

**« La transgression par le manque dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob »**

Marie-Hélène Lemieux

**Pour citer cet article :**

Lemieux, Marie-Hélène. 2003. «La transgression par le manque dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/lemieux-5>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Lemieux, Marie-Hélène. 2003. «La transgression par le manque dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, p. 76-89.



## SUZANNE JACOB

Née à Amos en Abitibi, Suzanne Jacob détient un baccalauréat ès arts de l'Université Laval. Romancière, poète, essayiste, auteure-compositeure-interprète et dramaturge, Jacob est une auteure prolifique. Elle commence à publier romans, nouvelles et poèmes au tournant des années 1980. En 1984, son roman *Laura Laur* (1983), qui remporte le Prix Paris-Québec ainsi que le Prix du Gouverneur général, est adapté pour le cinéma par Brigitte Sauriol. Puis, son roman *L'Obéissance* (1991) recueille les éloges unanimes de la critique. Son essai *La Bulle d'encre* (1997), proposant une réflexion sur le discernement dans l'acte d'écrire, lui vaut le Prix de l'essai de la revue *Études françaises*. En 1998, pour son recueil de poésie *La part de feu*, elle reçoit le Prix du Gouverneur général et le Prix de la Société Radio-Canada.

### *Bibliographie*

- Flore cocon* (1978)
- La survie* (1979)
- Poèmes 1 jumeaux* (1980)
- Laura Laur* (1983)
- La passion selon Galatée* (1988)
- Les aventures de Pomme Douly* (1988)
- Maude* (1989)
- Plage du Maine* (1989)
- Filandere Cantabile* (1990)
- L'obéissance* (1991)
- Les écrits de l'eau* (1996)
- AH...!* (1996)
- La part du feu* (1997)
- La bulle d'encre* (1997)
- Parlez-moi d'amour* (1998)
- Rouge, mère et fils* (2001)

## LA TRANSGRESSION PAR LE MANQUE

dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob

Marie-Hélène Lemieux

Depuis le début des années quatre-vingt, l'écriture au féminin, intégrée dans l'institution littéraire québécoise, prend une nouvelle direction, délaissant la recherche d'une spécificité et les luttes collectives de la décennie précédente pour adopter une forme plus libre et personnelle. Publié en 1983, le roman *Laura Laur* de Suzanne Jacob s'inscrit dans cette mouvance du « métaféminisme », véritable prolongement du féminisme, qui aborde certaines de ses préoccupations de manière détournée parce qu'elles vont désormais de soi dans la société québécoise contemporaine (Saint-Martin, 1994). Suzanne Jacob crée ainsi un personnage féminin subversif, insaisissable et lacunaire, une « figure de fuite<sup>1</sup> » à l'image même de la narration qui l'abrite. Ce personnage féminin, dont le nom donne son titre au roman, subvertit les normes sociales, non pas en s'y attaquant de front, mais en déjouant toutes les attentes par sa négativité. En effet, avec *Laura Laur*, ce qui revêt l'apparence d'un manque ou d'une insuffisance devient une force contestatrice positive, une manière subtile de s'affirmer comme agente de sa propre vie. Le présent article, en s'appuyant principalement sur les concepts de « la maison du père » (Smart, 1990) et de « l'agentivité » (Havercroft, 1999), montrera comment l'héroïne, grâce à ces apparentes faiblesses, transgresse les normes sociales et s'affirme en tant que sujet agissant, tout comme la narration à son image, elle aussi lacunaire, s'écarte des conventions de la forme romanesque traditionnelle.

---

<sup>1</sup> Cette expression, tirée du roman *Les Aventures de Pomme Douly* (1988) de Suzanne Jacob, est considérée par plusieurs critiques comme une image emblématique de l'œuvre jacobienne.

### *Transgressions de l'héroïne*

Dès l'enfance, Laura Laur conteste l'autorité du père, cet être inflexible qui n'hésite pas à recourir à la violence pour imposer sa loi. Très tôt, elle constate que la maison paternelle est un espace contraignant, qui empêche toute forme d'épanouissement pour la famille entière, plus particulièrement pour les membres du sexe féminin, dont le père attend une obéissance plus complète. Consciente que le père possède et domine l'espace domestique, Laura Laur répond d'un air de défi lorsqu'il la punit et l'envoie dans sa chambre : « Je n'ai pas de chambre. Ce sont toutes tes chambres. » (Jacob, 1999, p. 26) L'héroïne fait ainsi état de l'absence d'une « chambre à soi<sup>2</sup> » pour le sujet féminin, d'un espace intime propre à s'épanouir, à explorer librement son intériorité et à se construire une identité. Selon Patricia Smart, cette maison du père, garante de l'autorité paternelle, constitue « une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières [qui] sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines. » (Smart, 1990, p. 431) Lorsqu'elle s'enfuit de la demeure paternelle, Laura s'oppose donc symboliquement à toute cette culture fondée sur l'autorité masculine.

Sa fugue, loin de se réduire à une simple fuite, peut être interprétée comme un geste contestataire, d'autant plus que le père est désigné comme le détenteur du pouvoir et l'instigateur de la loi. En effet, Laura le surnomme « Moïse », figure biblique qui incarne la loi judéo-chrétienne à l'origine du patriarcat. Ce surnom suggère non seulement que le père détient l'autorité, mais que, comme dans le mythe biblique, il domine la mer/mère. Malgré elle, l'héroïne s'inscrit dans une lignée patriarcale, comme l'indique le nom de famille qu'elle porte, véritable emblème des normes sociales qui soutiennent la structure familiale traditionnelle. En effet, l'effacement significatif du suffixe féminin *a* dans le nom *Laur* nie l'appartenance de Laura à une filiation féminine<sup>3</sup>. Comme elle souhaite se libérer de cette domination symbolique du père, Laura se met en quête, avec son frère Jean, d'une généalogie féminine, c'est-à-dire du nom maternel maintenu jusqu'ici sous silence : « Nous découvrirons le nom de la femme d'en haut. Laur, je le découvrirai, je te l'offrirai en cadeau de naissance, Laur. » (Jacob, 1999, p. 38) Il semble que le remplacement subversif du nom du père par celui de la mère ait un effet positif sur la construction identitaire de l'héroïne, qui pourrait dès lors renaître au monde sous une forme plus libre et plus heureuse.

<sup>2</sup> Cette métaphore, empruntée à Virginia Woolf (1929), désigne l'espace propre et figuré nécessaire aux conditions de l'écriture féminine.

<sup>3</sup> Gabrielle Frémont utiliserait plutôt l'expression « filiation ».

En tant que représentant des normes sociales, ce père autoritaire exige que Laura fasse ses preuves dans l'existence et, pour ce faire, la contraint à « suivre le programme, [à] pousser, [à] tirer, [à] développer ses os, ses muscles, le poil, [à] devenir quelque chose, quelqu'un, se tenir, se détenir. » (Jacob, 1999, p. 15) Cependant, Laura résiste à la norme qu'incarne le père parce qu'elle est « une erreur de programmation, [...] un personnage qui sort de la trajectoire [et] s'oppose au nivellement » (Saint-Jacques, 1983, p. 25). Elle choisit la désobéissance et la fuite pour se soustraire à ces conventions sociales étouffantes, proférées ici comme des ordres par un matraquage de verbes à l'infinitif, conventions qui chassent la liberté de l'enfance et condamnent les êtres à la conformité. En refusant d'adopter un lieu fixe de résidence, d'habiter dans la maison du père et, plus tard, dans celle du mari et de l'amant<sup>4</sup>, Laura évite d'entrer dans les rôles sociaux contraignants d'épouse ou de conjointe pour s'arroger une grande mobilité dans l'espace. Elle multiplie les disparitions et les déplacements, figure itinérante qui ne s'établit nulle part et « dor[t] partout où il y a de la place » (Jacob, 1999, p. 92), à la gare, dans les motels ou les hôtels, lieux par excellence de l'aventure, de la spontanéité et de l'anonymat. En fait, la présence de cet être qui « n'offr[e] pas de prises » (1999, p. 78) est toujours éphémère, comme un interlude entre deux fugues. C'est en grande partie grâce à cette perpétuelle quête d'évasion que Laura peut se soustraire aux déterminations extérieures que représentent les normes sociales et l'autorité masculine.

En plus de se présenter comme une figure transgressive qui choisit « la désobéissance plutôt que la fiction dominante de la société » (Verduyn, 1996, p. 236), l'héroïne renverse la notion même du savoir, qui implique l'existence de certitudes pouvant être érigées en dogmes. Comme le mentionne son frère Jean, Laura « [est] contre savoir une chose » (Jacob, 1999, p. 13), et c'est parce qu'elle s'oppose à toute connaissance définitive sur soi ou sur le monde qu'elle désamorce les certitudes. « On ne sait jamais rien quand Laura est là » (1999, p. 143), affirme son frère Serge avec dépit, tant le souffle de renouveau qu'elle apporte engendre une profonde remise en question des valeurs établies. À quoi sert le savoir sur les gens, si l'identité est une chose fluide, mouvante et changeante? semble-t-elle dire à son amant Gilles, lorsqu'il se plaint de ne pas la connaître. D'ailleurs, plutôt que de contredire ses opinions, elle lui répète inlassablement : « je crois que tu crois ce que tu crois » (1999, p. 78), phrase ironique où l'idée de certitude s'effrite dans la répétition. Pour Laura Laur, l'incertitude ne représente pas une faiblesse,

<sup>4</sup> On apprend de son frère Serge qu'après la mort de sa petite fille, Laura quitte subitement son mari sans laisser de traces. Plus tard, elle rencontre toujours son amant Gilles dans les hôtels et les lieux publics, prétendant n'habiter nulle part, et lorsque Gilles lui propose de lui payer un appartement, elle accepte d'y réfléchir, mais ne lui donne plus aucun signe de vie. Quant à Pascal, elle habite chez lui un certain moment, mais finit par disparaître en lui laissant une note.

mais une manière d'ébranler les savoirs dogmatiques sur lesquels reposent les normes sociales et de s'opposer à la fixation de l'identité.

Ce rejet de l'identité close apparaît notamment dans le fait qu'on ne peut attribuer à Laura des traits définitifs : il est impossible de savoir si elle est blonde ou brune, ou encore de déterminer la couleur de ses yeux (Saint-Martin, 1996, p. 254). Même son nom, pilier central sur lequel se construit généralement l'identité, demeure incertain, car, quand Pascal lui demande comment elle s'appelle, la première fois qu'il la rencontre, elle lui répond mystérieusement : « Ça dépend. » (Jacob, 1999, p. 111) Elle échappe d'ailleurs à une définition restreinte du soi, puisqu'elle efface à mesure les discours élaborés à son sujet, comme le suggère cette métaphore de la neige employée par Jean : « Tout s'est perdu au fur et à mesure qu'il neigeait dans la neige, et rien ne s'est inscrit. » (1999, p. 39) Enfermée « à l'intérieur de sa roche » (1999, p. 33)<sup>5</sup> elle demeure à jamais impénétrable et inaccessible au regard de l'Autre. Fugueuse, voyageuse, itinérante, l'héroïne ne possède rien, empruntant à droite et à gauche ses vêtements, et abandonnant dans les hôtels les cadeaux qu'on lui offre. Elle vit dans un dépouillement matériel qui correspond à celui de l'écriture, composée de phrases courtes, simples et même répétitives selon certains critiques<sup>6</sup>. Savourant pleinement l'instant présent, elle adopte un mode de vie spontané à l'image du récit, essentiellement narré au présent de l'indicatif. Pourtant, ce dénuement de l'héroïne à l'image de l'écriture ne constitue pas le symptôme d'un appauvrissement, pas plus que la valorisation de l'instant chez Laura Laur et dans la narration ne rend superficiel ce récit fugace. L'un comme l'autre permettent plutôt à l'héroïne de s'affranchir de toute forme d'identité statique, plus légère parce que libérée de l'attachement matériel et du poids de la mémoire, contrairement aux personnages masculins qui y sont asservis : l'identité figée de Gilles repose en grande partie sur ses possessions matérielles (sa voiture et son costume), tandis que la vie de Serge est entièrement déterminée par les souvenirs douloureux qui le dévorent de l'intérieur. Quant à l'écriture de Suzanne Jacob, sa sobriété maîtrisée donne au récit un grand pouvoir d'évocation et permet, par une économie de moyens, de rendre compte avec justesse de ce personnage énigmatique dont on ne sait presque rien.

<sup>5</sup> Son frère Jean recourt à cette image pour décrire la façon dont Laura se rend inaccessible à autrui, principalement à ses parents.

<sup>6</sup> Je pense notamment au commentaire plutôt sévère de Tony Cartano dans son court article « Un galop d'essai », qui considère que « le récit, englué dans sa platitude stylistique (répétitions assommantes du "je" ou du "elle") glisse et ne laisse pas de trace. » (Cartano, 1983, p. 108) Je crois au contraire que cette répétition, surtout présente dans le discours de Gilles, a pour fonction de reproduire l'émotion du personnage à l'état pur, dans un rythme pulsionnel qui nous rapproche de ses désirs inconscients.

Ambiguë, l'identité de l'héroïne remet aussi en question la division normative des sexes au profit de l'androgynie. En effet, le prénom *Laura*, marque d'individualité à consonance féminine, est doublé du patronyme *Laur*, qui en serait la version masculinisée. Jean nomme d'ailleurs sa sœur *Laur*, comme s'il s'identifiait à la part masculine de sa personnalité. Il raconte notamment qu'enfant, « elle comptait ses buts comme un gars » (1999, p. 19) lorsqu'elle jouait au hockey. L'effacement des frontières entre les genres et la subversion des rôles qui y sont rattachés se manifestent également par le biais d'un symbole-clé, celui de la voiture. Lors de sa première rencontre avec Gilles, *Laura* détraque sa vie programmée en s'emparant pour un instant de « sa place » (1999, p. 58) derrière le volant, autrement dit de sa position d'agent qui domine la situation. En fait, l'acte de conduire constitue un moyen métaphorique de contrôler son destin, d'en décider la vitesse et la direction. En s'appropriant la place du conducteur dans la voiture, espace qui connote la virilité et la domination, *Laura* met en danger les rôles sociaux figés et s'arroge des attributs masculins. Plus tard, après une soirée mouvementée, elle demande à Pascal de lui arracher les collants qui l'étouffent, comme pour confirmer ce désir qu'elle éprouve de se libérer des attributs féminins, à la fois contraignants et indissociables des stéréotypes sur la beauté féminine. Cette propension de l'héroïne à l'androgynie, loin d'être neutre et inoffensive, se veut une contestation non seulement de l'identité statique associée aux genres, mais des rôles sociaux aliénants qui en découlent, surtout pour la femme, assujettie à des critères de beauté et sacrifiée en tant que mère au bien-être de la famille.

### *Transgressions de la narration*

À l'image de l'héroïne, qui conteste de manière détournée l'autorité, le savoir et la fixation de l'identité, la structure formelle du roman effectue elle aussi une sortie de « la maison du père », c'est-à-dire des « structures de représentation [...] langagières [qui] sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines » (Smart, 1994, p. 431). Cette structure s'écarte subrepticement de la forme romanesque canonique que notre culture a érigée à partir de la tradition réaliste, alors assumée presque entièrement par le sujet masculin<sup>7</sup>. L'autorité du narrateur omniscient, qui transmet une vision totalisante du monde représentée dans le roman traditionnel, est remplacée dans *Laura Laur* par une narration fragmentée en divers points de vue narratifs qui se partagent l'autorité énonciative.

<sup>7</sup> Il ne s'agit pas tant ici des modèles balzacien ou flaubertien que d'une conception générale de ce que « devrait être » un roman, forgée par la critique et la tradition scolaire à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette conception « imaginaire » du roman traditionnel repose généralement sur la mise en place d'une intrigue linéaire, respectant les lois de la causalité et de la vraisemblance, racontée par un narrateur omniscient qui sait tout de l'univers qu'il décrit et mettant en scène des personnages dont les motivations profondes et la psychologie peuvent être présentées de façon complète et cohérente.

Le roman, composé principalement de témoignages élaborés à partir de la conscience de quatre personnages masculins, soit les deux frères (Jean et Serge) et les deux amants (Gilles et Pascal) de l'héroïne, se présente en fait comme une « juxtaposition de focalisations sur un même personnage-objet » (Milot, 1983-84, p. 23), celui de Laura Laur. Le degré de proximité que les personnages entretiennent avec Laura, objet de tous les discours, est déterminé par le choix des instances narratives, qui varient d'un chapitre à l'autre : le point de vue familier des frères est transmis par une narration subjective à la première personne, et celui, plus distancié, des amants, par une narration à la troisième personne qui focalise sur le personnage. Loin d'être respectée à la lettre, cette répartition générale des voix narratives est bouleversée par des variations dans le corps même du texte. Ces fluctuations déstabilisantes de l'instance narrative empêchent l'établissement d'une loi qui régirait la narration et apportent dans la structure même du roman un brin de délinquance semblable à celle de l'héroïne. Par exemple, la focalisation sur son amant Gilles, effectuée par un narrateur à la troisième personne, glisse parfois vers un monologue intérieur à la première personne lorsque sa « persona » s'exprime. Contrairement à ce que prescrivent généralement les conventions romanesques, le « je » ne sert pas ici à révéler les pensées intimes du personnage, mais plutôt l'image, souvent fautive, qu'il se fait de lui-même, ainsi que sa volonté de garder le contrôle sur cette image projetée vers autrui : « Je suis homme qui a réussi. [...] Je suis un homme respecté. » (Jacob, 1999, p. 56) Alors qu'elle devrait normalement présenter le personnage de l'extérieur, « l'instance omnisciente parle » quant à elle « depuis l'inconscient du personnage » (Anderson, 1996, p. 282), dévoilant ses pensées les plus secrètes, les plus inavouables : « Bien malgré lui, il a eu cette pensée : le cul. » (Jacob, 1999, p. 53) Suzanne Jacob conduit donc la narration omnisciente, employée dans la forme romanesque canonique, vers une finalité inédite, puisqu'elle lui confère une nouvelle fonction. La structure du roman *Laura Laur*, tout comme le comportement de son héroïne, déjoue ainsi les attentes du lecteur.

En outre, plutôt que de faire sentir le passage du temps dans un développement chronologique respectant les lois de la causalité, l'intrigue du roman *Laura Laur*, en rassemblant plusieurs points de vue masculins sur le personnage de Laura, se construit par bonds successifs, représentant différentes étapes dans la vie de l'héroïne. Le texte jacobien contourne ainsi le principe de la linéarité, qui régit le roman réaliste, pour adopter le principe de la circularité, procédé utilisé dans de nombreux récits au féminin. Comme le mentionne Jean Anderson dans son article, c'est un « texte cyclique constitué d'une narration en analepse dont la conclusion fait écho au point de départ » (1996, p. 278). Introduit par le récit du frère cadet, le roman traverse celui des deux amants pour clore sur les jugements du frère aîné



et du couple parental. Du difficile passage de l'enfance à l'adolescence raconté par Jean jusqu'à la vie adulte désordonnée de Laura narrée par Gilles et Pascal, le texte retourne finalement, avec Serge et les parents de Laura, à cette enfance marquée par deux secrets : l'avortement de Laura dévoilé par Serge et la lettre œdipienne que Laura écrit pour sa mère à l'âge de dix ans, et que celle-ci relit en apprenant sa mort. Finalement, la narration s'affranchit, en plus de la causalité, de la conception close et distanciée de l'identité (Smart, 1994, p. 435) que privilégie le roman réaliste. Les discours masculins que l'auteure rassemble par un travail de rapiécage dressent un portrait lacunaire de Laura Laur, personnage énigmatique et fuyant dont les motivations profondes demeurent impénétrables. D'ailleurs, pour plusieurs critiques, le titre est à la source d'une énigme, à savoir « Qui est Laura Laur? », cette figure féminine qui ne se laisse pas saisir et conserve jusqu'à la fin son « aura » de mystère. Les différents récits des personnages masculins se présentent alors comme une tentative pour résoudre cette énigme, de rassembler les pièces d'un « casse-tête impossible à assembler » (Saint-Martin, 1996, p. 257).

Si, comme on l'a vu plus tôt, les carences apparentes de l'héroïne se présentent en fait comme une forme de désobéissance aux normes sociales, il en va de même pour la narration lacunaire construite à son image. Au premier abord, le fait que Laura se voie refuser le statut de narratrice et soit absente de sa propre histoire, élaborée par un enchaînement de discours masculins, apparaît comme « une forme d'aliénation discursive » (Saint-Martin, 1996, p. 253). En effet, le personnage de Laura Laur s'incarne dans le roman uniquement par le biais du discours que les personnages masculins élaborent à son sujet. Cette protagoniste, confinée au statut d'objet et dépourvue d'une voix propre, n'existerait qu'à travers le discours, le regard et le désir de l'Autre, ce sujet masculin qui la juge en fonction de ses propres critères, de ses propres valeurs. Le roman de Suzanne Jacob serait alors produit dans le cadre de la maison du père, qui « s'érige sur le fondement d'une Autre réifiée, une femme-objet construite pour servir de reflet et de support à la subjectivité masculine » (Smart, 1994, p. 431). La subjectivité et l'autonomie de l'héroïne seraient alors niées, et la structure du roman reproduirait, de manière à les dénoncer, les structures sociales traditionnelles où la parole féminine est ignorée.

Cependant, on constate qu'en figurant comme objet central du discours, Laura devient l'unique référent, le « personnage laissé en creux » (Milot, 1983-1984, p. 23) qui étend son influence sur l'ensemble du roman. Son rôle ne se limite pas à occuper le statut de personnage principal du récit, car c'est à travers elle que les hommes de son entourage se définissent et se forgent une identité. Leur vision du monde se transforme à son contact, parce que « toutes les personnes qui

vo[icent] Laura se mett[ent] à avoir envie d'être vraies, [...] à vouloir exister » (Jacob, 1999, p. 170) tant elle est porteuse de lumière. Elle existe à travers eux, et sa parole pénètre la leur, comme le laisse entendre cette remarque de Thérèse, la femme de Serge, à propos d'une réplique qu'il prononce lors d'un souper entre amis : « C'est ta sœur qui parle ainsi, n'est-ce pas Serge? » (1999, p. 165) À la limite, Laura devient « l'unique énonciatrice » (Saint-Martin, 1996, p. 254) du roman parce que son discours infiltre et détermine celui d'autrui. « Tout ce que je dis vient de Laur » (Jacob, 1999, p. 10), affirme Jean, qui se définit essentiellement comme « le frère de Laur » (1999, p. 7), c'est-à-dire comme son double masculin. Même Gilles devient le porte-parole de Laura et de sa vision du monde en empruntant ses idées et son langage : « Les visages sont hermétiquement fermés dans les voitures, elle a raison, des huitres. » (1999, p. 46) Il semble que Suzanne Jacob, en ayant recours à la technique narrative de la multiplication des points de vue et de la polyphonie, suggère non seulement que l'existence du Moi dépend du regard de l'Autre, mais que l'identité se construit essentiellement par le biais des voix d'autrui qui laissent des traces en soi. En fin de compte, le silence de Laura représente une forme de résistance (Lahaie, 1994, p. 83)<sup>8</sup> contre la violence du monde, notamment contre celle du père, puisqu'elle répond à ses coups non par des pleurs, mais par un silence accusateur. En plus de renverser le stéréotype de la femme bavarde, dont la parole est souvent qualifiée d'insignifiante, ce silence constitue une manière subtile pour Laura de transmettre par voix interposées une parole vivante, comme l'illustre cette affirmation exemplaire de Jean : « Je ne fais que répéter ce que Laur m'a appris sans rien dire. » (Jacob, 1999, p. 10)

### *L'agentivité de Laura Laur*

Ainsi Laura ne sert-elle pas uniquement de support à la subjectivité masculine : elle est avant tout un sujet agissant, et ce, en dépit des apparences, qui font d'elle un objet du discours masculin. La notion d' « agentivité » (1999), que Barbara Havercroft emprunte à des chercheuses américaines<sup>9</sup>, permet de mieux mesurer son pouvoir d'agir en fonction de trois composantes : la parole, le regard et l'action. Chez Laura Laur, l'affirmation de soi passe davantage par le regard et l'action que par la parole, contrairement à l'idée que défend généralement le discours féministe. L'héroïne « ne semble pas beaucoup intéressée à discuter [mais] préfère agir » (Saint-Jacques, 1983, p. 25), comme si le langage était insuffisant pour saisir le réel dans toute sa vitalité et sa complexité. Laura cherche surtout à

<sup>8</sup> Pour Christiane Lahaie, le silence de Laura « confirme sa non-appartenance à une collectivité donnée » (Lahaie, 1994, p. 86).

<sup>9</sup> Voir à ce sujet Judith Kegan Gardiner (1995) et Helga Druxes (1996). Barbara Havercroft, responsable de la traduction du concept par « agentivité », est la première à l'avoir appliqué à certains textes québécois et français, notamment ceux de France Théoret.

s'approprier le réel par son regard intense, perçant, et s'empare de cette « arme » masculine pour s'arroger un pouvoir sur le monde. En effet, Patricia Smart constate « une tendance à privilégier des thèmes et des structures reliés au *regard* [...] dans l'écriture masculine, et à la *voix* [...] dans l'écriture féminine » (1996, p. 446). Le roman de Suzanne Jacob renverse cette convention, car « Laur ne parl[e] pas souvent. Elle regard[e] » (Jacob, 1999, p. 13) et voit tout avec une extrême lucidité : la violence perpétrée envers les femmes, la passivité conditionnée de sa mère et, plus globalement, les tréfonds de l'âme humaine. « Elle, c'[est] un regard. [...] ce regard qui sond[e], qui touch[e] la racine errante d'un secret » (1999, p. 86), et grâce auquel l'héroïne développe une vision du monde singulière qu'elle transmet à autrui. Ce regard renvoie tel un miroir – ne dit-on pas que les yeux sont le miroir de l'âme? – l'image de ce qu'est l'Autre, de ce qu'il désire secrètement, sans se l'avouer à lui-même. C'est pourquoi « une personne qui ment, [...] qui se ment à elle-même sans le savoir, peut imaginer que Laur lui fait un reproche au moment où le regard de Laur se pose sur elle » (1999, p. 8). De la même manière, Laura amène Gilles à se confronter à lui-même en le tirant « vers les fonds de l'océan » (1999, p. 81), au cœur de ses désirs, qu'il explore dans un monologue intérieur agité. Lorsqu'il cherche à la reconnaître dans un film pornographique, il ne parvient pas à retrouver son image parce qu'elle ne se réduit pas à un corps, à un objet de désir et de fantasme : « Laura n'est [...] pas qu'un objet à regarder, mais un sujet regardant, un être à part entière » (Lahaie, 1994, p. 84). Elle est agissante par son regard, qui sonde et révèle la part secrète des êtres.

Si Laura demeure l'agent de sa propre existence, c'est aussi grâce à la forme d'action inusitée qu'elle privilégie : le jeu. En effet, elle incarne le désir des hommes en adoptant le rôle qu'ils voudraient secrètement la voir jouer, non pas tant dans l'optique de leur plaire à tout prix, mais peut-être davantage pour les confronter à leurs désirs, ou encore par pur plaisir de faire du théâtre. Par exemple, Laura s'amuse à interpréter le rôle de la femme dangereuse et dominatrice que réclame silencieusement Gilles, cet homme déchiré entre ses propres désirs et les stéréotypes de la virilité qu'il a intériorisés : « Il voudrait. Geindre, gémir, se tordre, supplier, s'offrir, comme les femmes dans les films. [...] Chacun son rôle, les films. » (Jacob, 1999, p. 73) Pour répondre au désir muet de Pascal, elle se transforme au contraire en femme-enfant, l'air perdu et fragile : « Pascal adore les femmes “petit format”. Il les rassure, il les dorlote, il les protège. [...] il raffol[e] des femmes un peu perdues. » (1999, p. 105-106) En fait, Laura croit que l'authenticité passe obligatoirement par le semblant, et que « c'est le meilleur joueur qui participe le plus intensément au vrai » (1999, p. 87). Pour elle, la vie est une fiction, une mise en scène qu'il faut recréer sans cesse : il s'agit de jouer sa vie, de se travestir et d'intervertir les rôles pour transformer son destin et le rendre tragique, grandiose,

passionnant. Le jeu et sa variante, le rêve, permettent à Laura non seulement d'éviter la fixation de l'être, mais d'esquiver « l'ennui qui a inventé la torture » (1999, p. 91) : « À n'importe quel prix, je veux sentir le rêve affluer et nous conduire. Sans quoi la torture s'installe entre nous deux » (1999, p. 118), récite Laura à son amant Pascal. C'est aussi par le jeu que Laura tente d'appriivoiser sa peur de la mort. Enfant, elle « s'exerc[e] contre son monstre » (1999, p. 17), cette angoisse de la mort qu'elle combat en grim pant au sommet d'un saule, exercice qu'elle réitère à l'âge adulte, en compagnie de Gilles, par la vitesse en voiture. Cette quête d'aventure et de danger se transforme progressivement en une véritable fascination de la mort, comme le suggère cette phrase-choc adressée à Gilles lors de leur première rencontre : « J'aime la vitesse parce qu'elle tue. » (1999, p. 50) En présence de Pascal, elle brave et défie même le hasard, proposant, lors d'une soirée entre amis, de jouer à la roulette russe. Elle pousse ainsi la transgression jusqu'à son extrême limite, aux confins de la mort, et joue son rôle jusqu'au bout, ne craignant ni les coups de théâtre ni le scandale.

Dans une certaine mesure, la mort constitue par ailleurs la trame narrative souterraine du roman, lequel est traversé par trois décès : celui d'un fœtus quand Laura s'est fait avorter à l'adolescence, celui de sa petite fille qu'elle a perdue dans un accident de voiture à l'âge adulte et la mort qu'elle se donne au terme du récit. Ainsi, la mort intervient lors des trois stades d'évolution de la vie humaine, soit la naissance, l'enfance et l'âge adulte, et accompagne chaque étape du parcours identitaire de l'héroïne. Est-ce à dire que la femme transgressive est déjà morte et mourra tout au long de sa vie, faute d'avoir une place à elle dans le monde? À moins que la mort soit pour elle une épreuve nécessaire pour évoluer et se développer? Dans le récit, la mort est surtout étroitement liée à la relation mère-fille. La révélation du dernier chapitre, cette lettre rédigée par Laura à l'âge de dix ans, où elle annonce qu'elle tuera tout le monde pour épouser sa mère, atteste la composante mortifère de cette relation. Étrangement, c'est à la suite du suicide de Laura et de la relecture de cette lettre que la mère renaît au monde et parvient à dire « c'est moi » en se contemplant dans la glace (Jacob, 1999, p. 180). Tout se passe comme si le suicide de Laura représentait un sacrifice pour que la mère accède à l'affirmation de soi et au statut de sujet. Chose certaine, le suicide de Laura, présenté par Jean comme un choix de vie, éveille chez la mère un désir d'exister pour elle-même et de s'affirmer davantage, désir qu'elle manifeste par un premier geste banal mais significatif : la décision de ne pas porter de bijoux pour aller à la messe ce jour-là. Gertrude, dont l'identité s'est jusqu'alors réduite au rôle de mère<sup>10</sup>,

<sup>10</sup> Cette réduction est principalement opérée par le père, qui nie sa singularité en l'appelant « maman ». Laura s'insurgera d'ailleurs contre cette non-reconnaissance de son identité : « Elle s'appelle Gertrude! C'est Ger-tru-de, son nom. Appelle-la donc Grosse Vache au lieu de l'appeler maman. » (Jacob, 1999, p. 35)

incarne la docilité et la soumission à l'autorité masculine, héritage passif de la « mère patriarcale<sup>11</sup> » que sa fille Laura rejette depuis l'enfance. Laura représenterait-elle la part d'elle-même que la mère a évacuée pour se sacrifier à sa famille, cette « énergie féminine réprimée par la culture patriarcale » (Smart, 1994, p. 429)? En fin de compte, la mort de Laura aura été nécessaire pour que son désir d'enfant de fusionner à la mère puisse s'accomplir, pour que les deux pôles du féminin, fait de douceur et de révolte, se rejoignent symboliquement. C'est la mort qui permet le renouveau, comme le suggère la fin énigmatique du roman, qui soulève une question sans réponse : « Es-tu prête » à t'affirmer, à répondre enfin à ce mari qui dicte ton existence, à assumer tes choix de vie, ta subjectivité? semble dire le texte, ouvert à toutes les interprétations possibles.

À notre sens, la stratégie de Suzanne Jacob, qui consiste à transformer en dissidence les lacunes de son héroïne, est aussi subtile qu'efficace. Malgré le portrait négatif qu'on pourrait dresser d'elle à partir des informations recueillies dans le roman, Laura Laur ne se présente pas comme un être fuyant, incertain et sans identité, une personnalité caméléon qui se contente de contempler le monde en silence et cède par désespoir à la tentation du suicide. Elle incarne plutôt une héroïne en quête d'évasion qui rejette en bloc l'autorité, le savoir et la fixation de l'identité. Alors qu'elle suggère la subordination de Laura aux discours masculins, la narration, construite à son image et qui se distancie du modèle romanesque traditionnel par ses multiples voix et sa circularité, n'est en fait qu'une mystification, semblable à celle que Laura met en scène pour incarner le désir des hommes. En effet, Laura est toujours en pleine possession de son existence, même si elle agit de façon détournée : elle imprègne tous les discours de sa parole, s'approprie le monde par son regard et joue son existence comme elle l'entend pour ne jamais être confinée dans une essence. Agente de sa propre vie, Laura le sera jusque dans cette mort qu'elle choisit et qui, sur le plan symbolique, permet à la figure maternelle de renaître au monde. Chez elle, la fuite implique la révolte, le regard et le jeu se font action, la mort devient source de renouveau, dans un espace romanesque qui, comme son héroïne, subvertit toutes les conventions. Le roman aurait-il eu le même impact si les revendications de Laura Laur avaient été formulées directement dans son discours? N'est-ce pas le propre de la littérature que de suggérer plutôt que d'affirmer, si possible en explorant, comme le propose Milan Kundera (1986, p. 61), de nouveaux champs de possibilités humaines?

---

<sup>11</sup> L'expression « mère patriarcale », inventée par Nicole Brossard dans *L'Amèr*, désigne selon Christl Verduyn « la femme qui se plie à l'image conventionnelle de la mère aux dépens de ses propres désirs de femme ainsi qu'aux dépens de ses filles » (1996, p. 237).

## BIBLIOGRAPHIE

Anderson, Jean. 1996. « "Figure de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob ». *Voix et images*, vol. 21, no 2, p. 275-284.

Cartano, Tony. 1983. « Un galot d'essai ». *Magazine littéraire*, no. 200-201, p. 108.

Druxes, Helga. 1996. *Resisting Bodies : The Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*. Detroit : Wayne State University Press, 230 p.

Gardiner, Judith Kegan (dir.). 1995. *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana/Chicago : University of Illinois Press, 342 p.

Havercroft, Barbara. 1999. « Quand écrire, c'est agir : Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies*, no. 47, p. 93-113.

Jacob, Suzanne. 1999 [1983]. *Laura Laur*. Montréal : Boréal, coll. « Boréal compact », 181 p.

Kundera, Milan. 1986. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, coll. « nrf », 200 p.

Lahaie, Christiane. 1994. « Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe ». *Recherches féministes*, vol. 7, no 2, p. 82-86.

Milot, Louise. 1983-1984. « *Laura Laur* de Suzanne Jacob ou «Comment nommer sans dire» ». *Lettres québécoises*, no 32, p. 23-25.

Saint-Jacques, Marie. 1983. « Une femme qui dérange ». *La Gazette des femmes*, vol. 5, no 4, p. 24-25.

Saint-Martin, Lori. 1994. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans *l'Autre Lecture : La critique au féminin et les textes québécois*, sous la dir. de Lori Saint-Martin, p. 161-170. Montréal : XYZ.

———. 1996. « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite ». *Voix et images*, vol. 21, no 2, p. 250-257.

Saint-Martin, Lori et Christl Verduyn. 1996. « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob ». *Voix et images*, vol. 21, no. 2, p. 224-233.

Smart, Patricia. 1994. « Les traces d'un meurtre », dans *Littérature et société*, sous la dir. de Jacques Pelletier, p. 428-446. Montréal : VLB éditeur, coll. « Essais critiques ».

Verduyn, Christl. 1996. « “ Être est une activité de fiction.” L'écriture de Suzanne Jacob ». *Voix et images*, vol. 21, no. 2, p. 234-242.