



Le regard-miroir de *Laura Laur* ou comment parler sans dire

JULIA E. MORRIS

Département des lettres françaises
Université d'Ottawa

Résumé:

Cet article propose d'examiner comment l'inscription narrative et fictive du regard féminin dans Laura Laur contribue à détourner le pouvoir et l'autorité de la «fiction dominante», à représenter l'agentivité féminine et à redessiner la trajectoire et le destin narratif de l'héroïne éponyme.

Littérature québécoise, le regard féminin, agentivité, double identification, le caméléon.

Resumen:

Este artículo se propone examinar cómo la inscripción narrativa y ficticia de la mirada femenina en «Laura Laur», contribuye a eludir el poder y la autoridad de la «ficción dominante», a representar el accionar femenino y a rediseñar la trayectoria y el destino narrativo de la heroína epónima.

Literatura de Quebec, la mirada femenina, el accionar femenino, identificación doble, el cameleón

Abstract:

This article proposes a study of how the narrative and fictive inscription of the female gaze in Laura Laur contributes to contest the power and authority of the “dominant fiction”, to represent feminine agency and to redraw the narrative trajectory and destiny of the eponymous heroine.

Literature of Quebec, the female gaze, agency, double identification, the chameleon.

I. INTRODUCTION

L'œuvre de Suzanne Jacob est marquée par une résistance à ce que l'auteure appelle elle-même la «fiction dominante» et qu'elle définit comme un «ensemble de sons, d'outils, de gestes, de déplacements qui forment toute la panoplie



de conventions dont nous avons besoin pour nous comprendre»¹; cette «fiction dominante» est une force dont l'individu demeure inconscient et qui lui propose des conventions de réalité assurant le maintien de la société à travers la création «d'un nombre incalculable de consensus patiemment élaborés au cours de l'histoire (*Ibid.* 36)»; cette force a pour effet, entre autres, de combattre la constitution de l'identité féminine, la transgression de l'autorité et la venue de la femme à l'agentivité (*agency*). Face au pouvoir qu'exerce l'autorité sociale sur les structures psychiques collectives, l'héroïne jacobienne essaie de se fabriquer «une sorte de trousseau à clefs de lisibilité qui lui permettra de poursuivre sa route —sa vie— à travers les multiples visages du monde sans se perdre tout à fait (Jacob, 1997: 32)»². Spécifiquement, les héroïnes échappent de l'homogénéisation discursive de la «fiction dominante» grâce à leur «appareil narratif»³ —un moteur interne qui permet de se reconnaître soi-même, de s'adapter aux circonstances sociales, de se narrer soi-même et de garder une mémoire. Grâce à cet appareil, elles assument la responsabilité de leur destin et deviennent ainsi des agents. L'agentivité chez les protagonistes va «sauver la pensée»⁴ de l'abrutissement causé par le conformisme des masses aux conventions de réalité. Elle a une composante *sociale* et «implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou des contraintes» (Havercroft, 1999: 94). Elle est également *personnelle*: Judith Kegan Gardiner définit ce concept comme «the ability to act in one's best interest» (1995: 6). Et finalement, dans le cadre d'une étude *narrative*, il importe de souligner la définition fournie par Susan Hekman qui constate que «agency is a product of discours, a capacity that flows from discursive formations» (1995: 202). Afin de remplacer les récits oppressifs et de trouver des modèles alternatifs aptes à redessiner la trajectoire et le destin narratif des femmes et à représenter l'agentivité féminine, Suzanne Jacob a beaucoup expérimenté la structure narrative de la voix féminine.

¹ JACOB, S. (1997). *Bulle d'encre*. Montréal, PUM; Boréal: 34.

² L'auteure écrit à propos de la lisibilité que «nous habitons le monde par l'activité ininterrompue de lecture que nous en faisons et c'est cette activité même qui rend le monde habitable (JACOB, 1997: 21)».

³ Rencontre littéraire avec Suzanne Jacob du 7 février 2007 organisée par professeure Lucie Joubert pour le séminaire «Les imaginaires féminins québécois contemporains», Université d'Ottawa.

⁴ Dans *Laura Laur*, Suzanne Jacob écrit que «les pensées n'appartiennent à personne (1983: 166)».



Mais, au lieu d'explorer des stratégies narratives axées sur la potentialité de la voix féminine, dans *Laura Laur*, l'auteure mise sur la puissance du regard. Sans reproduire les «discours de l'œil»⁵, la textualisation et la thématization du regard peuvent être des stratégies propices à la résistance aux récits narratifs qui proposent, voire imposent, des frontières fictives à l'expérience féminine. Le regard de l'héroïne éponyme maintient sa conscience dégagée de toute interférence discursive néfaste en ce qui a trait aux représentations discursives de l'identité féminine. Ainsi, *Laura Laur* est libre de porter un regard toujours neuf sur son environnement et d'éviter l'enfermement dans une catégorie, une typologie, une prison identitaire. Louise Milot constate à propos de l'absence narrative de l'héroïne éponyme que celle-ci est un «personnage laissé en creux (1983: 23)» et qu'elle est souvent évoquée «comme à l'envers *«Ibid.»*. En entrevue, Suzanne Jacob avoue que dans *Laura Laur*, elle essaye «de sortir le mot délinquance de la prison et de l'expérimenter» (Verduyn, 1996: 241). Cet article se propose alors d'examiner la construction de l'image féminine sur les plans narratif et fictif afin de déterminer si la textualisation et la thématization du regard peuvent permettre à l'héroïne de s'enfuir de la «prison» de l'objectivation et de la réification identitaire afin de parler plus fort que la voix de la «fiction dominante».

II. LA «FICTION DOMINANTE»

1. Ses fonctions et ses formes

Aussi connue sous des appellations telles que «*société médiatique, médiatisation, ère des médias, de masse, ère de la communication, rentabilisation, mondialisation, internettisation*»⁶ (Jacob, 1997: 38), la «fiction dominante» survient pour combler l'absence de lieux symboliques d'investissement collectifs, une lacune sociale attribuable à l'ébranlement et à la dévalorisation postmoderne des institutions sociales (de l'État et de l'Église par exemple). Le manque d'appartenance qui s'ensuit laisse l'individu dépourvu de repères identitaires. De fait, la disparition d'institutions collectives et l'avènement de l'ère médiatique rend la constitution de l'image de soi problématique. Daniel Madelénat affirme à ce

⁵ Cette expression est de Madeleine Ouellette-Michalska. Dans les «discours de l'œil» qui prônent une vision uniquement masculine des choses, « l'homme [...] refaçonne la femme pour que celle-ci réponde à ses propres désirs à lui, lui refusant une voix, une volonté, et surtout un désir à elle (GREEN, 1997: 85)».

⁶ C'est l'auteure qui souligne.



sujet que «[l]e déclin des idéologies et des dogmes laïcs qui prétendaient expliquer et transformer l'homme et la nature peut s'interpréter comme [...] une purification par le vide» (1989: 61). Pour cette raison, comme le constate le frère de Laura Laur, les masses recherchent «un leader, quelque chose comme un chef syndical avec un puissant charisme qui pourrait les regrouper (Jacob, 1983: 9)». N'en trouvant aucun, elles se fient aux consignes, à la direction donnée par la culture de masse. Exposé aux industries culturelles, l'individu est constamment bombardé par les produits et les discours des médias qui finissent par l'abrutir, par rendre trouble sa conscience, par compromettre l'autonomie de sa pensée.

En effet, les motifs du brouillage, du blocage et de la paralysie constituent, comme le montrent les exemples suivants, un vaste champ lexical:

«C'était un appel permanent qui ne me parvenait pas assez clairement pour que je puisse agir. Il me semble que l'appel se perd dans la nuit des temps et qu'il m'affaiblit» (Jacob, 1983: 31).

«Il est probable que je ne parviendrai jamais à un redressement de certaines vérités établies au sujet de ma sœur Laur. Tout a eu lieu au cours d'une tempête de neige. Tout s'est perdu au fur et à mesure qu'il neigeait dans la neige, et rien ne s'est inscrit» (*Ibid.* 39).

«Le crachin brouille l'air» (*Ibid.* 49).

«Je freine. Je résiste à la pression des grandes vitesses autour de moi. Je suis paralysé par la rapidité des foules» (*Ibid.* 7).

Et encore, prenons à titre d'exemple le discours du narrateur qui relate les impressions de Gilles sur la possibilité qu'il reçoive des nouvelles de Laura Laur. Un message diffusé sur les ondes de la radio interfère avec la clarté de la pensée de Gilles et la ralentit:

Il tourne le bouton de la radio. Il y a les informations de huit heures. *Il y a un petit crachin gris dans l'air.* Il pense qu'il aura des nouvelles. Il pense que les nouvelles l'attendent peut-être sur son bureau. *La circulation ralentit.* Il voit les visages dans les voitures. Il pense qu'elle a raison, on dirait des huîtres dans les voitures, pas des visages. Une grande enveloppe première classe, voilà ce qui l'attend. *Un rythme disco chasse ses pensées.* Si elle téléphone, ça lui plaira moins. Il est plus sûr de ce qu'il peut lire, de ce qui est écrit. Et on peut le relire. On peut transporter la lettre dans la poche intérieure du veston. *Ça n'avance plus. La radio devrait déjà nous avoir renseignés sur les raisons de l'embouteillage* (Jacob, 1983: 46)⁷.

⁷ C'est moi qui souligne.



La syntaxe de ces phrases, qui détonne avec celle du paragraphe précédent par son rythme saccadé, montre que ce ne sont pas des réflexions produites par une pensée nette, mais plutôt par un esprit dérangé par les interférences provenant de sources externes qui cherchent à inculquer à l'individu l'idéologie dominante.

2. Ses représentants

La sujétion de l'individu à la «fiction dominante» et l'abrutissement qui en découle sont des phénomènes repérables, d'une part, chez les personnages masculins. Jean explique à cet effet qu'il n'a pas de pensées: «il vaut mieux contourner ses pensées, les envelopper, les diluer dans des ragots» (Jacob, 1983: 10), dit-il. Plus exactement, les pensées des personnages masculins ne leur appartiennent pas: rapportées dans le style indirect libre par le narrateur omniscient, elles sont composées de lieux communs et de stéréotypes. Jean Anderson explique à propos de la structuration de cette narration qu'il s'agit d'une «voix extérieure au personnage [qui] assume la narration; une voix omnisciente, certes, qui nous fait part non pas des pensées [du] protagoniste, mais plutôt de ce dont [il] est [inconscient]» (1996: 282). En effet, la parole des personnages masculins reste souvent informulée dans l'inconscient du personnage. Regardons ce passage dans lequel le narrateur présente la pensée de Gilles qui considère plusieurs conclusions possibles à une seule situation se présentant à lui:

Il entre dans une taverne, il s'assoit à une table. Un homme vient vers la table et dit «oui?». Un bock de bière cogne la table. Il pense *«il n'y a rien comme une bière glacée pour vous remettre les idées en place»*. Il voit un brochet empaillé accroché au mur au-dessus du bar. Il voit des visages qui l'observent. Il se lève, il va vers la table de pool. Il choisit une queue, il relève le défi. Les paris s'ouvrent entre les visages qui l'observent. Il pense *«il n'y a rien comme une partie de pool pour vous remettre les idées en place»*. Le petit doigt de l'adversaire est orné d'une chevalière à zircon. Il pense *«il n'y a rien comme une chevalière à zircon pour vous faire perdre une partie de pool»*. Il perd (Jacob, 1983: 93)⁸.

Les trois phrases soulignées sont remarquables dans la mesure où elles partagent la même formulation: Gilles a assimilé cette phrase-type préconisée par

⁸ C'est moi qui souligne.



la «fiction dominante» qui ne veut strictement rien dire, mais qui lui fournit l'impression de maîtriser la situation. La forme paradoxalement impersonnelle des pensées intimes de Gilles montre que l'idéologie de la culture de masse a infiltré sa pensée sans même qu'il s'en aperçoive. L'incapacité de Gilles à extérioriser la parole signale que la «fiction dominante» a réussi à faire taire sa dissonance, sa désobéissance *potentielle*.

Les discours des personnages masculins font alors preuve d'un conformisme, voire d'une atrophie intellectuelle. Dans le chapitre raconté par Jean, il est surtout question de «cancans» (*Ibid.* 8) et du «qu'en dira-t-on» (*Ibid.* 9) ayant surtout trait au caractère spécial de Laura Laur. Relevant majoritairement du stéréotype, le discours masculin monolithique catégorise l'Autre, en l'occurrence, Laura⁹. Comme exemple, prenons le fait que les habitants d'Amos, village natal de l'héroïne, voient de façon absolue la différence de celle-ci comme un signe de folie: «Plusieurs croient qu'elle l'est devenue, plusieurs croient qu'elle l'a toujours été: folle» (*Ibid.* 15). Les habitants sont «hermétiquement fermés» (*Ibid.* 46) comme des «huîtres (*Ibid.*)» à tout ce qui n'est pas identique aux images de la réalité qu'ils se sont construites. Pour sa part, Gilles est convaincu qu'en général, les femmes se comportent d'une façon licencieuse et qu'elles sont toutes des dévergondées dissimulées qui provoquent le désir de l'Autre sans l'intention de l'assouvir. À titre d'exemple, Gilles dit catégoriquement que si les femmes «vous enfonçaient la langue dans la bouche, de nos jours, on pouvait tout imaginer» (*Ibid.* 61-62). Et plus loin, il remarque qu'elles «font toujours diversion. Elles se mettent à dire des choses juste à côté, pour [...] égarer [les hommes]» (*Ibid.* 67). L'emploi fréquent de lieux communs et de stéréotypes par les personnages masculins apaise l'angoisse que l'Autre cause par son manque de correspondance à la norme, à l'ordre imposé.

D'autre part, il existe des personnages féminins qui louent sans réserve et avec insistance l'idéologie de la «fiction dominante». Agnès, l'épouse de Gilles, est un exemple d'un tel personnage. Lors de son quarantième anniversaire, elle tente littéralement d'imposer une concubine à son mari. Elle se dit que

Gilles devait se sentir tout à fait libre de prendre une maîtresse plus jeune qui la remplacerait dans ce rôle d'attachée à la satisfaction des pulsions sexuelles. [...] Elle comprenait qu'avec un organisme aussi vigoureux (elle posa un regard admiratif sur les larges épaules), *il était dans l'ordre des choses que Gilles recherche une partenaire avide, souple, élastique* (*Ibid.* 44)¹⁰.

⁹ L'assonance entre les vocables «l'autre» et «Laur(a)» est à noter.

¹⁰ C'est moi qui souligne.



Agnès interiorise évidemment l'attitude négative de la culture dominante envers les femmes au mitan de la vie. Ainsi, elle autorise implicitement la «fiction dominante» à continuer de la soumettre à un pouvoir injuste et excessif, à la limiter à son rôle «naturel» d'épouse et de pourvoyeuse de services sexuels ; elle se nie la possibilité de trouver une place, une fonction sociale nécessaire et importante.

La figure maternelle est un autre exemple d'un personnage féminin qui subit l'asservissement sans se rebeller. Dans son essai *La Bulle d'encre*, Suzanne Jacob explore l'influence de la mère sur son enfant nouveau-né pour illustrer qu'au moment d'entrer dans le monde, tout individu rencontre des images qui assurent la cohérence de l'identité et du monde. La première image —le premier visage— est celui de la Mère ¹¹:

au début, nous sommes lus et nous sommes traduits dans la langue du lait. [...] La mère décrypte, décode, interprète le moindre courant d'air, qu'il provienne du dehors ou du dedans, de la surface comme de la profondeur. Sa voix relie ensemble le monde tout entier; le monde entier tient ensemble par sa voix (Jacob, 1997: 17).

L'impuissance de la figure maternelle est alors nuisible à l'apprentissage et au développement de la subjectivité de la fille. Tel est le cas dans *Laura Laur* où la mère est effacée par la figure paternelle; son rôle est alors «toujours donné comme temporaire» (Milot, 1983: 25). La loi de la culture dominante —celle du patriarcat— lui enlève toute possibilité d'acquérir un statut égal à celui de l'homme qui occupe, de manière symbolique, toute la «place» dans la maison paternelle. Celle-ci est «évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentations idéologiques, artistiques et langagières [...] [qui] sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines» (Smart, 1988: 22). Dans la maison du Père, la fille est marginale, voire exclue, et l'épouse occupe le rôle de reproductrice qui donne au mari des fils qui continueront l'héritage paternel. La maison paternelle «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, 1988: 22). Autrement dit, l'histoire de l'homme passe «par la possession de la femme-objet et par l'impossibilité de «son histoire à elle» (Smart, 1988: 33). Le mari chosifie sa femme en lui enlevant son nom propre; il la relègue au statut symbolique de Mère. Laura dispute son père et insiste pour qu'il reconnaisse la spécificité de l'identité de sa mère:

¹¹ Cette préoccupation pour le rapport mère-fille et l'héritage maternel reviendra dans *L'Obéissance* (1991) et dans *Fugueuses* (2005).



Laur a posé le couteau à glacer dans l'évier. Elle a regardé le père et elle a crié. On aurait dit que la roche explosait.

— Elle s'appelle Gertrude! C'est Ger-tru-de, son nom. Appelle-la donc Grosse Vache au lieu de l'appeler maman. Ce n'est pas TA mère! (Jacob, 1983: 35)

L'emprisonnement de la mère dans la sphère privée, c'est-à-dire son asservissement aux tâches «naturelles» lui procure un sentiment non pas d'avancement, mais de circularité. Elle pense par exemple qu'elle «s'agite comme une toupie. Comme une girouette que le silence des deux hommes fait tourner. Elle a beau répéter «j'en ai assez fait, j'en ai assez fait», ça n'arrête pas la mécanique d'en faire» (Jacob, 1983: 178). Malgré cette surcharge d'activités domestiques, la mère de Laura est passive et impuissante. À titre d'illustration, le jour de son anniversaire, elle «n'arrivait pas à défaire le nœud de son cadeau. [...] Elle n'arrivait pas à se trouver du souffle pour éteindre ses bougies. C'est le père qui a soufflé à sa place» (Jacob, 1983: 36). L'adhérence et l'obéissance de la mère à son rôle «genré» (*gendered*) construit par la culture ne peut que mener vers l'objectivation et l'oppression. Christl Verduyn remarque à ce propos que la femme ayant assimilé l'idéologie de la «fiction dominante», comme Gertrude, est «[brisée], voire [aliénée], sans émotions fortes, sans désir. Cette image décourageante de la femme que lègue la mère à sa fille ne facilite guère l'être de celle-ci» (1996: 237).

III. SORTIR LE MOT «DÉLINQUANCE» DE SA PRISON

1. Résister aux interférences narratives

À l'opposé des personnages qui répètent les discours de la «fiction dominante», le regard de Laura conteste le «savoir» traditionnel, la «vérité» et le *statu quo*. Elle n'est ni narratrice ni focalisatrice, mais le regard de Laura parle plus fort que sa voix: «Laur ne parlait pas souvent. Elle regardait» (*Ibid.* 13), dit Jean. Plus loin, il s'exclame: «De plus près, toujours de plus près, Laura voulait se rapprocher, voir» (*Ibid.* 22). Le frère de Laura explique qu'il a appris de sa sœur de ne pas savoir parce qu'elle était «contre savoir une chose. Elle disait qu'une chose sue doit être perdue à jamais» (*Ibid.* 13). Laura tient à conserver sa façon personnelle de regarder, d'appréhender la réalité et de décrire le conformisme. Elle compare la lutte contre l'homogénéisation à une bataille contre un monstre intime qui se nourrit de la peur, de l'appétence de l'individu d'obéir pour appartenir. Laura se bat contre son monstre afin de préserver un sentiment d'elle-même, une indépendance d'esprit et pour l'empêcher de «lui exorbiter le re-



gard»¹² (*Ibid.* 17). Celui-ci est la manifestation d'un moteur interne reflétant une perception atypique du monde; il indique que l'héroïne ne vit pas «à la même cadence que les autres (*Ibid.* 18)» et qu'elle n'assimile ni les discours ni les images diffusées par la culture dominante. Par exemple, Laura sort d'une salle de cinéma et s'exclame en se massant les tempes: «C'est très bizarre, je ne sais pas... je n'entends pas la trame sonore et... je ne comprends pas les images» (*Ibid.* 106). Bref, le regard de Laura est inadapté aux structures de perception communes.

Plus précisément, Laura ne s'identifie pas à la convention narrative selon laquelle l'homme est le sujet qui regarde et la femme est l'objet regardé. À l'égard de la place symbolique occupée par la femme, Laura Mulvey souligne dans son livre intitulé *Visual and Other Pleasures* que «[w]oman [...] stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning (1989: 15). John Berger note à ce sujet que traditionnellement, la représentation artistique du miroir avait pour objectif «to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight» (1973: 51). Paradoxalement, Laura récuse le statut symbolique d'objet à l'aide du miroir. Laura Laur évite l'objectivation, car son regard agit en tant que miroir et rend à l'Autre une réflexion méconnue de lui-même. À l'égard du regard-reflet de sa sœur et de son effet sur l'Autre, Jean explique que Laura

ne peut reprocher ni mépriser. Cependant, une personne méprisante peut se mettre à éprouver que Laur la méprise lorsqu'elle croise le regard de Laur. De la même manière, une personne qui ment, je veux dire 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 (Jacob, 1983: 8-9).

Le regard de l'héroïne la rend simultanément sujet (désirant) et objet (désiré) dans une «double identification»¹³. Dans ce système de représentation, Laura Laur incarne, d'un côté, l'objet du regard masculin: elle est passive et docile. Le surnom de «Bébé» que son copain Pascal lui donne connote la dépendance et l'insécurité, les traits de caractère que Pascal recherche dans sa

¹² C'est moi qui souligne.

¹³ Le terme est de Lois McNay: «The positioning of the female subject in narration involves a potentially conflictual double identification with, on one hand, the masculine gaze of the spectator and, on the other, the female object of the gaze.» Voir: *Gender and Agency. Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000: 83.



femme idéale: «Pascal adore les femmes «petit format». Il les rassure, il les dorlote, il les protège» (Jacob, 1983: 106). Pascal considère que Laura, «un beau bébé» «rouge et essoufflé» qui «se [mord] les lèvres et [bat] des paupières» (*Ibid.* 110), est une poupée provocatrice à la recherche d'un homme qui la prendra en charge. Par son langage imposant caractérisé surtout par l'emploi d'impératifs, Pascal cherche à soumettre «Bébé» à ses désirs: «Vous voyez la toilette au fond? Vous allez vous changer. Prenez ça. Votre belle jupe, votre beau chemisier, vos belles sandales à talons hauts, vous changez tout ça. On va sortir ensemble» (*Ibid.*, 109-110). D'un autre côté, Laura-sujet soumet l'homme à son regard objectivant. Par exemple, Gilles est rongé intérieurement par le désir (réprimé) d'être l'objet de l'affection de Laura, un positionnement symboliquement féminin. Décrivant ses sentiments contradictoires, le narrateur dit que «[Gilles] veut. Il a toujours voulu ça. Être détenu. Se soumettre aux caresses, à la bouche, aux doigts brûlants qui s'attardent à ses fentes à lui, à ses trous. Non! Non, il n'est pas comme ça» (Jacob, 1983: 73). La chosification de l'homme réalisée par Laura est transgressive, car «according to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification» (Mulvey, 1989: 20). Comme le constate Patricia Smart, «dès que l'objet commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la [«fiction dominante»] qui sont ébranlés» (1988: 23). Effectivement, la déconstruction et la transformation des structures symboliques ainsi que des systèmes discursifs en place effectuées par la «double identification» renversent l'autorité des structures symboliques.

Ceux qui peuvent tolérer le regard-miroir de Laura, sans se sentir complètement dévalorisés par leur mauvaise conscience renvoyée à elle-même, ont l'impression d'être encore plus vivants. Chez Gilles par exemple, le regard de l'héroïne initie un processus introspectif et une prise de conscience menant vers la transformation personnelle:

Elle c'était un regard. Un regard qui fixait le regard de Gilles au moment où il apercevait sa fente. C'était un regard qui arrachait au regard de Gilles, pour s'en emparer, le vertige dans lequel Gilles se noyait, un vertige de replis et de chaleur intense.[...] ce regard qui sondait, qui touchait la racine errante d'un secret, qui faisait basculer l'œil dans quelque chose de noir où il n'y avait plus rien à voir [...] Il pouvait casser Laura, il ne trouverait rien. *Il s'approchait de lui dans la glace. Yeux dans les yeux, bouche contre bouche, là, maintenant, il se voyait* (*Ibid.* 86)¹⁴.

¹⁴ C'est moi qui souligne.



Le regard-miroir de Laura insuffle la vie aux autres: «à mesure que tu vis avec elle, t'es... je sais pas... t'es en vie» (*Ibid.* 129), dit Pascal. À la manière d'un «personnage» (*Ibid.* 169) cinématographique, Laura incite à la fois une perte et un renforcement du «moi». Parce que la formation d'une image de soi est un processus relationnel et non pas un état essentiel, le regard de l'héroïne pousse le personnage masculin à découvrir en lui-même de nouveaux traits de caractère, voire une image de lui jusqu'alors inconnue. C'est effectivement grâce à l'identification avec l'Autre (Laura) que Gilles se rend compte que les aspects de sa vie qu'il avait crus stables et prévisibles ne sont que des constructions éphémères de sa perception. La narrativisation du regard féminin pousse ce personnage à questionner son récit de vie et à intégrer «aussi bien ses expériences récentes que différents modes de les percevoir»¹⁵ (Jacob, 1997: 36). Gilles remarque à ce sujet qu'«on a des opinions sur ces pas qu'on accomplit, et soudain on découvre qu'il n'y a pas de piste de décollage, qu'il n'y a que ce couloir mouvant auquel on obéit» (Jacob, 1983:83). À Gilles, Laura donne le goût de désobéir.

Toutefois, le regard Laura ne garantit pas de prise de conscience chez tous les personnages. Malgré le lien étroit entre Jean et Laura, celui-là a toujours peur d'accomplir l'action «d'éclat» qui lui permettra de prendre son destin en charge. À la place, il vit sa vie, qu'il trouve trop insignifiante, par procuration:

Si Laur m'abandonne, je vais en mourir. Laur m'abandonne. Je dois accomplir quelque chose. Cet acte héroïque qui n'a pas cessé de m'appeler, je dois l'accomplir. Tout au fond de cette cave, je m'applique à imaginer ce que cet acte pourrait être. Mais je ne sais pas. Je n'ai pas d'idées d'actes glorieux (*Ibid.* 36-37).

D'une étendue limitée, le regard de l'héroïne ne s'avère pas assez fort pour entraîner des transformations à grande échelle. L'inscription du motif de l'embryon ainsi qu'un champ lexical de l'enfance ou de l'étape embryonnaire de la subjectivité (ex. «fœtus», «bébé», «enfant») corrobore ce manque d'agentivité. Ces isotopies ne présentent point d'éclosion féminine; au contraire, l'embryon finit par être avorté. Voici ce qui explique pourquoi un champ lexical de la mort (ex. «poignets tranchés», «suicider», «canon sur la tempe», «capsule de cyanure») accompagne le motif de l'embryon. Dans le chapitre intitulé «Serge», Laura explique à son père qu'elle s'est fait avorter: «Papa, maman, je vous ai

¹⁵ C'est moi qui souligne.



obéi. J'ai fait partir de moi le morceau qui me restait de Gérard. Je vous l'offre.» Le plateau descendait lentement. [...] il y a un fœtus dans le plateau» (*Ibid.* 145). Dans le chapitre intitulé «Pascal», Laura raconte que son enfant est tombé mort: «Tu comprends, elle dormait dans la voiture, elle dormait avec son ourson. [...] Il y a eu un choc. Tout le monde était en vie. Elle était tombée en bas de la banquette. [...] elle est morte» (*Ibid.* 120). De plus, Laura Laur meurt à la fin du roman: «elle ne respire pas. [...] elle ne respirera plus» (*Ibid.* 172). Louise Milot constate à l'égard de ce dénouement que «[p]ar une sorte de paradoxe, *Laura Laur* mettrait en discours un personnage qui fœtus, petite fille ou femme, est déjà mort, ce qui permet de dire [que sur le plan] de la fiction qui la supprime [...] le personnage central de ce roman est loin d'être mystérieux, il n'est pas là» (1983: 24). Le destin de Laura est interrompu, annulé: une disjonction entre les besoins personnels de la femme et les exigences sociales marque la présence d'un conflit idéologique difficilement résolu.

Au lieu de s'accommoder des conventions, Laura choisit plutôt la mort; son cheminement personnel est marqué par un désillusionnement. Vis-à-vis de la trajectoire typiquement dysphorique de l'héroïne, Rachel Blau Duplessis constate dans *Writing Beyond the Ending* que dans le roman au féminin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, la dysphorie est la conséquence d'une identité limitée par des stéréotypes concernant le parcours «typique» et le rôle «naturel» de la femme. Finalement, les desseins totalisants de la culture de masse poussent Laura à fuir la société au lieu de résister à ses pressions. Malgré les quelques lueurs d'agentivité, Laura est incapable de supporter l'oppression sans faiblir: elle finit par céder et se résigner à la logique de la «fiction dominante».

2. Désobéir aux images du féminin

Résistant à la réification identitaire sur le plan de la fiction, Laura retourne le regard objectivant de l'homme et refuse de supporter les images de la femme générées par les stéréotypes culturels. Laura Laur fait preuve d'une résistance à l'uniformité idéologique, car elle refuse «le concept du *je* cohérent, centré, logique et autonome que nous a légué la tradition humaniste occidentale» (Verduyn, 1996, 235) et qui empêche la formation de la subjectivité et de l'agentivité féminines. Pour cette raison, Laura est incapable de supporter le legs maternel, un héritage plein d'orthodoxie et d'obéissance à des traditions oppressives. Elle passe son temps à regarder sa mère comme si elle était devenue une «cible» (Jacob, 1983: 33). Laura Laur se débat contre la paralysie de sa mère, désobéit à cette influence néfaste qui réprime son développement. À la différence de sa



mère, Laura persiste à se voir différente, changeante. Exprimant son point de vue vis-à-vis de l'identité, Laura dit à Gilles que

tout [le] travail [des masses] consiste à parvenir à coïncider avec un projet, ou un désir, peu importe quoi, pourvu [qu'elles coïncident] avec quelque chose. Toi, tu coïncides bien avec ton métier, ta maison, tes voitures. *Il n'y a pas d'espace entre ces images et toi.* Tu as réussi, c'est la réussite (*Ibid.* 88)¹⁶.

Le narrateur se demande à cet égard si «ce n'était pas justement entre toutes ces parfaites coïncidences que Laura s'était infiltrée, comme une humidité entre le mur et le papier peint, comme une vapeur entre l'enveloppe et le timbre» (*Ibid.*). Pour questionner la «vérité» des représentations conventionnelles de la femme qui la rendent unidimensionnelle et dépourvue d'une capacité à penser hors de son cadre de référence habituelle, Laura adopte un comportement *caméléonesque*. Ni ici, ni là, mais dans l'entre-deux, le caméléon ne trouve son bien-être que dans l'interstice de multiples points de repère identitaires: «Son développement et son apprentissage du monde s'accomplissent dans des lieux de transition» (Morris, 2007: 180). Situé à l'intersection de plusieurs discours, le caméléon s'affirme dans les écarts entre ceux-ci, dans la diffusion ainsi que dans la répartition de lui-même et de ses connaissances.

En effet, selon Laura Laur, il n'y a pas d'identité, seulement une multiplicité d'images d'elle-même dont le reflet dépend du nombre de rôles qu'elle désire jouer. Sans s'effacer, elle se métamorphose pour mieux s'intégrer. Laura fait «abstraction de l'influence décisive exercée par des facteurs tels que le sexe, l'appartenance à une classe sociale, les origines ethnique ou raciales, l'orientation sexuelle» (Verduyn, 1996: 235). En transformation constante, elle change d'apparence physique (ex. la couleur des yeux, des cheveux, etc.) et de nom comme elle change de vêtements: «Des jours, je m'appelle Madeleine, des jours je m'appelle Jeanne, d'autres jours, je m'appelle Laura» (Jacob, 1983: 111). L'adoption de multiples apparences physiques témoigne de son rejet d'une identité féminine unilatérale. Gilles se rend compte très tôt du fait qu'il ne connaît rien d'elle, qu'il n'a pas su la catégoriser nettement: «C'est à ce moment-là qu'il constate avec stupéfaction qu'il ne sait pas le nom de la fille dont les jambes longues disparaissent sous le tableau de bord. [...] «Je ne sais pas votre nom», dit-il» (*Ibid.* 53). Face au refus de Laura de parcourir les étapes d'un développement «normal», Jean remarque: «Suivre le programme, pousser, tirer, déve-

¹⁶ C'est moi qui souligne.



lopper ses os, ses muscles, le poil, devenir quelque chose, quelqu'un, se tenir, se détenir, c'était obligatoire. Laur ne l'a jamais supporté» (*Ibid.* 15). En outre, Serge désapprouve le fait que la trajectoire de sa sœur ne suit aucune logique: à son avis, ce manque de structure et de régulation équivaut à une forme de désobéissance menaçante. Il dit que Laura n'a «[a]ucun idéal, aucune ligne directrice» et qu'«[o]n ne sait pas sur quoi elle s'appuie pour vivre» (*Ibid.* 142). Enfin, Gilles interroge sa femme sur le comportement rebelle de Laura: «Peux-tu imaginer quelqu'un qui n'a pas de projets? Qui ne pense pas à ce qu'il va manger, à comment il va mourir, qui n'habite nulle part, dont on ne sait pas dire comment il est habillé, s'il est allé à l'école ou non, tu peux?» (*Ibid.* 82). Préférant le hasard, Laura Laur ne veut ni planifier ni organiser son expérience. La résistance et la désobéissance de l'héroïne sont à la fois sa force et sa faiblesse, car sa délinquance et son évasion sont poussées trop loin. Le rejet de toute forme d'appartenance (ex. maternelle, culturelle) fait que Laura perd le sens d'elle-même et compromet sa chance d'apparaître et d'agir dans le monde¹⁷.

IV. CONCLUSION

La violence surprenante du dénouement est-elle un signe de désespoir total ou, au contraire, une preuve de renaissance? Le dernier chapitre nous laisse croire que Laura a pu causer une prise de conscience chez sa mère quant à son oppression. Dans le dernier chapitre intitulé «Es-tu prête?», la mère, ayant complètement perdu le sentiment d'elle-même, se réveille d'un rêve évanescent et s'exclame: «Ah oui [...] j'étais au monde...» (Jacob, 1983: 177). Elle se voit dans la glace et, révélant les premières lueurs d'une subjectivité et d'une voix propre, se dit: «C'est elle.» *Elle pense qu'il serait grand temps qu'elle se corrige. On dit «c'est moi» dans la glace»* (*Ibid.* 180)¹⁸. Ensuite, elle retire un papier plié de son coffret à bijoux et relit les mots écrits par sa fille quand elle avait dix ans: «Maman chérie, tu es la plus belle, la plus petite, la plus grande de toutes les mamans de monde [...] je veux te dire que je vais t'épouser un jour, tu vas voir, après avoir tué tout le monde» (Jacob, 1983:180). La mort de Laura semblerait être une tentative de changer le cours des choses, d'annuler la vio-

¹⁷ En entrevue avec la revue *Québec français*, Suzanne Jacob dit: «Mes héroïnes ne sont pas à la recherche d'elles-mêmes, mais à la recherche du monde, de leur apparition dans le monde (CARRIER, 1992: 84)».

¹⁸ C'est moi qui souligne.



lence entre une mère et sa fille. Sous cet angle, il devient possible de considérer la mort de Laura non pas comme le signe du découragement et du refus, mais plutôt comme l'ultime manifestation du désir d'assumer le contrôle de sa vie. Leslie Heywood attribue l'expression «agency of negation» à la position d'une héroïne qui, dépourvue d'autres alternatives, s'autodétruit: «The agency of negation is a willed destruction» (1996, 147). Peut-être Laura renâtra un jour après que les forces néfastes de la «fiction dominante» soient disparues.

Par l'entremise de la textualisation et la thématization du regard féminin, *Laura Laur* remet notamment en question les vérités concernant la femme, son «rôle» et sa «nature»; il rompt avec la conception unitaire de l'identité féminine préconisée par la «fiction dominante». Laura constate qu'il n'y a pas «de différence entre faire vrai et faire semblant» et dit qu'il faut «obligatoirement passer par le semblant pour parvenir au vrai» et que c'est «le meilleur joueur qui participe le plus intensément au vrai» (Jacob, 1983: 87). Justement, ce jeu d'apparences caméléonesque, cette «délinquance» est un élément intégrant de l'apprentissage: l'individu n'évolue «autrement que par une série d'actes délinquants, de désobéissance aux lois, aux promesses, aux contrats et aux ententes qui [le] régissent» (*Ibid.* 155). Suzanne Jacob montre bien que la «vérité» est une fiction et une de ces fausses vérités et justement celle de l'identité. L'auteure privilégie les modèles fictifs et les structures formelles qui peuvent sauver la liberté de l'esprit et faire en sorte que la réalité ne devient jamais un fait incontestable, mais plutôt qu'elle demeure «une fiction parmi d'autres - une version convenue des choses, une vision du monde» (Verduyn, 1996: 234) dont l'existence peut toujours être remise en question.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDERSON, J. «Figures de fuite»: Densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob», *Voix et images*, 1996, v. 21, n.° 2 (hiver 1996): 275-284.
- BERGER, J *et al.* (1973) *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation; Hammondsworth, Penguin.
- BLAU DUPLESSIS, R. (1985) *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press.
- CARDINAL, J. (2000) «Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes: figures féminines et procédés rhétoriques rebelles», *Mémoire de maîtrise en études littéraires*, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- CARRIER, A. «Qui est Suzanne Jacob?», *Québec Français*, v. 85 (printemps 1992): 82-84.
- DE LAURETIS, T. (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

- DUJARDIN, É. (1977) *Les lauriers sont coupés* (suivi de *Le monologue intérieur*; introduction avec sommaire biographique, note bibliographique, choix de documents inédits et d'illustrations par Carmen Licari), Rome, Bulzoni.
- GREEN, M.-J. «L'itinéraire d'une écriture au féminin: une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska», *Voix et images*, v. 23, n.° 1 (automne 1997): 84-99.
- HAVERCROFT, B. «Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret», *Dalhousie French Studies*, v. 47 (été 1999): 93-113.
- HEKMAN, S. «Subjects and Agents: The Question for Feminism», in *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice* (edited by Judith Kegan Gardiner), Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1995: 194-207.
- HEYWOOD, Leslie. *Dedication to Hunger: The Anorexic Aesthetic in Modern Culture*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- JACOB, S. (1997) *La Bulle d'encre*, Montréal, PUM.
- (1983) *Laura Laur*, Paris, Seuil.
- MADELÉNAT, D. (1989) *L'intimisme*, Paris, PUF.
- M McNAY, L. (2000) *Gender and Agency. Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- MILLOT, L. «Laura Laur de Suzanne Jacob ou "Comment nommer sans dire"», *Lettres québécoises*, v. 32 (hiver 1983-1984): 23-25.
- MORRIS, J. «Déséquilibres dynamisants et voyages vertigineux: le caméléon entre le *home* et l'*Unheimlich*», in *Les jardins des Amériques: éden, «home» et maison: le Canada et les Amériques*, P. Imbert, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa et de la Chaire de recherche: Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir, 2007.
- MULVEY, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.
- SMART, P. (1988) *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique.
- VERDUYN, C. «Être est une activité de fiction.» L'écriture de Suzanne Jacob, *Voix et images*, 1996, v. 21, n.° 2 (hiver 1996): 234-242.