

Suzanne Jacob
De parole et de liberté

Maryse Barbance

Number 72, Fall 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19294ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

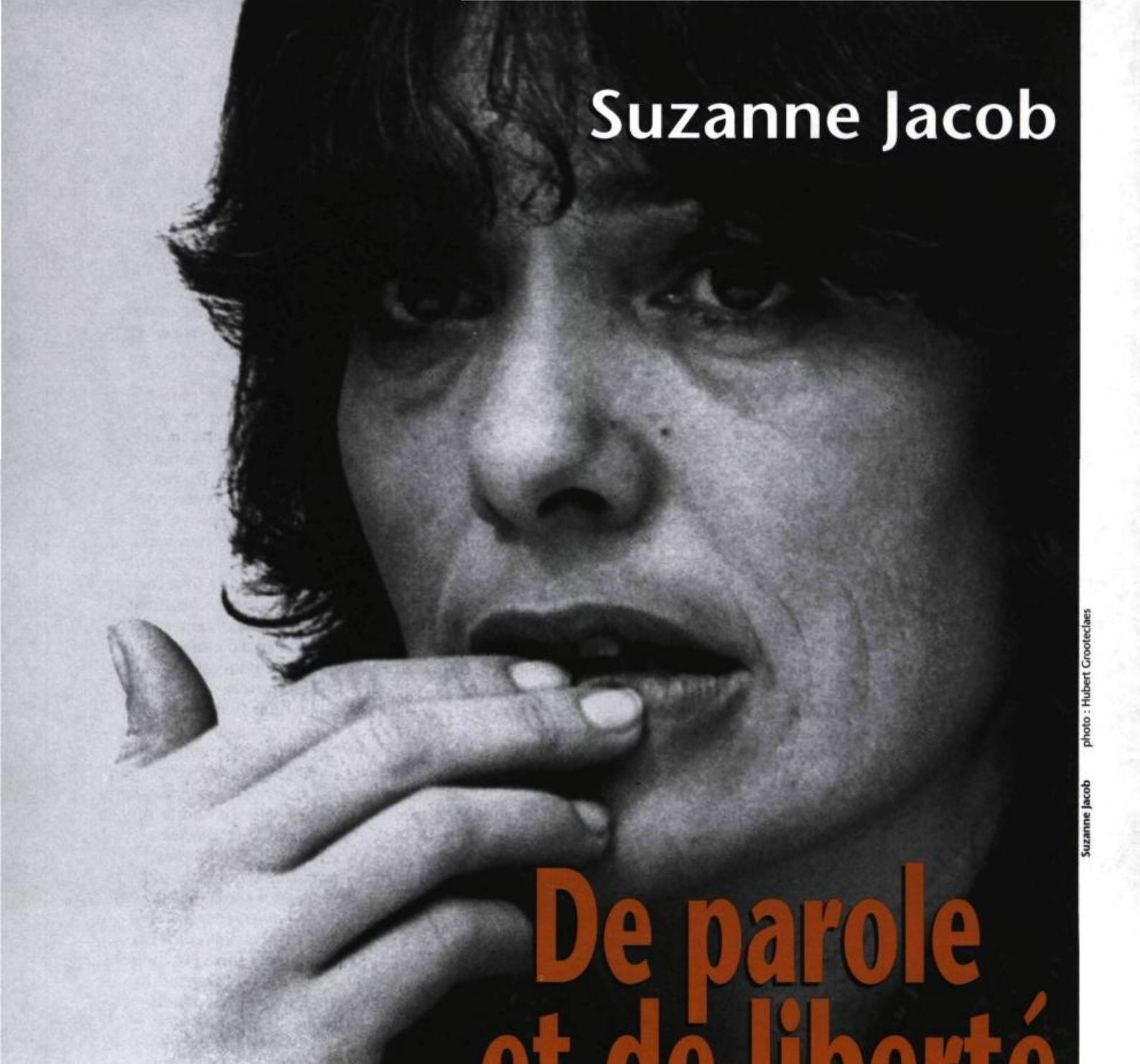
0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Barbance, M. (1998). Suzanne Jacob : de parole et de liberté. *Nuit blanche*, (72), 4-8.

A black and white close-up portrait of Suzanne Jacob. She has dark, wavy hair and is looking directly at the camera with a serious expression. Her hand is raised, with her fingers resting near her mouth.

Suzanne Jacob

De parole et de liberté

Entrevue réalisée par
Maryse Barbance

À l'automne 1997, Suzanne Jacob nous accordait une longue entrevue sur son œuvre et son travail d'écriture. On se rappelle *Flore Cocon*, le roman qui la fit découvrir en 1978. En 1983, *Laura Laur* lui valait le Prix Québec-Paris et le Prix du Gouverneur général. Le roman sera adapté pour le cinéma. En 1991, c'est *L'obéissance*, titre à lui seul évocateur.



Outre les romans, de la poésie, des nouvelles, et aujourd'hui un essai, *La bulle d'encre*, témoignent d'écritures multiples qui toutes disent la liberté de la passion ou la passion de la liberté, au risque d'en mourir. Le dernier recueil de nouvelles, *Parlez-moi d'amour* (Boréal), en fournit une autre illustration.

Nuit blanche : Suzanne Jacob, comment êtes-vous venue à l'écriture ?

Suzanne Jacob : Il faudrait retrouver d'abord le moment où l'on a pris conscience qu'on passait des cris du nourrisson à la parole. C'est beaucoup de travail déjà, de se décider à parler. C'est quand on a un enfant à son tour qu'on découvre ce que c'est que de s'apercevoir qu'on parle. Quand mon fils a découvert qu'il n'était pas là quand il était ici, il s'est mis à courir de joie à travers les pièces de l'appartement en répétant qu'il était là, mais pas ici, puis ici, mais pas là. Il faudrait ensuite retrouver la première fois où la séparation a eu lieu, entre la conversation et l'écrit. La première fois où l'écriture est venue, plutôt que moi venue à elle, c'est ça qu'il faudrait retrouver : un moment premier, qui s'est répété, où l'écrit n'a plus rien à voir avec ce que j'aurais dit, rien à voir avec ce que je vais vous dire maintenant. La première fois où ça n'a plus été le même je. C'est un autre je auquel on va faire place. Je crois bien que c'est par la correspondance que ça m'est arrivé. D'abord une correspondance d'enfant, avec un grand-père qui tape à la machine sur un ruban à encre bleue. Il dit : « Tu as une belle main d'écriture ». Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Puis un jour, il a raison : c'est la main qui écrit, qui fait apparaître cet autre je. Puis quand j'ai été pensionnaire, il y a eu cette correspondance quotidienne avec un adulte. Il me semble que c'est à travers ces lettres que l'autre je s'est mis à prendre de plus en plus de place. Mais l'écriture, au sens d'un métier, ne m'intéressait pas. Et toujours pas aujourd'hui. Le bruit non plus. J'aurais pu aller vers la peinture. J'aime le silence de la toile.

N.B. : Et le passage au premier livre ?

S.J. : Il a été là. C'était *Flore Cocon*. J'ai découvert, après coup, que c'était peut-être un roman. On l'a lu, on a dit oui, c'est un roman. Ce n'est pas le dictionnaire qui met les mots au monde. C'est la vie. C'est la nécessité de nommer la vie pour la rendre lisible. Pour moi, ça s'est passé pareil pour le roman. Il est venu de la vie, pas du roman. Et c'est

toujours à recommencer, de laisser la structure se déployer de l'intérieur, de la vie, non pas comme une commande de l'extérieur, mais comme une nécessité, une passion de l'intérieur. C'est la différence fondamentale, à mon avis, entre Nelligan qui souffre parce qu'il est emprisonné dans le carcan qu'il impose à ses poèmes, et Saint-Denys Garneau et Anne Hébert qui nous affranchissent par une langue qui s'affranchit des commandes extérieures au fur et à mesure qu'elle répond à la structure de la vie. On ne trouve pas la structure, c'est elle qui nous trouve.

N.B. : Dans *La bulle d'encre*, vous dites que ce que l'on prend pour la réalité est une fiction dominante. *Laura Laur* et *L'obéissance* explorent la fiction dominante de la famille ?

S.J. : C'est dans la famille que se fait l'apprentissage de la conformité. La condition de naissance est commune à chacun. Nous naissons tous dans un état de dépendance extrême, un état qui s'apparente à une imminence de mort, qui nous oblige à développer une certaine conformité, une adhésion à ceux qui nous sauvent : nous aimons nos sauveurs, au point de supporter les pires souffrances parce que nous croyons que c'est ainsi qu'on survit. Je ne pense pas du tout que les parents représentent tous une menace de mort pour leur enfant. C'est la mort elle-même qui menace chaque nourrisson et toute mère le sait d'instinct. L'enfant saisit tout de suite qu'il peut mourir s'il ne se donne pas vite un système pour comprendre ce qui l'entoure, la vie. Comprendre comment ça se passe pour lui. Il s'invente une fiction, une histoire qui lui raconte toujours comment il survit. Cet ordre est nécessaire à chacun, et nous n'avons aucunement conscience d'avoir inventé tout ça : un ordre, une cohérence, une lisibilité pour arriver à habiter un monde commun. Ce monde commun, il tient ensemble par les fictions dominantes. Si je pense à *Flore Cocon*, à *Laura Laur*, à *Galatée*, il me semble que ces livres sont des récits d'explorations de fictions dominantes menées par des personnages qui cherchent un passage vers d'autres fictions parce que celles auxquelles ils obéissent ne fonctionnent tout simplement plus.

N.B. : Mais *Laura Laur* va en mourir. Se pose la question : jusqu'à quel point peut-on jouer avec les fictions dominantes ?

S.J. : On meurt beaucoup dans les révolutions ! C'est pareil pour l'individu. Soit il se replie sur le délabrement où le

« Au début, la mère a le lait, l'enfant a le cri. L'enfant crie et la mère se précipite pour traduire le cri. Elle traduit un seul cri par mille réponses, mille gestes, mille mouvements d'où jaillissent mille mots formant tous ensemble le son du lait. »

La bulle d'encre, p. 17.

« Entre le moment où s'amorce la lecture des livres et le moment où va se produire pour la première fois la rencontre originelle avec le livre, il peut s'écouler des années de petits matins brumeux d'où on revient bredouille. On peut avoir lu toute la bibliothèque de la ville, de l'école, du cégep, on peut avoir lu des centaines de romans, de nouvelles, de poèmes, sans avoir jamais expérimenté cette soudaine tension qui met en feu, qui met en action, sans avoir jamais rencontré ce livre qui devient tout, qui lance les garde-fous dans l'abîme, qui illumine d'un éclat de foudre toutes les synthèses qu'on avait réussi à faire pour se maintenir dans la cohérence et la lisibilité. Avant ce livre, il y avait eu des turbulences et des accalmies, de l'étude, des obligations, des travaux forcés. Avant ce livre, il y avait eu de la distraction, de la détente, du plaisir, des émois, des fugues, des enfermements dans mille histoires, des intrigues, du trouble, du délice, beaucoup d'informations, des données, quelquefois des larmes, des rires, des sourires et même des sanglots. »

La bulle d'encre, p. 72.

mène une fiction devenue stérile, soit il prend le risque d'un nouvel ordre, d'un nouveau récit, plus fécond. Dans *L'obéissance*, la mère, Florence, voudrait que ce soit possible de tout garder : la répétition du repliement sur soi, et le risque, qui vient d'Alice, de la révolution, du changement. Elle veut que sa fille soit à la fois armée, et désarmée. Quand elle ordonne à sa fille Alice d'entrer dans l'eau de la rivière pour lui apprendre à obéir, elle désire tout autant qu'Alice refuse et qu'elle brise l'étau de la répétition sous ses yeux. Qu'elle naisse hors de la mère. Mais l'impasse entre sa propre incapacité de mettre au monde, c'est-à-dire d'en finir avec sa grossesse, et son désir que sa fille « achève » sa grossesse, est fatale à Alice.

N.B. : À vous lire, j'ai eu le sentiment que vous décriviez non des familles que la fiction dominante qualifierait de pathologiques, comme s'il était besoin de se démarquer, mais bien la souffrance, la mort qui sont au cœur des relations familiales ordinaires.

S.J. : Tout à fait, ordinaires. Nous avons, dans ce pays, depuis pas mal d'années maintenant, le plus haut taux de suicide au monde. Chaque fois qu'on en parle, on le fait comme s'il ne s'agissait pas de nous. On trace un cercle autour de cette souffrance, pour la mettre dans une sorte de réserve à coups de diagnostics. C'est la manière qu'emprunte la fiction dominante pour dire : « il n'y a pas de problèmes », ou « tout est dans l'ordre ». C'est la stratégie de la répétition. Comme ça, le suicide suivant peut encore avoir lieu. Les experts du diagnostic servent à ça, à déconnecter la souffrance, à la soustraire à notre vue. Ce que sont de bons parents, désormais, c'est écrit dans les livres. J'étais un jour chez une amie qui venait d'avoir un enfant. Il s'est mis à pleurer. Elle a couru dans son livre pour voir ce que signifiaient ces pleurs spécifiques. Comme elle ne trouvait rien de prévu dans le livre, elle a dit : « Eh bien, il ne pleure pas. »

N.B. : L'enfant illustre le livre...

S.J. : La fiction se resserre comme un étau et, à un moment donné, exerce une véritable domination. Cela dit, il n'y a pas à confondre les fictions dominantes avec les fictions totalitaires. La langue est une fiction dominante essentielle, et c'est l'exemple d'une fiction qui doit bouger sans cesse pour rendre compte de l'évolution de la vie, mais pas de l'évolution du dictionnaire ou de la grammaire. Si elle se pétrifie, si elle n'est plus en mesure de bouger, d'intégrer les mouvements de ses *parleurs*, elle meurt.

N.B. : Je pense à la bulle noire que vous évoquez dans *La bulle d'encre* à propos de Moby Dick, ce moment de dépossession de soi auquel l'écrivain a à se laisser aller. Avez-vous le sentiment, parfois, de frôler une certaine folie ?

S.J. : Melville montre bien le risque que l'écrivain court à tourner autour de la bulle noire qui englutit tous les personnages. Marguerite Duras, quand elle raconte qu'elle a littéralement arraché ses textes à la vie, évoque cette expérience au bord de la folie. Il s'agit toujours de la même rupture entre l'oral et l'écrit. J'essaie de trouver un exemple pas trop boiteux. Je pense aux voyants, ou plutôt aux récits des voyants : lorsqu'ils entrent

dans l'espace de la voyance, ils voient les choses dans une simultanéité du présent, du passé, de l'avenir. Ils se disent dans un état d'épuisement extrême quand ils sortent de cet espace, comme s'il s'agissait d'un espace inhumain ou surhumain en regard de ce que nous vivons « normalement ». C'est un peu ce qui se passe quand on écrit. Le temps devient circulaire, réversible, alors que la langue s'y oppose en quelque sorte. C'est un peu ainsi quand on tente de faire le récit d'un rêve et qu'on achoppe complètement parce que la langue nous refuse ce à quoi le rêve nous autorise, à franchir les frontières du temps tel que nous le définissons comme réel. Quand on s'installe pour écrire, on a l'impression de soulever un obstacle extraordinairement lourd qui est dans la langue. Il faut rompre, rompre avec le temps « réel ». On entre dans une autre dimension où le temps cesse d'obéir à la loi de la langue, mais il nous faut à la fois retenir le temps « réel », parce qu'on a besoin de ce conflit-là pour que la structure du texte se forme. En écrivant, on crée un espace qui va souvent dans le sens inverse de la langue, qui lutte contre

Il n'existe pas de langue merveilleuse pour les écrivains, mais une langue avec laquelle on est toujours en conflit, qu'on essaie de « prendre à la gorge » pour lui faire dire ce qu'elle ne dit pas. En français, par exemple, ça m'a toujours énervée, ce fait qu'on ne dispose que d'un seul *je*. Il y a bien le *on*, qui ne cesse pas d'inclure et d'exclure la personne qui parle. Pourquoi est-ce qu'il n'y a pas de *je* collectif, qui manifeste que le *je* pense aussi collectivement ? Quel *je* se manifeste dans une réaction de foule comme on a vu à la

S u z a n n e

mort de la princesse Diana ? Dans le conditionnement à la consommation ? Si on disposait de ce *je* pour parler de notre responsabilité individuelle à l'intérieur du collectif, on serait beaucoup moins embrouillé pour comprendre que le *je* qui obéit aux ordres meurtriers est encore un *je* responsable de ses actes, responsable de ses meurtres. Dans une période où le *vécu* est tellement affriolant et tellement vendeur, le *je* se rétrécit de plus en plus, il sert à faire les courses.

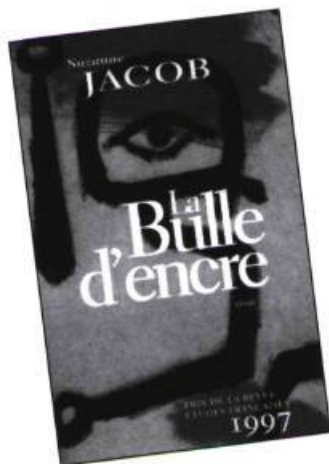
N.B. : Il se dérobe... Notre époque paraît particulièrement silencieuse, ou sourde.

S.J. : J'ai besoin de sortir de cette situation où on crève d'ennui parce que tout est déjà entendu. La langue, elle n'est pas entendue, elle est à entendre. Bon, la sortie

du livre dans le domaine public peut aussi constituer un danger pour l'écrivain, s'il ne sait pas que le domaine public s'empare de son livre, et que le livre ne tombe pas toujours là où on l'avait prévu. L'éditeur croit « cibler », mais...

N.B. : L'œuvre fait son chemin. C'est un autre sevrage...

S.J. : Et ça peut ressembler à de la folie, ce qui arrive à certains écrivains. Pierre Jean



le sens unique auquel la langue nous oblige du simple fait des limites qu'impose l'appareil de production de la parole. Ça provoque des moments de vertige, ces entrées et ces sorties du temps. Ça rejoint la part d'étrangeté dont je parle dans *La bulle d'encre*, qui est donnée et reçue avec la langue. J'imagine que tous les écrivains ont ce sentiment, un jour, de ne pas du tout reconnaître la langue qu'ils croyaient connaître, un sentiment absolu de n'avoir rien à voir avec ces mots-là, ces dessins-là.

Jouve en a parlé avec précision dans son livre *En miroir*. Pour ma part, lorsque j'ai appris qu'il y avait une interdiction autour de *L'obéissance*, le personnage de Florence incarnant censément une mauvaise mère – ce que je n'avais pas le droit de montrer d'après une certaine censure –, j'ai trouvé ça très dur. Pour moi, Florence est une mère ordinaire, très ordinaire, et non pas une mauvaise mère. C'est une mère parmi les mères. Mais ce dont il s'agit surtout, c'est du livre lui-même. Et je sais aujourd'hui, après tous

être. C'est le début de notre transformation en humanité virtuelle qui se fait là. On est débranché peu à peu de notre participation au monde. « Que voulez-vous ? » ou « On n'a pas le choix » deviennent les mots d'ordres. C'est tout le contraire de la littérature où le lecteur est à part entière un acteur de ce qu'il lit. Il répond à sa lecture et il en répond. La biographie telle qu'on la consomme actuellement est un exercice de déréalisation et de neutralisation de la rencontre que propose la littérature.

N.B. : Cela ne revient-il pas à repousser ce que vous appelez les *fictionnements possibles*, autres que la fiction dominante ? Pourtant, moins il y a de place pour l'imaginaire, plus on est collé à un prétendu

vécu-réel-actuel, plus on est enfermé.

S.J. : Un imaginaire stupéfié peut bloquer le réflexe de tirer la sonnette d'urgence en situation de quasi-asphyxie dans un boeing où l'on a rationné l'oxygène, et cela, pendant que passe la vidéo montrant comment utiliser le masque à oxygène. Il est virtualisé à mort, c'est bien le cas !

N.B. : Vous affirmez par ailleurs, contre le mythe de l'écrivain narcissique et solitaire, que l'écrivain fait un travail collectif.

S.J. : Dans un collège, avec des étudiants, il a été question du mot *rompre*, parce qu'ils voulaient *rompre* avec tout. Mais pouvaient-ils rompre avec le mot *rompre* ? Combien d'années, quelle traversée de l'histoire a-t-il fallu pour former ce seul mot, combien de ruptures, pour s'entendre sur ce seul mot-là. Chaque mot appartient à l'histoire de la collectivité. Une rupture absolue, ce serait une rupture avec la langue. Artaud a fait ça. Il convoque les gens à une conférence et il se tait. Le public siffle. Il ne parle pas. Je me dis qu'il écoute. Et le public le hue. Bon, c'est un exemple qui montre l'extrémité de la rupture, quand elle devient folle. Mais il y a bien des ruptures amoureuses qui deviennent aussi folles, comme ça, sans aucun mot pour s'aider à rester dans son histoire.

N.B. : Vous écrivez que le Québec méconnaît ses grands livres.

S.J. : Il n'y a pas encore un siècle, le compte de banque du Québec était un compte presque personnel, familial, on

« Il lui restait une bobine de film huit millimètres couleur à finir avant de poster ses films de Floride au laboratoire pour les faire développer. Il voulait filmer le sommeil du bébé, mon frère, son fils. Je voulais bien admettre que mon frère le bébé était son fils et que mon père avait tous les droits qu'un père a sur son fils, et bien sûr celui de filmer son fils autant qu'il le désirait. Je n'ai pourtant pas pu m'empêcher de balbutier quelques mots pour faire remarquer à mon père que le bébé avait eu assez d'émotions pour la journée. Ce à quoi mon père a répondu en me demandant si je me prenais pour la mère de son fils. Le fait était que, depuis quelques semaines, j'étais véritablement la mère de son fils en dehors de mes heures d'école, mais si j'étais cette mère, bien sûr, j'avais la vague conscience que mon père ne pouvait plus être son père, ni le mien. »

Parlez-moi d'amour, p. 43-44.

pourrait dire. Les familles peuvent supporter les biographes, mais pas les écrivains. Aux yeux des familles, les écrivains sont sans pudeur. *La société n'est pas une famille*, c'est le titre d'un livre de Gérard Mendel. La destination du livre, ce n'est pas la famille, c'est le domaine public. Ici, la frontière entre le domaine public et le domaine familial n'est pas encore bien définie. Ça explique bien des mésaventures, et des exils aussi, et des malentendus. Si on se perçoit comme une famille, on se dit : « De quoi on a l'air, dans ce film-là, qu'est-ce que les autres vont penser de nous ? » La création vient toujours d'un lieu précis, mais...

N.B. : Pas comme on le pense...

S.J. : C'est troublant de devenir soi-même le personnage de l'autre. À la fin de *La bulle d'encre*, il y a un homme qui croit que si un écrivain s'empare de ses histoires pour les mettre par écrit, il le tuera. Ce n'est pas une question simple. Au fur et à mesure que les Blancs écrivaient le nom et l'histoire des Amérindiens, ceux-ci mouraient. Vous ne vous souvenez pas de ça ! Moi si ! Ils mettaient ton nom dans leur registre et nous mourions. Vous ne vous souvenez pas ? C'est très difficile de devenir le personnage d'un autre imaginaire.

N.B. : Lacan dit que ce qui fait que je me reconnais dans – et m'aliène à – l'image que me renvoie le miroir, n'est pas d'abord mon regard mais le

J a c o b

les témoignages que j'ai reçus, que ce livre lui-même est une très bonne mère. Peut-être exigeante, mais bonne, très attentive, toujours attentive. On croit toujours que le livre dit, mais il écoute aussi. Il y a quelqu'un à l'écoute dans le livre, et ce n'est pas l'écrivain, c'est l'écrit. L'écrit se tait, et il écoute.

N.B. : Et *L'obéissance* me paraît important non parce qu'il offrirait un modèle idéal de relation mère-enfant que promeut un certain féminisme, mais parce qu'il parle de la violence de cette relation que tout individu a pu éprouver.

S.J. : *L'obéissance* utilise les moyens du roman pour raconter une histoire ordinaire. Ce n'est pas une thèse, ni une biographie. Si l'on ne reconnaît pas que Marie, l'avocate, a vraiment écouté Florence avec tous les moyens qu'elle avait, dans une sorte de démesure où elle a pris tous les risques, c'est qu'on confond thèse et roman. Ça n'a rien à voir. Ni avec le pari qui conduit l'écriture de faire parler la langue là où elle voudrait continuer à se taire.

N.B. : Comment expliquez-vous l'engouement actuel pour les biographies à succès, la mode du vécu ?

S.J. : Les faits divers frappent l'esprit de stupeur. L'inventeur de la presse à sensation, monsieur Hearst, avait compris ça, que nous adorons plonger dans cet état de stupéfaction qui nous délivre un instant de toute responsabilité. On n'y est pour rien, et pourtant on a l'illusion d'y

regard de l'autre qui m'y reconnaît. N'y a-t-il pas quelque chose d'autant plus difficile qui se joue dans la reconnaissance de soi par l'autre quand celui-ci a été colonisateur, un besoin de reconnaissance en même temps qu'une lutte contre un regard particulièrement aliénant ?

S.J. : Marie-Andrée Beaudet a écrit un livre, publié à l'Hexagone, sur un Français, Charles ab der Halden, qui s'est intéressé à la littérature québécoise au début du siècle, et qui a été plutôt mal accueilli par nos littérateurs, au point qu'on l'a soupçonné de se moquer d'eux. Il a disparu sans demander son reste. Nous n'avons pas tellement changé. Nous voulons qu'on nous accorde d'être « universels » comme disait Miron. Oui, mais l'universalité, à l'aube de l'an 2000, est-ce l'utopie réalisée aujourd'hui par Céline Dion et Jacques Villeneuve, ou est-

« J'en avais deux. On a pris l'habitude de prendre des notes partout. Avec les notes, c'est plus facile de s'y retrouver si on en parle. On n'en parle pas. Le plus souvent, Antoine jette ses notes dans une corbeille, la première qu'il trouve, à la sortie. C'est qu'il y a toujours autre chose à noter. En général, j'agrafe mes notes à la page du jour de mon agenda avant d'aller dormir. Ça me rassure quand je me réveille, le lendemain. Je ne comprends pas clairement comment les gens semblent tous si sûrs que c'est le lendemain, quand ils se réveillent. »

Parlez-moi d'amour, p. 10-11

ce celle d'une littérature qui dessine en la franchissant la frontière du familial pour pouvoir se donner à elle-même la capacité de se connaître, de se reconnaître et de se

régénérer, de sortir de la stérilisation volontaire et du désir de disparaître en se fondant dans une universalité qui aujourd'hui porte le sigle de Coca-Cola ? **NS**

Suzanne Jacob a publié : *Flore Cocon*, roman, Parti pris, 1978 ; *La survie*, nouvelles, Le biocreux, 1979 ; *Poèmes I, Gémellaires*, Le biocreux, 1980 ; *Laura Laur*, roman, Seuil, 1983 ; *La passion selon Galatée*, roman, Seuil, 1986 ; *Maude*, roman, Nouvelle Barre du Jour, 1988 ; *Les aventures de Pomme Douly*, nouvelles, Boréal, 1988 ; *Plages du Maine*, récit, Nouvelle Barre du Jour, 1989 ; *Filandere cantabile*, poésie, Marval, 1990 ; *L'obéissance*, roman, Seuil, 1991 et « Boréal compact », Boréal, 1993 ; *Les écrits de l'eau*, poésie, l'Hexagone, 1996 ; *Ah... !*, essai, « Papiers collés », Boréal, 1996 ; *La part de feu*, poésie, Boréal, 1997 ; *La bulle d'encre*, essai, Prix de la revue *Études françaises* 1997, Presses de l'Université de Montréal / Boréal, 1997 ; *Parlez-moi d'amour*, nouvelles, Boréal, 1998.

Suzanne Jacob
La bulle d'encre
Presses de l'Université de Montréal /
Boréal, Montréal, 1997,
128 p. ; 19,95 \$

Suzanne Jacob
Parlez-moi d'amour
Boréal, Montréal, 1998,
117 p. ; 17,95 \$

À partir d'une question en apparence toute simple – à quoi un écrivain reconnaît-il que son texte est bon ? – Suzanne Jacob aborde, dans *La bulle d'encre* (Prix de la revue *Études françaises* 1997), la question du discernement. Il en résulte un essai brillant : mouvement d'une pensée qui définit patiemment son objet, de façon intuitive et par petites touches, une pensée qui ne cherche pas à donner des réponses, mais à montrer, en la dépliant, la complexité d'une question.

D'emblée, Suzanne Jacob associe le discernement qui succède à l'acte créateur à la nécessité pour chaque être humain de faire des liens qui organisent les signes de l'univers dans lequel il est plongé à sa naissance. Cette première lecture élémentaire du monde devient la métaphore d'une activité humaine essentielle : donner un sens à l'arbitraire pour rendre le monde habitable. C'est ainsi que se sont créées quelques fictions dominantes (lire religions ou idéologies) dont l'effet pervers, quand l'arbitraire est érigé en vérités et en certitudes, peut être de dépouiller les individus de leur sens critique. Un des rôles du travail créateur serait justement

d'entretenir un certain doute et de donner une forme à ce doute. Le discernement joue sur cette marge fragile laissée à la véritable liberté.

C'est pourquoi Suzanne Jacob déplore l'économie marchande – cette nouvelle fiction dominante, plus pernicieuse que bien d'autres parce que construite sur l'illusion de la liberté – qui récupère l'œuvre d'art comme produit de consommation, ce qui tend à la vider de son sens. Au passage, l'auteure règle aussi quelques comptes avec la critique, qu'elle confond à mon avis trop systématiquement avec la culture du « vécu ». Ainsi, la critique, qui s'attarde à départager le vrai de la fiction, entretiendrait la confusion entre la vie et l'œuvre, participant du même coup de l'économie marchande ; la généralisation est sans doute abusive, mais je suis évidemment d'accord sur le fond (la vie personnelle, voire inconsciente, de l'écrivain n'est pas la clé de son œuvre). On reconnaît d'ailleurs ici la revendication essentielle, depuis Proust au moins, de l'écrivain qui réfléchit sur l'écriture. Et cette réflexion n'a rien de complaisant. En témoigne le dernier chapitre, tout le contraire d'une conclusion cependant, où une voix dissonante vient suggérer que, contrairement à la tradition orale qui garde les mémoires en alerte, le passage à l'écriture impose aux « histoires » une forme définitive... À méditer.

Pour qualifier la forme de l'écriture vivante et imagée qui soutient ces propos, une phrase d'André Belleau, que je citerai de mémoire, s'impose ici : « L'essayiste est un artiste de la narrativité des idées ».

C'est ici plus qu'une métaphore, car *La bulle d'encre* est insensiblement émaillé de courts récits qui donnent aux idées une forme vivante et concrète. Suzanne Jacob sait raconter des histoires.

La publication de cet essai a d'ailleurs été suivie de très près par un recueil de nouvelles : *Parlez-moi d'amour*. Cette injonction, au départ, a quelque chose de pathétique : l'amour que l'on demande, si on doit le demander, n'est pas celui que l'on voudrait recevoir. Pour combler notre attente, l'amour ne devrait-il pas en effet la précéder ? Ce titre apparemment banal souligne donc un décalage irréductible entre les êtres, une séparation que les nouvelles du recueil illustrent toutes. Tel est le fil conducteur, celui qui relie l'amitié de deux jeunes hommes épris d'absolu, au vertige de ce père ex-détenu qui ne connaît pas le visage de son enfant, au mutisme d'une femme dépossédée d'elle-même par le regard des autres, à la solitude d'amis pourtant réunis autour d'une table.

Et dans presque toutes les nouvelles : la mort. Au centre ou en marge de l'histoire racontée, comme point de départ ou en conclusion ; la mort comme solution ou comme conséquence, la mort comme un scandale ou comme une injustice. Ainsi, « parlez-moi d'amour » demande donc à sa façon chacun des personnages, dont la détresse est mise à nu par la sobriété de la narration. Un recueil dans lequel on reconnaît tout à fait les thèmes et la manière propres à l'auteure de *Laura Laur*. **NS**

Hélène Gaudreau