du même modèle ou du même thème. Émilie et Stéphanie constituent un autre de ces couples de sœurs fondés sur un rapport de ressemblances et de dissemblances. Différentes, elles sont pourtant comme les tours jumelles du World Trade Center qui s'effondrent l'une après l'autre dès l'ouverture du roman. Émilie s'effondre dans le jardin au moment de dire à Nathe que Stéphanie, morte du cancer, est sa mère. Les répétitions de l'abus sexuel sont également une figuration de cette transmission à l'œuvre dans la fugue.

Réexposition finale

Le dernier chapitre, intitulé « La dernière fugue », est le lieu de la réexposition finale dans laquelle on trouve une forme accélérée de récapitulation, la strette. Nathe en est le personnage focal, comme au tout début. Le tempo s'accélère : « Tout allait trop vite. Nathe n'arrivait plus à récapituler. » (*F*, 271) Elle réussit néanmoins à faire un retour sur les événements, caractéristique de la réexposition. Au début de ce dernier chapitre, plusieurs paragraphes se succèdent et reprennent les événements. Chacun commence par le nom d'un personnage : « D'abord sa mère [...] Ensuite Alexa [...], Et enfin, Ulysse. » (*F*, 271-273) Ces débuts de paragraphes font écho aux débuts de chapitres, unités plus longues, qui portent le nom des personnages à leur titre. Les fugues terminées, la strette finale reprend les faits importants de manière accélérée et boucle le retour de chacun des personnages. La dernière fugue contient pourtant une nouvelle fuite, ou plutôt l'aboutissement de celle de Blanche et Aanaq. Suite à leur évasion du centre

hospitalier, les aïeules vont mourir sur le lac en canot. Dernier retour du livre, vers la mort cette fois, la fugue finale boucle le cycle des fuites vers l'origine. L'histoire de la naissance de Nathe lui est alors racontée. Les fuites successives trouvent leur finalité dans un retour collectif puisque les grands-parents ramènent les enfants à Aiguebelle.

Si l'emploi de la fugue permet de représenter formellement le thème principal du roman, il s'agit en même temps d'un détour *via* une forme extérieure à la littérature, une sorte de sortie du romanesque. La fugue, forme musicale d'origine baroque, confirme le caractère également baroque du roman jacobien qui, déjà par l'intégration de différents médias et le caractère éclaté des focalisations multiples, trouve sa forme dans une sorte d'hétérogénéité de ses matériaux. Par ailleurs, la forme fugale permet au roman d'acquérir une cohésion formelle. L'éclatement n'est qu'apparent puisqu'il est structuré. La fugue est elle-même une forme à la fois extrêmement structurée et profondément libre. Cette liberté est essentielle aux romans jacobiens qui mettent en scène des personnages en quête d'émancipation. Derrière l'accumulation de versions, de détails, de représentations et de voix, le roman construit une ligne narrative à la fois complexe et structurée.

Les différents cadres narratifs que sont les focalisations participent de la distance représentationnelle caractéristique de l'hyperréalisme pictural, qui se penchait sur l'écart entre la réalité et sa représentation. Le réel ne serait jamais accessible que par la médiation d'un langage, qu'il soit plastique ou littéraire. La structure romanesque hyperréaliste met donc en abyme l'acte de représenter, tout comme le fait l'art pictural. Le fait divers, dans un rapport interdiscursif avec le roman, provoque des allers-retours rappelant les liens qu'entretient la peinture

hyperréaliste avec la photographie. Le rapport de ressemblance-dissemblance entre le réel et ses représentations se manifeste également dans la fugue, basée sur la répétition. L'organisation du temps romanesque se fait *via* la forme musicale et les techniques cinématographiques organisent la désignation minutieuse du monde. La fragmentation narrative trouve dans les regards croisés un pouvoir structurant qui, en plus de justifier l'entremêlement des histoires et des points de vue, redouble la cohérence du récit dans son rapport renouvelé à l'univers visuel.

Dans un effort de faire tenir ensemble les morceaux d'un monde éclaté, une série de paradoxes émerge pourtant : la transfiguration dans un univers submergé de représentations figuratives, l'émergence d'une certaine objectivité et d'une distance réflexive dans le croisement des subjectivités, une mise à distance du langage dans une entreprise de narration et de témoignage, la redondance formelle et la répétition dans une tentative de fuite et de rupture. L'analyse des cadres narratifs permet pourtant d'apprécier la cohésion du roman dans l'apparent désordre narratif et pointe vers la réconciliation des éléments disparates d'un univers fragmenté. Le sens de l'œuvre de Suzanne Jacob est à chercher du côté de cette organisation structurée des formes déstructurantes du réel.

CONCLUSION

L'œuvre de Suzanne Jacob se révèle solidement structurée à partir de médiations visuelles et de focalisations narratives qui décomposent le récit au point de mettre en doute sa vraisemblance. Ce travail formel ayant été longuement analysé, il reste à nous demander si celui-ci concorde avec les bases théoriques du travail hyperréaliste esquissé en introduction. Et, comme les différents procédés hyperréalistes induisent une réflexion riche sur les pouvoirs de la représentation dans le monde contemporain, nous pouvons également nous demander comment ce travail structurel nous informe sur le roman contemporain et sur la posture du romancier qui construit son œuvre à partir d'une multitude d'images et de récits hétérogènes.

Entre ruptures et continuités

Les médiations, comme les focalisations, ont mis de l'avant l'idée centrale de la mise en abyme et du retour sur la structuralité du texte par un récit préalable ou extérieur solidement intégré au tissu romanesque. Nous pouvons donc affirmer, à l'instar de Baudrillard, que l'hyperréalisme est une « esthétique qui tient à sa structuralité même¹⁰⁷ ». Les différentes marques formelles identifiées dans la définition initiale de l'hyperréalisme s'avèrent présentes : la précision du détail, le

¹⁰⁷ Jean BAUDRILLARD, *loc. cit.*, p. 147.

zoom, l'arrêt sur image, l'intégration d'un autre médium, l'exposition des marques de la représentation, etc.

Le récit hyperréaliste, toujours conscient des moyens détournés de la représentation, expose le matériau qui le constitue. La première représentation que le récit intègre est donc celle de la fabrication de l'histoire. *L'Obéissance* se fonde sur le récit du meurtre et de la violence plutôt que sur l'événement lui-même. Celui-ci est médiatisé et focalisé par une série de cadres narratifs qui entourent l'événement afin de le cerner. Le roman ne s'y attaque jamais directement. L'art hyperréaliste, qu'il soit pictural ou littéraire, ne se veut pas simulacre comme le suggère Baudrillard¹⁰⁸. Au contraire, il expose ses moyens de production afin de mettre en échec la toute-puissance de la représentation. Or, il utilise aussi tous ses moyens puisque la représentation, si imparfaite soit-elle, est la seule porte d'accès au réel.

Comme dans l'hyperréalisme pictural, le récit jacobien recèle un nombre important de paradoxes constitutifs. Le texte effectue des allers-retours entre précision et abstraction, subjectivité et distance, figuration et transfiguration, centre et périphérie. Tout comme l'hyperréalisme pictural, l'hyperréalisme littéraire joue sur différents niveaux de représentation au point d'induire un doute et une réflexion sur le réel. L'hyperréalisme est fondé sur un écart entre les niveaux spatio-temporels du réel et de sa représentation, sur une « sémiotique du décalage¹⁰⁹ » qui dérange les ordres spatial et temporel afin d'exprimer la fissure entre le réel et sa représentation. Quelques paradoxes intéressants ressortent de l'analyse des récits jacobins et peuvent servir de base à une observation de l'hyperréalisme dans le roman contemporain.

¹⁰⁸ Jean BAUDRILLARD, *loc. cit.*, p. 144-145.

¹⁰⁹ Akira Mizuta LIPPIT, *loc. cit.*, p. 80.

D'abord, l'autonomie des différentes parties de l'œuvre contribue à la cohérence de celle-ci. La division des chapitres par versions subjectives des personnages du récit, si elle instaure au départ un éparpillement, permet à l'écrivain de créer d'autres liens narratifs profonds et sous-jacents à la progression du récit non linéaire. Les différents procédés de décentrement trouvent aisément leur place dans le récit hyperréaliste, mais ils sont contrebalancés par des éléments récurrents et structurants, comme la couleur rouge ou la fugue. La composition non hiérarchique dans laquelle le récit est décomposé est solidement structurée autour d'un ou plusieurs éléments, souvent symboliques, filés dans tout le roman. La figuration première du récit est ainsi transfigurée, dépassée par l'ordre symbolique qui permet de reconfigurer un récit cohérent. Toujours, le récit tente d'atteindre l'au-delà du signe par sa reproduction minutieuse. À quoi sert l'ébréchure sur le bol dans le récit sur l'origine de Luc ? Le détail agit comme un indice dans un monde submergé de représentations symboliques. L'indice, seul élément accessible, pointe vers quelque chose de plus grand. Le micro-récit s'inscrit inévitablement dans un récit plus large, qu'il soit familial ou universel, comme la recherche des origines.

La transfiguration, ces quelques traversées de l'écran, font basculer le mode figuratif dominant dans le mode symbolique afin de figurer l'infigurable : la violence et le silence. La transfiguration déborde alors sur la représentation figurative en instaurant un doute sur les éléments essentiels du récit. Le meurtre d'Alice a-t-il réellement eu lieu ? Il en va de même pour le monde représenté dans lequel évolue le lecteur : la sculpture de Marguerite Bourgeoys représente-t-elle la scène d'un crime ?

Le surplus de représentation, la présence démesurée d'indices, de détails, de médiations et de récits parallèles indiquent finalement un manque de prise sur le réel.

L'événement dramatique instigateur du récit est souvent passé sous silence ou seulement évoqué symboliquement comme le meurtre de *L'Obéissance*, quand ce n'est pas le silence lui-même qui est au cœur du récit, comme celui entourant le métissage de *Rouge, mère et fils* et la filiation illégitime dans *Fugueuses*. Les médiations présentent leur capacité à rendre l'ambiguïté (sculpture), le silence (peinture) et l'absence (photographie). Leur présence abondante produit un surplus de représentation qui pointe vers une absence : le secret qui est au cœur des récits.

La forme hyperréaliste s'accomplit donc sous le signe du paradoxe; le récit construit sa cohérence sur une série de ruptures. Par exemple, les différentes ruptures de focalisations permettent paradoxalement d'accueillir des effets de répétition. Au cœur des récits décentrés et multipliés se trouvent des questions de filiation et d'héritage, préoccupations largement partagées dans la littérature contemporaine qui ne délaisse pas, par ailleurs, l'héritage des avant-gardes qu'est la rupture, du moins dans la forme. Le récit hyperréaliste se construit donc dans une série de ruptures et de continuités.

L'appréhension du réel

L'approche hyperréaliste permet de tirer certaines conclusions sur l'appréhension du réel de l'écrivain contemporain qui, conscient qu'il œuvre lui-même dans la représentation, met de l'avant, avec cette matérialité abondante, ces signes et ces indices qui fusent, une critique de la représentation et une critique du monde contemporain médiatisé de toutes parts. Le romancier contemporain, plus que jamais, inscrit son œuvre dans une chaîne de discours qui ne lui réserve aucune place privilégiée, alors que l'image et le son dominant l'espace de la représentation. Les

images et les récits véhiculés par les médias, artistiques ou non, sont pour le romancier contemporain l'équivalent des fables, des mythes et des légendes qui structurent l'imaginaire humain depuis la nuit des temps. Ils sont les récits, peut-être faux, peut-être vrais, sur lesquels l'histoire de l'humanité s'est construite et sur lesquels l'individu contemporain s'appuie pour tenter de comprendre le monde au quotidien.

À travers les paradoxes formels de l'art hyperréaliste se révèle pourtant une « distance réflexive¹¹⁰ » du roman face au réel et à ses médiations. Cette distance illustre la prudence du romancier face à l'univers très contemporain qu'il choisit de représenter. Conscient qu'avoir le nez collé sur une réalité ne permet pas nécessairement de la saisir correctement, et encore moins de la communiquer, il intègre le soupçon sur lui-même, sur sa capacité à saisir et à représenter le monde. Le rapport au temps et à la mémoire se constitue dans un contexte où l'archive abonde mais où l'incertitude de l'interprétation règne dans la multiplication des versions. Le surplus d'indices et de traces du passé stimule le sentiment de perte de l'histoire.

Dans un ouvrage sur la littérature française contemporaine, Viart écrit : « Écrire le réel, ce n'est donc plus installer une “ histoire ” dans un cadre réaliste, mais aller directement vers cette matérialité même du monde qui témoigne de ce qu'il fut et devient¹¹¹. » Or aller « directement » vers la matérialité du monde constitue pourtant un détour : remplacer l'événement par une peinture, une photographie, une image télévisée ou un film retarde l'interprétation et introduit une distance réflexive entre le personnage et le monde romanesque, entre le lecteur et le

¹¹⁰ Dominique VIART et Bruno VERCIER, *op. cit.*, p. 235.

¹¹¹ Dominique VIART, *loc. cit.*, 2005, p. 221.

monde contemporain. Les filtres, les cadres et les détours servent à encercler le réel de ses différentes représentations. Jamais le réel ou l'événement n'est la cible directe du romancier hyperréaliste. Il procède par cercles concentriques et resserre l'événement afin de le saisir selon divers angles. Les personnages focalisateurs sont tous témoins au deuxième ou au troisième degré de l'événement central. Le roman matérialise en fait la série de filtres qui compose notre univers : l'ambiguïté de l'image et la multiplication des récits qui agissent comme des couches successives d'interprétation et qui remettent en question la vraisemblance du réel.

Baudrillard avait raison d'affirmer que l'omniprésence de l'image crée une « réalité cinématographique¹¹² ». Le romancier contemporain qui intègre cette « réalité esthétique¹¹³ » face au réel est définitivement hors du réalisme traditionnel. L'hyperréalisme est-il un post-réalisme ? Certes, l'hyperréalisme ne s'appuie plus sur la nature, mais sur « l'artifice ». Or, celui-ci a perdu son caractère négatif, il est plutôt fascinant. Les miroitements du réel intéressent les artistes contemporains dans la mesure où notre époque a intégré la notion que toute réalité qui se présente à nous est d'emblée manipulée. L'origine est de moins en moins repérable et a perdu sa valeur essentielle. Si l'origine est inaccessible directement, encore est-il possible de représenter les détours par lesquels l'individu passe dans sa tentative pour la retrouver. L'hyperréalisme serait donc post-réalisme dans la mesure où il n'abandonne pas l'idée du réel, il ne fait qu'utiliser des moyens différents pour le saisir. La distance réflexive, la mise en abyme et le retour sur la structuralité du récit sont des outils narratifs du roman contemporain qui reflètent le contexte d'abondance d'images et de

¹¹² Jean BAUDRILLARD, *loc. cit.*, p. 145.

¹¹³ *Idem*

récits et la nécessité pour le roman de se positionner dans cette abondance. Ils sont une façon de réfléchir aux conditions de transmission des histoires : « Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de réalité ni qu'il n'y a rien de réel. Ça veut seulement dire que la réalité et le réel sont insaisissables sans ces fantastiques appareils inventés par la nécessité de vivre en commun que sont les langues¹¹⁴. »

Que reste-t-il de ce constat d'impossible accès au réel sans les langages médiatiques ? Est-il encore possible de traverser l'écran ? Les romans jacobiens apportent un élément de réponse à ces questions dans le rapport au sensible qu'ils privilégient. Les différentes représentations (qu'on les nomme cadres, artifices ou filtres) sont finalement affrontées par les sens pour accéder au maximum de ce qu'ils peuvent livrer comme signification. Parlant de la manière de décider d'un cadre et d'une manière, donc d'une forme, Suzanne Jacob finit par parler, dans un texte déjà cité au chapitre 2, de la « réponse » que l'œuvre arrive à faire naître dans le chaos :

une manière de lire qui soit une manière de décider d'un cadre, c'est-à-dire d'une prise de vue, de position ou d'écoute, c'est-à-dire une manière de lire qui soit un engagement vis-à-vis de l'œuvre et du monde, vis-à-vis de la réponse que la rencontre avec l'œuvre met au monde, apporte au chaos et à l'illisibilité, apporte au tumulte, au vacarme et au hasard, réponse mise au monde dans le but que chacun puisse s'orienter et se diriger dans le smog de ce monde ou dans l'air pur des collines de ce monde¹¹⁵.

La « réponse » que la rencontre avec l'œuvre met au monde est liée au sensible. Le recours fréquent aux sens se manifeste comme une tentative de réconciliation entre l'expérience et le savoir, entre la représentation et le monde. La question qui intéresse l'écrivain est récurrente : « Comment s'assurer d'un récit du savoir de l'humanité qui

¹¹⁴ Suzanne JACOB, *op. cit.*, 2008, p. 16.

¹¹⁵ Suzanne JACOB, *op. cit.*, 2002, p. 31-32.

réparerait la rupture entre le savoir et l'expérience¹¹⁶ ? » Elle y répond en mettant à l'épreuve la mécanique des sens, sa capacité à fournir une connaissance sur le monde. Par exemple, le père de Nathe regarde autour de lui pour saisir ce qui se passe : « C'est sa manière de chercher : il jette un regard à droite, à gauche, derrière lui, et la plupart du temps, ce regard est rentable. » (*F*, 15-16) Les sens sont des mécanismes dans la mesure où ils ont un fonctionnement qui leur est propre : « On ne peut pas vider ses yeux de ce qui les fait voir. On ne peut pas les recommencer, il n'y a pas de moment présent. Il y a l'histoire. » (*F*, 198) Les sens sont alors les premières médiations du savoir, les plus directes et peut-être les plus fiables. Pourtant, ils ont aussi le potentiel d'apparaître étrangers :

J'entends ma voix. J'en suis témoin. Chacun est témoin de sa voix, mais pourtant, quand on réentend sa voix enregistrée, même sur un répondeur téléphonique, on ne la reconnaît pas tout à fait comme la voix qu'on entend, comme la voix dont on est témoin. (*F*, 202)

« L'appareil auditif, l'appareil phonatoire, l'appareil perceptuel » (*R*, 43) sont explorés, voire mécanisés dans ce que Jacob appelle le « multipiste intérieur¹¹⁷ » qui serait l'intégration de la voix des autres à la sienne. Le mélange ne s'arrête pas là. Les différents sens sont souvent amalgamés : « Et puis, aussitôt que je pense à elle, j'entends la musique qui sort de ses yeux. » (*R*, 175) Ou encore dissociés : « L'événement visible se produit longtemps avant l'événement audible. Ce délai entre le visible et l'audible n'est jamais exactement le même, et il n'y a aucune constance dans leur rapport. » (*F*, 64) La dissociation fait naître l'écart hyperréaliste,

¹¹⁶ Suzanne JACOB, « Introduction » dans Thierry HENTSCH, *La mer, la limite*, Montréal, Hélio trope, 2006, p. 10.

¹¹⁷ Suzanne JACOB, *op. cit.*, 2008, p. 49.

tandis que l'amalgame des sens provoque un sentiment de communion avec le monde, une sorte de réconciliation.

Les sens permettent encore de croire au monde et à sa représentation. Ainsi, lorsque la vue est interdite, le doute s'installe : « “[...] comment ont-ils pu croire qu'elle était morte sans avoir vu son cadavre ? [...].” » (*F*, 200). Pierre Ouellet écrit :

Voir et savoir ne riment pas sans raison. Une longue tradition les noue, non seulement dans la gnoséologie, qui ancre, depuis les Grecs, la connaissance dans la vision, mais dans la théorie du langage aussi, où le Nom, depuis les Présocratiques, *fait voir* et *donne à savoir*¹¹⁸.

Les sens donneraient donc accès à une signification du monde et permettraient de lui accorder une certaine vraisemblance. Malgré le doute qui entoure la représentation, nommer, écrire, réciter auraient encore le pouvoir de faire voir et de donner à savoir. Le réel n'étant peut-être jamais là où on l'attend, le romancier considère qu'il n'est tout de même pas vain de tenter de saisir son évanescence dans le repli de ses multiples représentations.

¹¹⁸ Pierre OUELLET, *Voir et savoir : la perception des univers du discours*, Candiag, Les Éditions Balzac, 1992, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

a) Textes à l'étude

JACOB, Suzanne. *L'Obéissance*, Montréal, Boréal, 1993 [Paris, Seuil, 1991].

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

----- *Rouge, mère et fils*, Montréal, Boréal, 2005 [Paris, Seuil, 2001].

b) autres textes de l'auteure

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

----- *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008.

----- « Préface », dans Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, Montréal, Hélotrope, 2006, p. 12.

II. CORPUS SECONDAIRE

a) ouvrages (livres et articles) portant sur le corpus primaire

BIRON, Michel. « Famille, je vous... », *Voix et images*, vol. XXXI, n° 2, hiver 2006, p. 153-158.

------. « Ris de veau et poutine. Lecture de *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », dans Pascal Brissette, Paul Choinière, Guillaume Pinson et Maxime Prévost [dir.], *Écritures hors-foyer : comment penser la littérature actuelle ?*, *Discours social / Social Discourse*, vol. VII, 2002, p. 159-169.

BIRON, Michel, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et François DUMONT, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle LAPOINTE, « Romans baroques et hyperréalisme », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 552-560.

EIBL, Doris. « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. XL, n° 1, 2004, p. 95-110.

------. « L'esprit trickster », *Spirale*, n° 185, juillet-août 2002, p. 6-7.

MARCOTTE, Gilles. « La ligue nationale d'improvisation », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 2, 1993, p. 119-126.

SAINT-MARTIN, Lori. « L'amour et la rivière : *L'Obéissance* de Suzanne Jacob », dans Gabrielle Pascal [dir.], *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Tryptique, 1995, p. 161-174.

SAINT-MARTIN, Lori et Christl VERDUYN, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. XXI, n° 2, 1996, p. 224-233.

c) Ouvrages et articles théoriques

COLL., « Photorealism [Hyper Realism; Super Realism] », dans Jane Turner [dir.], *The Dictionary of Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996, p. 686-688.

COLL., « Hyperréalisme », dans Gérard Durozoi [dir.], *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 1992, p. 299-300.

BAUDRILLARD, Jean. « La réalité dépasse l'hyperréalisme », *Peindre : Revue d'esthétique*, n° 1, 1976, p. 138-148.

BIRON, Michel. « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. XLI, n° 1, 2005, p. 27-41.

BITSCH, Marcel et Jean BONFILS, *La Fugue*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

BORGOMANO, Madeleine. « Quelques effets de la peinture sur l'écriture : annonce ? énonciation ? dénonciation ? », dans Monique Chefdor [dir.], *De la palette à l'écritoire*, vol. II, Nantes, Éditions joca seria, 1997, p. 79-85.

CHASE, Linda. « The Not-So-Innocent Eye: Photorealism in Context », dans Louis K. Meisel [dir.], *Photorealism at the Millenium*, NY, H.N. Abrams, 2002, p. 11-22.

CHILVERS, Ian. « Superrealism », dans Ian Chilvers, *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998, p. 597-598.

DOUZOU, Catherine. « *Les Grandes Blondes*, roman hyperréaliste ? », *Roman 20-50 : Revue d'Etude du Roman du XX^e Siècle*, vol. XXXVIII, décembre 2004, p. 57-69.

ÉVRARD, Franck. *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997.

HAMON, Philippe. « L'architecture / le sens / le réel / la représentation », dans Jean Bessière [dir.], *Roman, réalités, réalistes*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 31-39.

HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HUSTON, Nancy. *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes sud, 2008.

JAVAUULT, Patrick. « Platitudes », dans Jean-Claude Lebensztejn [dir.], *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 49-59.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. « Préliminaire », dans Jean-Claude Lebensztejn [dir.], *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 21-47.

MINICH BREWER, Maria. « (Ré) inventions référentielles et culturelles chez Claude Simon », dans Ralph Sarkonak [dir.], *Claude Simon, à la recherche du référent perdu*, Paris, Lettres modernes Minard, 1994, p. 13-40.

MIZUTA LIPPIT, Akira. « Extimité. Chronographie du cinéma hyperréaliste (1963-1971) », dans Jean-Claude Lebensztejn [dir.], *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, p. 79-97.

OUELLET, Pierre. *Voir et savoir : la perception des univers du discours*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1992,

ROUSSET, Jean. *Passages, échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1990.

SHIFF, Richard. « Inventer les moyens », dans Jean-Claude Lebensztejn [dir.], *Hyperréalismes USA, 1965-1975*, Vanves/Strasbourg, Éditions Hazan/Les Musées de Strasbourg, 2003, 61-77.

SONTAG, Susan. *Sur la photographie* [traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Philippe Blanchard], Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2008.

VIART, Dominique. « Écrire le réel », dans Dominique Viart et Bruno Vercier [dir.], *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 207-227.

VIART, Dominique. « Figurer, transfigurer : les références picturales », dans *Dominique Viart présente Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, 2004, p. 153-169.

----- . *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999.

----- . « Le “ syndrome de Brulard ” : La médiation picturale dans l'œuvre romanesque de Claude Simon », dans Monique Chefdor [dir.], *De la palette à l'écritoire vol. I*, Nantes, Éditions joca seria, 1997, p. 97-108.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER, « Fiction et faits divers », dans Dominique Viart et Bruno Vercier [dir.], *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 228-244.

----- . « La littérature et l'image », dans Dominique Viart et Bruno Vercier [dir.], *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 277-294.

VIRMAUX, Alain et Odette VIRMAUX, « Hyperréalisme », dans *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Paris, Éditions du rocher, 1992, p. 165.