

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

FUGUEUSES DE MÈRE EN FILLE
POÉTIQUE MUSICO-LITTÉRAIRE DE LA FUGUE CHEZ SUZANNE JACOB

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
MARILYNE BRICK

JUIN 2023

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

L'objet de ce mémoire est l'étude de la présence musicale dans le dernier roman de Suzanne Jacob, *Fugueuses*, qui, lu à la lumière de l'ensemble de son œuvre, peut être considéré comme en étant une sorte d'aboutissement.

Plus précisément, cette étude s'efforce de mettre en lumière la manière dont la relation mère-fille, qui adopte dans *Fugueuses* la forme d'une fugue (au sens courant comme au sens musical), impose sa propre logique aux aspects formels du roman. Pour ce faire, ce mémoire, selon une approche critique privilégiant la lecture musico-littéraire, la narratologie et la sémiologie kristéviennne, s'articule en trois chapitres, chacun portant sur un aspect formel particulier, soit, respectivement, les configurations du récit, les voix narratives et le langage du sujet de l'énonciation.

Ensemble, ces trois niveaux d'analyse nous permettent d'étudier comment le sujet de l'énonciation jacobien parvient à signifier l'indicible et à court-circuiter le silence qui règne au sein de la famille Dumont–Saint-Arnaud. Ils nous conduisent aussi, pour conclure, à mettre au jour plusieurs caractéristiques qui sont au cœur de la poétique musico-littéraire de la fugue chez Suzanne Jacob.

Mots-clés : Suzanne Jacob, fugue, relation mère-fille, musico-littéraire

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord rendre hommage à la mémoire de Lori Saint-Martin. Si, lorsque j'ai découvert ses travaux, ils m'ont d'abord éblouie et particulièrement impressionnée, ils sont rapidement devenus de précieuses sources d'inspiration qui m'ont grandement stimulée intellectuellement. Je voudrais également la remercier, pour le peu que nous avons échangé, pour ses encouragements dans la poursuite de mon parcours académique.

Je voudrais également honorer la mémoire de Lucie Guillemette, professeure de littérature à l'UQTR. Son enthousiasme et sa confiance envers mon projet ont été d'un réconfort inestimable.

La dyslexique-dysorthographique que je suis tient à remercier ma directrice Mélodie Simard-Houde pour sa patience et sa bienveillance envers mes inévitables coquilles. La jeune chercheuse que je suis devenue grâce à elle tient aussi à la remercier pour ses précieux commentaires et ses sincères encouragements tout au long de mon parcours à la maîtrise.

Merci également à Mathilde Barraband qui m'a chaleureusement accueillie à l'UQTR alors que je débarquais naïvement de l'UQAM, ne connaissant personne ici. Je la remercie pour tous les beaux projets auxquels elle m'a invitée à participer.

Même si j'ai toujours souri en coin en lisant des remerciements adressés aux parents, je ne peux pas m'empêcher, maintenant que cela est mon tour, de remercier ma mère pour son indéniable soutien au fil des ans. Malgré le fait que tu ne comprends plus très bien ce que je fais – moi-même, par moment, je ne le sais plus –, tu n'as jamais cessé d'être enthousiaste envers la poursuite de mes études.

Finalement, je me dois de te remercier, toi, mon allié au quotidien.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
STRUCTURE DE LA FUGUE.....	14
1. L'exposition	17
1.1. Le sujet et sa réponse : fugue et désir de retour aux origines.....	18
1.2. Les contre-sujets principaux et subordonnés	21
2. Le développement : le motif du double.....	25
3. La strette : l'agentivité de la fugueuse	35
CHAPITRE 2	
VOIX ET IDENTITÉ	44
1. La voix	47
1.1. Le morcellement de la voix.....	48
1.2. « Le dédoublement comme survivance ».....	56
2. La polyphonie intérieure	59
2.1. Discours direct – rupture énonciative.....	63
2.2. Discours indirect – maintien de la cohésion énonciative	67
3. Narration contrapuntique.....	72
3.1. La répétition	73
3.2. La mémoire	78
CHAPITRE 3	
SIGNIFIER AUTREMENT.....	82
1. Le procès de la signifiante chez Julia Kristeva.....	84
2. Méfiance du symbolique	89
2.1. Emprise maternelle.....	90
2.2. Douter du symbolique	93
2.3. « Haute surveillance »	96
3. Jaillissement du sémiotique.....	99
3.1. Incarnation musicale	101
3.2. Hétérogénéité du langage	103
3.3. Corps sémiotique.....	109
CONCLUSION	114
BIBLIOGRAPHIE	120

INTRODUCTION

« Étant donné

1. *Que la fiction est la condition de la réalité ;*

2. *Que la réalité ne peut se manifester que par la fiction ;*

3. *Que l'imaginaire est la condition de la fiction ;*

Nous proposons I.I. Manifesto

Pour une réalité manifestée par des fictions multiples

[...]

Puisque

ÊTRE EST UNE ACTIVITÉ DE FICTION »

- Suzanne Jacob¹

Depuis maintenant près d'un demi-siècle, Suzanne Jacob élabore une œuvre littéraire polymorphe, quoique profondément cohérente, dans laquelle se faufilent, d'un récit à l'autre, les mêmes thèmes, les mêmes réflexions et, surtout, le même style subversif, qui ébranle à la fois la langue, « une fiction bien sûr² », et l'entendu, « ce champ d'entente implicite, qu'on appelle aussi “le naturel”, ou “ce qui va de soi”, “ce qui va tout seul”³. » De *Flore Cocon*⁴, qui, dès 1978, « l'impose d'emblée comme une voix et un style désormais incontournables dans le paysage littéraire québécois⁵ », à *Fugueuses*⁶, publié en 2005 et qui est, à ce jour, son dernier roman, en passant par *L'obéissance*⁷, qui, en explorant les thèmes de la filiation, de la maternité et de la part de souffrance qu'ils recèlent, marque un tournant dans son œuvre, Suzanne Jacob ne

¹ I.I. Manifesto [poèmes de Suzanne Jacob, photographies de Marc Moreau et Marion Moreau comme modèle], *Filandere Cantabile*, Paris, Marval, 1990, s.p.

² Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 16.

³ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre* [1997], 2^e éd., Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, p. 32.

⁴ Suzanne Jacob, *Flore Cocon* [1978], Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 1990, 124 p.

⁵ Lucie Joubert, « Introduction », dans Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob. La pensée comme espèce menacée*, Montréal, Remue-ménage, 2021, p. 9.

⁶ Suzanne Jacob, *Fugueuses* [2005], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2019, 320 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par la lettre *F*, suivie du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁷ Suzanne Jacob, *L'obéissance* [1991], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993, 249 p.

se lasse pas de raconter les tourments causés par les fictions dominantes, que personne n'ose remettre en question, car elles sont « la condition de la réalité [...], on les adopte comme [...] nécessité absolue⁸. » Par le biais de la littérature, Suzanne Jacob invite de cette façon ses lectrices⁹ à faire preuve de discernement et à se demander pourquoi « “c’est comme ça et pas autrement”¹⁰ ? » Comme elle l’écrit,

[u]ne des fonctions de l’art au sein des sociétés humaines est de permettre à chaque individu, alors qu’il a enraciné son existence dans une convention de réalité suffisamment stable pour pouvoir y assurer sa survie, de percevoir que cette convention de réalité qui le régit est une version des choses, est cette version des choses qui donne au monde et à lui-même une lisibilité, mais que cette version pourrait tout aussi bien être une autre¹¹.

D’abord en 1990 dans *Filandere cantabile*, un manifeste au titre musical peu connu des critiques littéraires, puis en 1997 dans l’essai *La bulle d’encre* et une fois de plus en 2008 dans *Histoires de s’entendre*, Suzanne Jacob affirme encore et toujours qu’« être est une activité de fiction¹² ». Ce qui « veut dire qu’on ne peut se penser soi-même et penser le monde, penser et transmettre sa pensée, penser et agir que grâce à la capacité fictionnelle de la langue elle-même. C’est la langue [...] qui nous permet de nous inventer durables dans la durée, durables dans l’action, durables dans le temps¹³. » Déjà, Flore Cocon l’énonçait : « Manière de parler. Manière symbolique que nous avons de posséder la réalité par découpures, par fractions. Manière symbolique qui s’est transformée, au cours du temps, par bifurcation, en système réel¹⁴. » Ainsi, d’un roman à l’autre, les personnages jacobiens, des fugueuses, mettent à mal le langage, le

⁸ Suzanne Jacob, *La bulle d’encre*, op. cit., p. 35.

⁹ Le féminin est utilisé dans le présent mémoire comme genre neutre. Son emploi a pour but d’alléger le texte et d’en faciliter la lecture.

¹⁰ Suzanne Jacob, *La bulle d’encre*, op. cit., p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 36-37.

¹² I.I. Manifesto, *Filandere Cantabile*, op. cit., s.p. ; Suzanne Jacob, *La bulle d’encre*, op. cit., p. 37 ; *Histoires de s’entendre*, op. cit., p. 16.

¹³ Suzanne Jacob, *Histoires de s’entendre*, op. cit., p. 16.

¹⁴ Suzanne Jacob, *Flore Cocon*, op. cit., p. 72.

triturant, l'interrogeant, l'observant avec méfiance et curiosité. Selon Aleksandra Grzybowska, le personnage de la fugueuse, central dans l'œuvre de l'autrice d'origine abitibienne, est une variante de la femme errante ; c'est une femme libre, excessive, désobéissante, révoltée¹⁵. Figure protéiforme, explosive et dissidente, la fugueuse explore l'extérieur, fuyant vers l'ailleurs en voiture, en train ou en vélo, afin d'explorer son intérieur, de trouver son « moi profond » (*F*, 78), ses origines¹⁶. Flore Cocon, Laura Laur¹⁷, Galatée¹⁸, Delphine¹⁹, Nathe (*F*), quoique n'ayant ni le même âge ni les mêmes occupations et n'évoluant pas dans le même contexte familial, se ressemblent énormément par leur manière d'agir, de penser et d'user du langage. Certains critiques ont même l'impression que toutes ces fugueuses qui habitent l'œuvre jacobienne ne seraient qu'« une seule et même femme²⁰ ».

Quoique reconnue comme importante dans l'histoire relativement jeune de la littérature québécoise – Lucie Joubert avance même qu'elle y « occupe une place centrale²¹ » –, l'œuvre de Suzanne Jacob, qui reçut plusieurs prix prestigieux (notamment deux Prix du Gouverneur général et le prix Athanase-David), demeure à ce jour relativement peu étudiée, ce que Joubert attribue à sa complexité²². De plus, ce

¹⁵ Aleksandra Grzybowska, « La lisibilité du monde ou les leçons de Suzanne Jacob », dans Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob, op. cit.*, p. 201-215.

¹⁶ Aleksandra Grzybowska, « La fugueuse chez Anne Hébert et chez Suzanne Jacob », *Les cahiers Anne Hébert*, vol. 13 (*Legs d'Anne Hébert – Lectures, intertextualité, transmission*, dir. par Nathalie Watteyne), 2014, p. 103-119.

¹⁷ Suzanne Jacob, *Laura Laur* [1983], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, 180 p.

¹⁸ Suzanne Jacob, *La passion selon Galatée*, Paris, Seuil, 1987, 240 p.

¹⁹ Suzanne Jacob, *Rouge, mère et fils* [2001], 2^e éd., Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2005, 281 p.

²⁰ Lori Saint-Martin et Christl Verduyn, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 228, DOI : <https://doi.org/10.7202/201233ar>.

²¹ Lucie Joubert, « Introduction », dans Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob, op. cit.*, p. 9.

²² « Malgré ce parcours très imposant, [...] l'œuvre de Jacob, sans doute parce qu'elle est très exigeante, a jusqu'à maintenant suscité assez peu d'études critiques. » *Ibid.*, p. 10.

sont les essais et les romans parus entre 1978 et 1991 qui occupent principalement les quelques études consacrées à l'œuvre de Jacob. Or, un virage sensible s'opère dans celle-ci à partir de *L'obéissance* en 1991. Alors que les premiers romans se focalisent sur une protagoniste, comme en rend compte la manière dont ils s'intitulent (*Flore Cocon*, *Laura Laur*, *La Passion selon Galatée*, *Maude*²³, *Les aventures de Pomme Douly*²⁴), les romans suivants mettent plutôt en scène une famille et sa dynamique particulière. Parmi les études qui lui ont été consacrées, notons le numéro de *Voix et images* dirigé par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn en 1996²⁵. Situant l'œuvre de Jacob « dans le sillage des écritures au féminin²⁶ », les divers articles contenus dans la revue insistent tous sur l'importance de la répétition comme procédé formel dans cette œuvre qui donne à entendre une parole subversive²⁷. Pour le dire avec les mots de Jean Anderson, « [l]'écriture de Suzanne Jacob se caractérise par des stratégies narratives (structurelles et langagières) déroutantes²⁸ », qui font en sorte qu'il y a toujours quelque chose qui fuit, que la lectrice ne parvient jamais tout à fait à saisir, un sens qui lui échappe, mais qu'elle perçoit tout de même sans trop savoir pourquoi.

Jusqu'à tout récemment, *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*²⁹, paru en 2009, était le seul ouvrage qui existait sur l'œuvre de

²³ Suzanne Jacob, *Maude*, Outremont, NBJ, 1988, 113 p.

²⁴ Suzanne Jacob, *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Boréal, 1988, 133 p.

²⁵ Lori Saint-Martin et Christl Verduyn (dir.), *Suzanne Jacob, Voix et images*, vol. 21, n° 2, hiver 1996, 412 p.

²⁶ Pierre Nepveu, « Suzanne Jacob : poèmes de la femme piégée », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 243, DOI : 10.7202/201235ar.

²⁷ Lucie Joubert, « Suzanne Jacob et *La Gazette des femmes* », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 266.

²⁸ Jean Anderson, « "Figure de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 276, DOI : <https://doi.org/10.7202/201239ar>.

²⁹ Aleksandra Grzybowska, *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, 271 p.

l'écrivaine. Dans celui-ci, la Polonaise Aleksandra Grzybowska propose une étude approfondie du personnage de la fugueuse basée sur les théories du personnage littéraire, qui convoquent l'onomastique et la mythocritique³⁰. Paru en 2021, le second ouvrage dédié à l'œuvre de l'autrice est un collectif préparé sous la direction de Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger intitulé *Suzanne Jacob. La pensée comme espèce menacée*³¹. Est alors réitérée l'importance du personnage de la fugueuse et des jeux langagiers, souvent des jeux de répétition, qui caractérisent le style particulier de la romancière.

Dans le cadre de cette recherche, nous étudierons la figure de la fugue, mais en allant au-delà d'une analyse de personnage, ce qui a déjà été amplement fait. Nous proposons plutôt de mettre en lumière une autre facette de cette œuvre imposante : la présence musicale qui la parcourt de fond en comble. Évidemment, d'autres avant nous ont remarqué les nombreuses références au domaine musical qui peuplent les textes autant romanesques qu'essayistiques de Suzanne Jacob, mais aucune étude n'en a fait son objet central. En effet, les allusions musico-littéraires, terme que nous définirons un peu plus loin, servent, dans ces travaux, à illustrer une idée plus large. Par exemple, dans le mémoire de maîtrise de Maude Labelle, l'étude de la musique s'inscrit dans une démonstration de l'esthétique hyperréaliste de *L'obéissance, Rouge, mère et fils* et *Fugueuses* aux côtés de l'étude de la peinture, de la photographie, du cinéma, de la télévision, de la sculpture, de l'architecture, du théâtre et de la littérature³². Ces études

³⁰ Des outils critiques que nous ne solliciterons pas dans le présent mémoire.

³¹ Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob, op. cit.*

³² Maude Labelle, *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? : narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, 123 p.

posent un regard éclairant, mais ponctuel, pour ne pas dire furtif, sur la présence musicale qui traverse l'œuvre de Jacob³³.

Ce mémoire propose donc une lecture musico-littéraire du dernier roman de l'autrice. Nous aurions pu en analyser plusieurs, considérant que les allusions musico-littéraires sont l'un des procédés qui caractérisent le style répétitif de Jacob, et qui permettent de l'appréhender sous un nouvel angle que celui de la stricte figure de style ; nous avons toutefois préféré n'en étudier qu'un seul, mais de manière exhaustive. De plus, notre choix n'est pas aléatoire, il est plutôt basé sur le constat émis par Doris G. Eilb : « S'inscrivant dans une fugue plus large, celle qui est en train de s'élaborer depuis *Flore Cocon*, *Fugueuses* nous permet de réaliser comment et avec quelle persévérance Suzanne Jacob pratique "la liberté face à la partition"³⁴. » En d'autres mots, si notre choix s'est arrêté sur *Fugueuses*, c'est non seulement parce que ce roman s'inscrit dans la poursuite de l'œuvre de l'autrice, mais également parce qu'il peut être lu comme en étant une sorte d'aboutissement. À cet égard, le titre n'est pas insignifiant : la figure de la fugueuse, devenue indissociable du discours critique autour de son œuvre³⁵, se voit réappropriée par Jacob, qui intitule ainsi son roman, sorte de

³³ Voir, par exemple, Justine Paré, *Messe solennelle pour la famille Lebel* suivi de *L'évaluation du procédé polyphonique chez Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014, 115 p. ou certains articles dans Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob, op. cit.*

³⁴ Doris G. Eilb, « *Fugueuses* de Suzanne Jacob », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois (2000-2005)*, Francfort am Main, Peter Lang, 2007, p. 163.

³⁵ Voir notamment les travaux déjà mentionnés de Doris G. Eilb, de Lori Saint-Martin et Christl Verduyn, de Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger et d'Aleksandra Grzybowska ainsi que d'Anne Caumartin, « La fuite comme acte éthique : le discours générationnel chez Hélène Lenoir et Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 46, n° 1 (*Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience*, dir. par Maïté Snauwaert et Anne Caumartin), 2010, p. 53-61 ; Lori Saint-Martin, « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, 250-257 p., et « Frères et sœurs. Figures de la fugue chez Monique Larue, Suzanne Jacob et Carole Massé », *Francofonia*, n° 62 (*Femmes voyelles : écrivaines du Québec*), printemps 2021, p. 83-97.

clin d'œil, conscient ou inconscient, aux chercheuses qui se sont penchées sur ses créations.

Telle que définie par Frédérique Arroyas, « la lecture nommée ici “musico-littéraire” [...] permet une interaction entre texte et musique dans la mesure où elle est amenée à considérer, à faire résonner, dans le texte littéraire, des composantes musicales jugées pertinentes pour l'interprétation du texte³⁶. » Relevant des études comparatives interartistiques (c'est-à-dire entre arts), la lecture musico-littéraire tente d'explicitier la présence métaphorique ou thématique, et non immanente, de la musique dans l'œuvre littéraire. Lecture analogique, elle permet de faire émerger un sens nouveau d'une œuvre. Arroyas précise que « tout l'intérêt d'une étude interartistique réside dans le jeu de la ressemblance *et* de la différence, c'est-à-dire dans la reconnaissance d'une similarité malgré l'écart qu'il y a à franchir entre des domaines artistiques hétérogènes³⁷. » Pour le dire en d'autres mots, ceux de Jean-Louis Cupers,

[l]a notion même de métaphore est ici capitale. [...] [Il est absolument nécessaire] de distinguer [...] l'usage métaphorique et l'usage littéral des termes techniques [...]. Il est de toute première importance en effet que le chercheur soit conscient que ce qui est « présent littéralement en un art » peut n'être que « métaphoriquement présent en un autre³⁸ ».

Bref, une fugue littéraire ne sera jamais identique à une fugue musicale, le matériau les constituant étant trop distinct, ce qui n'empêche pas pour autant leur rapprochement. Ainsi, « la catégorie “œuvre musico-littéraire” tient, en partie, à des traces dans le texte d'une présence musicale et en partie au lecteur qui actualise le contexte musical qui prendra [...] de multiples formes³⁹. » Ces traces peuvent être de deux ordres :

³⁶ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 10.

³⁷ *Ibid.*, p. 59. L'auteur souligne.

³⁸ Jean-Louis Cupers, *Ouvertures mélopoétiques. Initiation aux études musico-littéraires*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2019, p. 55.

³⁹ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

thématique, ce sont les références explicites à la musique dans un texte, ou formel, lorsqu'une structure musicale semble servir de modèle à celle d'un texte. Arroyas explique que pour qu'il y ait lecture musico-littéraire, il faut qu'une lectrice fasse « jouer dans son acte d'interprétation des analogies entre l'objet littéraire et des techniques, des formes musicales, ainsi que des effets provoqués par l'écoute de la musique⁴⁰. » Cela implique incontestablement que la lectrice ait certaines connaissances musicales, mais aussi qu'elle soit capable d'actualiser les traces d'une présence musicale dans un texte donné⁴¹. Cupers précise :

Toute investigation musico-littéraire doit au préalable sélectionner l'objet de sa recherche. Qu'est-ce à dire ? Découvrir dans quelles œuvres littéraires une structure musicale a fourni un modèle consciemment ou inconsciemment visé est une question délicate sans doute, mais elle est au fond semblable à celle que doit se poser toute recherche d'un type spécial. Ici comme ailleurs, en effet, le mot du philosophe, « ce sont les œuvres qui donnent la règle », reste de mise. Divers critères extérieurs aident à résoudre le problème. Un des plus simples et des plus évidents est la plus ou moins grande familiarité d'un écrivain avec l'art musical, l'intérêt qu'il lui porte, ses connaissances et son imagination en ce domaine. Ceci requiert une enquête préalable, qui établit un premier clivage parmi les littérateurs. Correspondance et essais critiques peuvent jouer un rôle décisif⁴².

De cette façon, avant d'entamer une lecture musico-littéraire de *Fugueuses*, il faut s'assurer qu'il s'agit d'un objet adéquat à une telle entreprise. Le moyen que suggèrent Cupers et Arroyas est de commencer par repérer les embrayeurs, nous pourrions dire les indices, qui renvoient au domaine musical dans le texte étudié, mais aussi dans l'ensemble du discours de l'artiste. Tout d'abord, il y a son intérêt et ses connaissances musicales. Celle qui s'est d'abord fait connaître sur scène en tant qu'autrice-compositrice-interprète relate dans ses essais avoir grandi en observant sa mère pianiste et affirme que cela eut un impact considérable sur sa manière de lire les textes, mais

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² Jean-Louis Cupers, *Ouvertures mélopoétiques*, op. cit., p. 42. Il cite Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1926, p. 8.

également de lire le monde qui l'entoure⁴³. De plus, au seuil même de l'œuvre, le titre du roman, *Fugueuses*, évoque la fugue, type de composition musicale polyphonique fondée sur la technique de l'imitation, où est présenté un thème qui sera imité ou varié dans diverses tonalités, soit dans différentes voix, ce qui donne l'impression que celles-ci se fuient et se répondent sans cesse⁴⁴. De même, plusieurs protagonistes du roman ont un attrait pour la musique, quelques-uns jouent d'ailleurs du violon, et mentionnent, dans la diégèse, diverses compositions musicales, telles que *Passion* de Peter Gabriel, *Les variations Goldberg* de Bach interprétées par Glenn Gould et les albums de Pink Floyd. Dernier embrayeur notable, des métaphores musicales parsèment le texte, par exemple : « J'ai soupiré. Elle a dit : "Tu vides ton accordéon." » (*F*, 240) Comme dans cette citation, les métaphores musicales servent notamment à qualifier l'expression des protagonistes et opèrent un rapprochement entre instrument de musique et voix humaine qui fait écho à l'importance, chez Jacob, du langage, une musique avec laquelle nous pouvons jouer librement afin d'en explorer les possibilités et d'ébranler « l'entendu », ce « champ des ententes implicites ».

Le corpus principal de notre recherche est ainsi uniquement constitué du dernier roman de Suzanne Jacob. Nous gardons toutefois à l'horizon de notre réflexion ses écrits essayistiques, qui seront convoqués à quelques reprises. En plus d'être l'un des textes de Jacob les moins étudiés par la critique universitaire, *Fugueuses* a reçu un accueil assez discret lors de sa parution, ce qui étonne Michel Biron, qui le considère pourtant comme « l'un des romans les plus troublants et les plus inspirés de la dernière

⁴³ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, op. cit., p. 67-80.

⁴⁴ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, op. cit., p. 158.

année [2006]⁴⁵. » Divisé en huit chapitres, chacun narré par une voix différente, le roman raconte l’histoire de quatre générations de femmes qui fuient le foyer maternel, et la souffrance qui lui est associée. Les personnages, n’ayant qu’un accès partiel à l’histoire, la leur et celle de leur famille, tentent tant bien que mal de comprendre – de lire – le monde qui les entoure. Symptomatique d’une emprise maternelle, la fragmentation narrative vient redoubler la perte de continuité et la recherche incessante d’un récit cohérent qui habitent les protagonistes. Le roman se dénoue par un retour aux origines, justifiant que l’on parle d’une fugue et non d’une fuite, qui permettra aux membres de la famille Dumont–Saint-Arnaud de rompre le cycle de la souffrance qui se transmet de mère en fille, forme d’héritage négatif.

Étant donné l’importance que prend la transmission de mère en fille dans le roman, l’analyse de celui-ci s’appuiera sur les travaux qui se penchent sur l’écriture des femmes, notamment sur *Le nom de la mère*, un ouvrage phare des études littéraires québécoises, dans lequel Lori Saint-Martin, prenant pour sources les travaux de psychanalystes féministes françaises et états-uniennes, avance que « le rapport au réel et à la représentation, dans l’écriture au féminin, est conditionné par la relation avec la mère⁴⁶ ». Dans cette optique, la relation mère-fille est le pivot de l’identité féminine, car la mère, premier objet d’amour du nourrisson, est celle qui – dans la société patriarcale –, la première et le plus longtemps, articule la réalité à l’oreille de sa fille. La mère, qui lie privé et public, propose un modèle de féminité que sa fille prendra pour exemple. Saint-Martin ajoute qu’à cause du rapport infantile privilégié avec la

⁴⁵ Michel Biron, « Familles, je vous... », *Voix et images*, vol. 31, n° 9 (Gilles Archambault, dir. par Sophie Marcotte), hiver 2006, p. 155, DOI : <https://doi.org/10.7202/012883ar>.

⁴⁶ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota Bene, coll. « Alias », 1999, p. 14-15.

mère, « être une femme est lié à la continuité, à la pluralité, au mouvement ; le soi féminin, au lieu d'être autonome, bien délimité, séparé et distinct, se développe en fonction d'autrui, surtout en fonction de la mère⁴⁷ ».

Vécue de manière traditionnelle, c'est-à-dire encadrée et soumise à l'institution [...], la maternité sert le patriarcat : la mère « *exemplifies in one person religion, social conscience, and nationalism* ». On le voit bien dans la société québécoise traditionnelle, où la mère est la meilleure alliée du prêtre. Les mères sont également les grandes responsables du conditionnement social ; beaucoup d'entre elles poussent leurs filles à se conformer en tous points au modèle féminin traditionnel⁴⁸[.]

C'est ce que la psychanalyste Françoise Couchard désigne lorsqu'elle conceptualise la notion d'emprise maternelle, sur laquelle nous reviendrons⁴⁹. Toujours selon Saint-Martin, deux traits – que l'on retrouve dans *Fugueuses* – sont marquants pour l'écriture au féminin :

l'oscillation bisexuelle, autrement dit l'oscillation entre objet maternel et objet hétérosexuel (père, frère, amant, mari) ; et la nostalgie de la période préœdipienne⁵⁰ de fusion avec la mère, plus longue et plus intense pour la petite fille que pour le petit garçon. L'oscillation, l'ambivalence et le mouvement entre présence et absence maternelles marqueront alors l'écriture au féminin⁵¹.

Ainsi, « le rapport mère-fille n'est pas un simple thème de l'écriture au féminin. Au contraire, il est déterminant non seulement pour les configurations particulières de l'intrigue [...], mais aussi pour les formes narratives adoptées [...], pour les valeurs symboliques défendues [...] et même pour le langage⁵². » En nous appuyant sur cette hypothèse, nous voudrions montrer comment la relation mère-fille, qui, dans *Fugueuses*, prend la forme d'une fugue, impose sa propre logique aux aspects formels

⁴⁷ *Ibid.*, p. 48. Saint-Martin renvoie alors à Marianne Hirsch, « Mothers and daughters », *Signs*, vol. 7, n° 1, automne 1981, p. 211.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26. Elle cite Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton, 1976, p. 45.

⁴⁹ Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique* [1991], 2^e éd. aug., Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2003, 272 p.

⁵⁰ Concept psychanalytique, celui-ci ne sera pas convoqué dans ce mémoire. Sommairement, et en le simplifiant, nous pouvons nous contenter de l'entendre ici comme synonyme de période infantile, soit la période durant laquelle le nourrisson ne sait communiquer autrement qu'en criant et est alors totalement dépendant des soins que lui prodiguent ses parents (traditionnellement, sa mère).

⁵¹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, *op. cit.*, p. 52.

⁵² *Ibid.*, p. 54-55.

du roman. Pour ce faire, ce mémoire, qui adopte une approche musico-littéraire, s'articule en trois chapitres, chacun portant sur un aspect formel particulier : les configurations du récit⁵³ ; les voix narratives⁵⁴ ; le langage du sujet de l'énonciation. Ensemble, ces trois niveaux d'analyse nous permettront d'étudier comment le sujet de l'énonciation jacobien parvient à signifier l'indicible, à court-circuiter le silence qui règne au sein de la famille Dumont–Saint-Arnaud. Ajoutons que la fugue est une forme musicale extrêmement structurée *et* profondément libre. Cette liberté est essentielle au roman de Jacob, c'est ce qui lui permet de communiquer un sens au-delà de celui qui est arrêté par les mots et qui fait en sorte que la musicalité dépasse, dans le roman, le strict champ de la signification. Le roman, en jouant avec les contraintes du langage ainsi qu'en convoquant la musique, parvient à créer un sens extralangagier qui rend audible les non-dits qui hantent les protagonistes.

Pour amorcer cette démonstration, le premier chapitre de ce mémoire propose une analyse comparative de la structure du récit avec celle d'une fugue musicale. À l'aide des travaux de la comparatiste interartielle Arroyas et des musicologues Marcel Bitsch et Jean Bonfils⁵⁵, il est démontré qu'un rapprochement fructueux peut être établi entre les deux formes d'art dans le cadre de l'étude de *Fugueuses*. Le deuxième chapitre analyse plutôt la relation entre voix et identité selon une approche informée par les études narratologiques, principalement par les travaux de Gérard Genette⁵⁶ et de René

⁵³ Nous préférons au terme « intrigue », qui est quelque peu ambigu, celui de « récit », qui est proprement narratologique.

⁵⁴ De même, nous préférons au syntagme « formes narratives » celui de « voix narratives », qui est plus précis : il désigne un aspect spécifique de la narration, une de ses composantes, c'est-à-dire l'instance narrative elle-même, et son implication dans le récit.

⁵⁵ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, 127 p.

⁵⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1972, 389 p. et *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 118 p.

Rivara⁵⁷. Si la voix, instrument de musique rudimentaire, est ce qui maintient l'unité du moi, nous observons toutefois un dédoublement des voix narratives dans *Fugueuses*, signe d'un malaise identitaire. Finalement, le dernier chapitre s'arrête sur la notion de signifiante théorisée par la sémiologue et psychanalyste Julia Kristeva⁵⁸. Il s'agit d'une part d'observer comment la méfiance matrilineaire envers le langage affecte l'énonciation des protagonistes et, d'autre part, d'étudier comment le texte incarne musicalement leur parole en son cœur, les dotant d'un langage oblique qui leur permet de retrouver une forme d'expression, malgré l'injonction au silence qui empêche les histoires de circuler.

⁵⁷ René Rivara, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, 333 p.

⁵⁸ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, 633 p.

CHAPITRE 1 STRUCTURE DE LA FUGUE

« Les gens croient qu'à force de se parler ils trouveront la réponse à la question "Maman ?" » (F, 214) Ainsi répond Fabienne à Émilie, sa fille, lorsque celle-ci lui avoue ne pas la connaître et lui exprime le désir « que ça s'arrête » (F, 214). Il s'agit là de la question centrale de *Fugueuses*. Au-delà d'une simple apostrophe interrogative, il s'agit surtout de l'expression d'un désir de retour aux origines, d'un désir de (re)connaître sa mère. De génération en génération, les femmes de la famille Dumont-Saint-Arnaud se fuient en espérant « mettre un terme à [l']emprise de la peur » (F, 95) et à la souffrance qu'elles associent au foyer familial. Toutefois, ne connaissant pas l'origine de ce qu'elles fuient, les filles, devenues mères, reproduisent, malgré elles, les mêmes erreurs et maintiennent les mêmes secrets que les générations précédentes, répétant l'histoire familiale qu'elles tentaient pourtant de fuir. Elles se transmettent ainsi « ce même système d'anéantissement du désir » (F, 190) qui les pousse un jour ou l'autre à « part[ir] à la recherche de ce qui leur déroba[e] la pleine possession de leurs désirs » (F, 190). Concrètement, ce qui se répète, et qui tombe dans le domaine de l'indicible, c'est l'entrée imposée dans la sexualité et le contexte pédophilique dans lequel grandissent les protagonistes. Comme le formule Nathe à propos des agressions sexuelles que lui fait subir Catherine Piano : « Personne, jamais. Jamais personne ne m'avait prévenue, ni ma mère, ni Alexa, que quelque chose, un jour, se [...] mettr[ait]

à me goûter et à me dévorer » (*F*, 53). Nathe accuse ainsi sa mère et sa sœur, qui est une deuxième figure maternelle pour elle, de ne pas l'avoir mise en garde contre les agressions sexuelles pédophiles et de ne pas l'avoir préparée à s'en protéger. À l'image de Nathe, les protagonistes de *Fugueuses* sont sous l'emprise de leur mère, qui possède un savoir qui aurait pu leur éviter de souffrir. En ce sens, la psychanalyste Françoise Couchard explique qu'

[u]n des pouvoirs de la mère est la détention des secrets, c'est en partie autour du secret que se nouera la relation d'*emprise* des mères sur les filles, ils portent sur la sexualité et sur les rapports entre les sexes. La mère en livrant ce qu'elle sait sur ces questions, en retenant son savoir, ou en laissant entendre qu'elle en sait plus qu'il n'y paraît, enchaîne sa fille à des modèles impossibles à discuter ou à transgresser¹.

C'est cette emprise maternelle qui contribue considérablement au retour du même, soit à la reproduction de la même histoire d'une génération à l'autre.

À l'instar de la fugue musicale, le récit de *Fugueuses* se construit autour d'un thème – la fugue – qui passe successivement dans une multiplicité de voix. Dans cet art frère, la répétition est toujours une imitation, une variation du sujet, aussi appelé thème, qui travaille sur le même et sur l'autre. La non-linéarité du roman, progressant par analepses et récursivités, divulgue la persistance des agressions sexuelles au sein de la lignée maternelle qui va de Blanche, l'arrière-grand-mère, à Nathe, la plus jeune de la famille. L'objectif principal du présent chapitre sera d'explorer les configurations du récit en identifiant, entre autres, comment se manifeste ce que les protagonistes taisent et son retour d'une génération à l'autre. Plus spécifiquement, il s'agira d'étudier les liens que l'on peut établir entre la forme musicale d'une fugue et la structure du

¹ Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique* [1991], 2^e éd. aug., Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2003, p. 37.

roman, et la manière dont cette configuration permet de briser le « pacte du silence² » nouant mères et filles.

D'après la définition de Marcel Bitsch et de Jean Bonfils, la fugue est un « libre développement en style contrapuntique d'imitations d'une cellule mélodique vivante (le sujet) selon un schéma dynamique précis associé à un plan tonal souple³ », qui a connu son apogée avec Bach et qui est devenu, avec Beethoven, « l'expression d'un conflit intérieur⁴ ». Partant du simple canon et passant par le contrepoint, il s'agit d'un type de composition musicale qui a évolué durant le XIV^e siècle. Si, théoriquement, le contrepoint est l'inverse de l'harmonie, dans la pratique, les deux s'enrichissent. Comme l'expliquent Bitsch et Bonfils,

[l]e contrepoint, art des lignes mélodiques et de leurs superpositions, n'exclut pas l'harmonie, art des accords et de leurs enchaînements. En fait, il s'agit le plus souvent de deux aspects complémentaires d'une réalité sonore unique, ou encore de deux écoutes différentes. À l'écoute horizontale (contrepoint) correspond l'écoute verticale (harmonie). On définira donc le contrepoint comme un style musical donnant la préférence à l'écriture horizontale sur l'écriture verticale, à la superposition des lignes (ou polyméodie) sur l'enchaînement des accords (ou polyphonie)⁵.

Ainsi, le contrepoint, lu de manière horizontale, est un thème constitué d'un ensemble de quelques notes qui se répètent en se transformant ou non.

Reposant sur le principe du contrepoint, la fugue est une forme musicale protéiforme qui assure à chaque composition son unicité. Pareillement, le personnage de la fugueuse est une « [f]igure protéiforme⁶ », ce qui ne nous empêche pas d'identifier certaines similitudes signifiantes entre les personnages⁷. En outre, malgré

² Suzanne Jacob, *L'obéissance* [1991], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993, p. 28.

³ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Aleksandra Grzybowska, « La fugueuse chez Anne Hébert et chez Suzanne Jacob », *Les cahiers Anne Hébert*, vol. 13, 2014, p. 105.

⁷ Nous développerons plus longuement ce point dans la section « Le développement : le motif du double ».

la grande liberté qu'offre la fugue, les musicologues lui reconnaissent une structure tripartite composée d'une exposition, d'un développement et d'une strette, que nous décrirons en la confrontant à la structure de *Fugueuses* afin de voir comment celle-ci permet de rendre saillante la redondance du drame familial des Dumont–Saint-Arnaud.

1. L'exposition

L'exposition débute par une voix seule qui énonce le sujet, immédiatement suivie par la réponse et le contre-sujet, qui se font entendre conjointement. Le sujet, thème principal de la fugue, est répété tout au long du morceau, ce qui lui assure sa cohérence et son identité mélodique et rythmique. Le sujet, qui constitue avec la réponse l'embryon de la fugue, doit alors être assez complexe pour pouvoir être manipulé et varié. La réponse, première imitation ou variation du sujet à l'octave, à la quinte ou à tout autre intervalle, provoque un effet de décalage et de déstabilisation. Frédérique Arroyas explique que « [c]'est l'alternance ainsi que les changements de voix qui donnent à la fugue un caractère de conversation ou de dispute⁸. » Pour sa part, le contre-sujet, qui accompagne la réponse, est un « thème secondaire à la personnalité plus ou moins marquée⁹ » ; « il doit servir à définir le sujet¹⁰ » qu'il complète. L'exposition, qui, dans *Fugueuses*, correspond au premier chapitre, continue tant que toutes les voix n'ont pas fait leur entrée. Narré par Nathe, ce premier chapitre comporte,

⁸ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, p. 174.

⁹ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, op. cit., p. 67.

¹⁰ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, op. cit., p. 175.

comme en musique, déjà tous les éléments thématiques (sujet, réponse et contre-sujet) constitutifs du récit.

1.1. Le sujet et sa réponse : fugue et désir de retour aux origines

Historiquement, la fugue suggère une fuite ou une poursuite d'un personnage par un autre ou encore l'exposition d'une force vitale. Elle « décri[t] la réaction d'un être accablé par la souffrance : la fugue est symbole de vie¹¹ ». C'est dans cette tradition que s'inscrit *Fugueuses* en associant à la forme de la fugue une fugue thématique. Aleksandra Grzybowska explique que « [m]al à l'aise avec elle-même, traquée par ses secrets ou souvenirs douloureux, la fugueuse agit conformément à son instinct : elle fuit ; fuir pour oublier, pour être le plus loin de l'espace qui fait mal. Mais [...] ces haltes obligées dans un espace hostile du labyrinthe s'avèrent salvatrices. Toute fuite est une quête¹². » Comme Bitsch et Bonfils avec la fugue musicale, Grzybowska associe la fugue littéraire au malaise et à la quête identitaire. Dès lors, on peut considérer que la structure du roman en redouble le thème¹³, fidèle à la logique de ce type de composition musicale selon laquelle, c'est « [n]on seulement [...] le sujet qui impose à l'œuvre son caractère, mais c'est lui aussi qui conditionne le type, la forme et l'écriture même de la fugue¹⁴ ».

D'emblée, l'incipit du roman énonce le sujet : « Ma mère s'est évanouie dans le jardin un soir » (*F*, 13). Comme en musique, il est le premier thème à être entendu.

¹¹ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, op. cit., p. 101.

¹² Aleksandra Grzybowska, « La fugueuse chez Anne Hébert et chez Suzanne Jacob », art. cit., p. 115.

¹³ Dans son mémoire, Maude Labelle énonce la même idée sans toutefois la développer autant que ce que nous nous apprêtons à faire. Maude Labelle, *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? : narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, p. 103-109.

¹⁴ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, op. cit., p. 54-55.

Précisons que nous partageons avec Doris G. Eibl une définition élargie de la fugue qui inclut toutes actions qui consistent à fuir l'endroit habituellement occupé par les protagonistes pour un temps plus ou moins long¹⁵. Par conséquent, la fugue ne se limite plus à une fuite géographique du milieu social ou familial, mais inclut aussi les évanouissements d'Émilie, puisqu'ils constituent, somme toute, une fuite temporaire de la réalité. Cette première entrée du sujet se fait entendre à travers la voix de Nathe, qui en donne le ton. La réponse est énoncée, comme en musique, dans une voix différente : celle d'Alexa qui « n'arrête pas de casser les pieds à maman [Émilie] pour qu'elle se réconcilie avec ses parents » (*F*, 13), Alexa qui ose demander à sa mère, en parlant des membres de sa famille : « Pourquoi est-ce que nous sommes condamnées à ne jamais les voir ? Il a bien dû se passer quelque chose de grave entre vous, qu'est-ce qui s'est passé entre vous ? » (*F*, 13) La réponse, ici formulée sous forme de questions, énonce un désir de retour aux origines, un désir de connaître le passé familial que refuse de communiquer la mère.

En somme, à un désir de fuite répond un désir de retour. Comme en musique, le sujet et la réponse de *Fugueuses*, tels les deux revers d'une même pièce, se complètent. Ils seront par la suite imités, et non repris à l'identique. La deuxième fugue énoncée dans le roman est celle d'Émilie en train (*F*, 14), qui quitte sa famille pour aller faire un « bref séjour » (*F*, 115) dans une clinique dont le nom, (*B*)*origine*, renferme la réponse. La troisième variante du sujet est la fugue de Nathe. Il s'agit des moments où son esprit franchit les limites de la troposphère¹⁶, comme elle le dit elle-même à de

¹⁵ Doris G. Eibl, « *Fugueuses* de Suzanne Jacob », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois (2000-2005)*, Francfort am Main, Peter Lang, 2007, p. 157 à 178.

¹⁶ Lorsque sa mère lui demande « qu'est-ce que c'est que la troposphère [...] ? », Nathe lui répond : « C'est la région de l'atmosphère que tu occupes actuellement, c'est la région de l'atmosphère

multiples reprises (*F*, 16, 25, 33, 39, 46, 51, 57). Par cette expression, il faut comprendre l'atteinte d'un certain état de méditation. Ce sont, autrement dit, des moments d'abandon, de rêverie et de réflexion sur soi-même et sur son inscription dans le temps et dans une filiation plus vaste qui permettent à l'adolescente de récapituler les évènements qu'elle vient de vivre, de ne pas céder à la panique et de rester calme. Cette variante du sujet est celle qui, dans l'exposition, compte le plus grand nombre d'imitations de la réponse. Il y a le questionnement de l'adolescente sur ses vies antérieures (*F*, 26), la discussion qu'elle tient avec sa sœur sur l'interdiction de connaître leurs ancêtres (*F*, 38), son désir inhibé de s'enfouir dans le vison de sa mère (*F*, 40), d'être adoptée (*F*, 46) et, finalement, de retrouver sa mère alors qu'elle est au chalet de François et Catherine Piano, deux adultes qui l'agressent sexuellement (*F*, 59, 62). Si toutes les réponses ne sont pas identiques, elles sont tout au moins thématiquement répétitives : dans tous les cas, il s'agit du désir de connaître sa mère, d'être reconnue par elle, mais aussi de s'en affranchir¹⁷ ainsi que de son emprise. Les répétitions du sujet et de la réponse gagnent, à chacune de leurs occurrences, en signification grâce aux variations et à l'accumulation de leurs nuances. Elles insistent, de ce fait, sur le désir de faire cesser la souffrance causée par les non-dits maternels. Celle-ci motive la fuite, qui, comme le formule Anne Caumartin, « est l'action (la réaction) qu'on pose afin d'échapper à l'insupportable », en plus d'être « une recherche

la plus voisine du sol, là où on puise l'oxygène, là où s'effectue le dégazage de mon sang, là où volent les oiseaux et les avions, là où sont largués les bombes et les missiles. » (*F*, 17)

¹⁷ Par exemple avec le fantasme d'adoption de Nathe (*F*, 46).

d'intégrité qui permet le rapprochement à l'autre. [...] Il s'agit d'une fuite *vers* un autre, pour s'y lier, s'y rencontrer soi-même¹⁸ ».

Le premier chapitre, à la manière d'une exposition musicale, contient, *ipso facto*, tous les éléments constitutifs du roman. Rien ne sera ajouté, tout ne sera que varié, imité : les évanouissements d'Émilie annoncent les évasions de l'esprit de Nathe au-delà des « limites de la troposphère » (*F*, 17) qui, elles, annoncent les dédoublements d'Antoine¹⁹ et l'insensibilité de Fabienne²⁰, alors que la fuite en train d'Émilie annonce la fugue d'Ulysse, le « délit de fuite » (*F*, 161) d'Alexa – qui fuit François et son père et qui se réfugie dans le domaine du savoir –, les fugues estivales de Fabienne à Saint-Irénée, la fugue de Blanche dans la mort, qui est annoncée depuis le début²¹, et celle de tous les protagonistes, à l'exception d'Émilie et son mari, vers l'île d'Antoine.

1.2. Les contre-sujets principaux et subordonnés

Les contre-sujets principaux et subordonnés d'une fugue se font entendre lors de l'exposition en accompagnant la réponse. Contrairement au contrepoint musical qui permet de jouer plusieurs mélodies simultanément l'une contre l'autre – assurant à chacune d'elles d'avoir sa propre voix, son propre contour, et ce, sans être subordonnée

¹⁸ Anne Caumartin, « La fuite comme acte éthique : le discours générationnel chez Hélène Lenoir et Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 46, n° 1 (*Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience*, dir. par Maïté Snauwaert et Anne Caumartin), 2010, p. 54 et 58, DOI : <https://doi.org/10.7202/039816ar>. L'autrice souligne.

¹⁹ Antoine, en parlant de lui-même : « Moi, je peux seulement dire qu'Antoine s'est dédoublé [...]. Je ne peux pas dire que je me suis dédoublé, [...] je peux seulement dire que ça s'est dédoublé ou qu'Antoine s'est dédoublé. » (*F*, 120).

²⁰ Fabienne : « Quand Stéphanie [ma fille] est morte, je n'ai rien senti. » (*F*, 218) Il s'agit en fait d'un mécanisme de défense, car elle finira par se laisser submerger par ses émotions et par embrasser sa peine : « [L]es mots "Ma fille est morte" [...] m'ont ravagée. » (*F*, 225)

²¹ « Une vieille femme maigre bien décoiffée mais jolie quand même avec ses yeux émeraudes s'est agrippée à mon bras, elle m'a suppliée de l'emmener dehors. » (*F*, 31)

à une autre²² –, le contrepoint littéraire ne peut que faire entendre une voix à la fois. Toutefois, une illusion contrapuntique peut être créée par l'entrelacement d'énoncés qui contiennent la réponse et par d'autres qui contiennent le contre-sujet, donnant l'impression qu'ils adviennent concurremment. On peut, par exemple, l'observer ici :

Nathe se sent prête à être adoptée. Alexa dit qu'il n'y a pas si longtemps les enfants, garçons et filles, étaient étalés au marché comme des bêtes, et vendus au plus offrant. On leur ouvrait la bouche pour vérifier l'état de leurs gencives, on les tâtait pour s'assurer qu'ils avaient les os solides et à la bonne place. *Ce sont les mots « au plus offrant » qui ont bouleversé Nathe.* Elle a demandé à sa mère si elle avait déjà eu des souvenirs d'avoir été captive. Est-ce qu'elle avait déjà fait un rêve où elle était captive ? *Sa mère cherchait dans le dictionnaire le mot « émissole ».* *C'est le nom d'un squalo.* *Quand elle a relevé la tête, sa mère avait tout oublié, aussi bien la question de Nathe que le mot « émissole ».* (F, 46 ; nous soulignons.)

En caractères romains, on retrouve l'une des variantes de la réponse, soit le désir d'adoption suivi d'une question adressée à la mère, tandis qu'en italique on remarque l'un des contre-sujets principaux, à savoir la réflexion métalangagière²³. La langue ne pouvant être que linéaire, c'est ce qui se rapproche le plus du contrepoint.

Comme il le fait pour le sujet et les réponses, le premier chapitre énonce tous les contre-sujets qui seront variés lors du développement. Les contre-sujets principaux sont les plus saillants, ce sont ceux notamment que les critiques mentionnent lorsqu'ils résument l'œuvre. Il s'agit de la pédophilie, des agressions sexuelles, de la responsabilisation de la victime et des réflexions sur le langage et sur sa matérialité. Ceux-ci créent un effet de contraste avec le sujet, « mais par ce contraste, cette opposition, il[s] doi[vent] servir à définir le sujet²⁴ ». Dans *Fugueuses*, les protagonistes fuient le foyer maternel parce qu'elles souffrent, souffrance qui est

²² Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire, op. cit.*, p. 163.

²³ Nous aborderons plus en détail le sens des réflexions métalangagières dans le troisième chapitre du présent mémoire et commenterons, par la même occasion, sous cet angle la citation précédente.

²⁴ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire, op. cit.*, p. 175.

causée par les agressions sexuelles qu'elles subissent. On peut aisément comprendre de quelle manière les contre-sujets principaux définissent le sujet de la fugue.

Si les contre-sujets subordonnés servent également à définir le sujet, ils sont toutefois de moindre importance, car le contraste qu'ils créent avec celui-ci est plus subtil. La distinction entre contre-sujets principaux et subordonnés peut sembler arbitraire puisqu'il s'agit d'une distinction de proportion, l'un jouant un rôle plus important que l'autre dans le développement du récit en plus d'être plus présent dans le discours des narratrices. De plus, les contre-sujets principaux tendent à être liés à des actions²⁵ (les syntagmes « la pédophilie », « l'abus sexuel » et « la responsabilisation des victimes » constituent en soit des micro-récits avec un sujet, l'« héroïne », et une opposante) tandis que les contre-sujets subordonnés sont plutôt associés à des passages descriptifs ou réflexifs. Outre le fait qu'ils sont répétés moins souvent, le traitement de ces derniers est plus rapide, ils s'insèrent entre deux phrases, comme une digression, un commentaire, une remarque ou une réflexion *ad hoc*. Cependant, réapparaissant tout au long du roman, ils gagnent eux aussi en signification à chacune de leurs occurrences et contribuent dès lors, à leur échelle, à définir le sujet. Les contre-sujets subordonnés sont les suivants : la haute surveillance de son corps et de ses actes²⁶, la peur de l'autre, tous deux subordonnés aux contre-sujets principaux de l'abus sexuel, de la pédophilie et de la responsabilisation des victimes – puisqu'ils sont causés par eux et donc qu'ils en dépendent –, le mensonge, subordonné aux réflexions sur le langage, et l'importance

²⁵ Les réflexions sur le langage et sur sa matérialité nous semblent être un contre-sujet principal, même s'il ne s'agit pas d'une action, à cause de leur grande présence dans le discours des protagonistes.

²⁶ Nous reviendrons sur la signification de ce contre-sujet subordonné dans le troisième chapitre.

accordée à la représentation des liens de filiation, contre-sujet directement lié au sujet, mais subordonné, car en retrait.

Les deux premiers contre-sujets subordonnés – la haute surveillance de son corps et de ses actes, et la peur de l'autre – sont induits par le contexte familial : les abus sexuels, en tant qu'atteinte à l'intégrité du sujet et de son corps, engendrent une surveillance accrue de celui-ci dans l'espoir de prévenir de futures agressions. C'est d'ailleurs ce pour quoi Nathe se dit qu'« elle ne pouvait plus rien offrir à Catherine. Aucun mouvement ne devait plus jamais partir d'elle vers Catherine, pas même un sourire. Elle devait tout lui refuser pour se refuser » (*F*, 58). La jeune fille surveille ses gestes pour ne pas, malgré elle, séduire ou encourager son agresseuse. De la même façon, si Nathe dit « [j]e n'aime pas qu'on soit suivis, j'ignore pourquoi » (*F*, 27), l'on peut supposer qu'il s'agit d'une peur causée par l'appréhension d'être agressée de nouveau.

Pour ce qui est du troisième contre-sujet subordonné – l'importance accordée à la représentation des liens familiaux –, il participe à la définition du sujet en insistant sur la répétition du même et sur la transmission intergénérationnelle des secrets. Dans le passage suivant, la formulation de Nathe est évocatrice à ce propos, même s'il porte davantage sur le lien marital que sur le lien de filiation : « Elle [Émilie] s'entête à garder à son doigt la bague et l'alliance qu'elle a sorties de son coffre à bijoux, qui sont devenues bien trop grandes pour elle. Le diamant ne cesse de glisser et de basculer vers la paume de sa main » (*F*, 14). Émilie « s'entête » à répéter le modèle familial, autour duquel gravite l'institution du mariage, modèle qu'on lui a transmis et qui est symboliquement représenté par l'alliance, alors que celui-ci « gliss[e] » et « bascul[e] ».

2. Le développement : le motif du double

Dans une fugue musicale, l'exposition est suivie d'un développement qui progresse par imitations du matériau présenté plus tôt. Rien de neuf n'est ajouté. Arroyas explique que dans cette partie, « [l]es imitations sont composées de motifs ou de fragments provenant de ce matériau qui seront transposés dans diverses tonalités mais aussi transformés selon des techniques telles que l'inversion, le rétrograde, l'inversion du rétrograde, l'augmentation et la diminution, ou encore faisant l'objet d'imitations plus libres²⁷. » Le développement est une partie de la fugue qui laisse donc beaucoup de liberté à la compositrice, comparativement à l'exposition. Comme le formulent Bitsch et Bonfils, le sujet, lors du développement, peut être « suivi ou non de sa réponse, accompagnée ou non d'un contre-sujet²⁸ ».

Suivant le modèle musical, *Fugueuses* propose, à la suite de l'exposition, un long développement qui va du deuxième au septième chapitre. Avant d'analyser l'effet que produit une telle composition basée sur l'imitation, nous proposons d'en décrire la structure.

Comme mentionné plus haut, pour que l'exposition musicale prenne fin, il faut que toutes les voix aient fait leur entrée ; par analogie, nous pouvons considérer qu'en littérature, elle se termine une fois que les multiples trames narratives ont été introduites. Dans *Fugueuses*, le récit évolue, comme en musique, par imitation, et non

²⁷ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, op. cit., p. 161. Il y a inversion lorsque la mélodie est renversée, comme dans un miroir. Il y a rétrograde lorsque la mélodie est jouée à l'envers (A-B-C devient C-B-A). L'inversion du rétrograde combine les techniques de l'inversion et du rétrograde, la mélodie est donc jouée en miroir et à l'envers. Il y a augmentation lorsque la valeur des notes d'une mélodie est doublée, tandis qu'il y a diminution lorsqu'elle est réduite de moitié.

²⁸ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, op. cit., p. 73.

pas par répétition parfaite, ce qui lui permet de progresser malgré une certaine circularité. De fait, les six chapitres du développement proposent tous différentes variantes des sept contre-sujets entendus dans l'exposition²⁹. Nous nous contenterons toutefois de présenter les imitations principales du sujet et de la réponse qui sont au cœur de chacun des chapitres.

Intitulé « Borigine », le deuxième chapitre est narré par Émilie le 13 septembre. La narration de ce chapitre, au sens où l'entend Gérard Genette, c'est-à-dire « l'acte narratif producteur, et par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place³⁰ », se déroule donc *en même temps* que celle du premier chapitre. Cette superposition temporelle des trames narratives rappelle la technique du contrepoint qui consiste à jouer simultanément plusieurs lignes mélodiques de manière à créer un morceau polymélodique. Cependant, la littérature, contrainte à la linéarité qu'impose la langue, ne peut que composer des contrepoints métaphoriques, au sens où même si la narration des deux chapitres advient au même moment dans le temps de la diégèse, la lectrice ne peut les appréhender autrement que successivement. Il lui incombe de reconstituer le contrepoint. Comme annoncé dans le premier chapitre du roman, le sujet principal du deuxième est la fuite en train d'Émilie vers Montréal où elle va rejoindre son frère Antoine. Éventuellement, cette fuite conduira Émilie à Aiguebelle, où elle a grandi et où elle pourra se réconcilier avec sa mère. Ici, la variante de la réponse qui prédomine prend la forme d'un retour mémoriel sur les lieux de son enfance.

²⁹ Pour rappel, il s'agit : (1) de la haute surveillance de son corps et de ses actes ; (2) de l'importance accordée aux liens de filiation ; (3) de la matérialité du langage ; (4) de la peur de l'autre ; (5) du mensonge ; (6) des abus sexuels et de la pédophilie ; (7) et de la responsabilisation de la victime.

³⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1972, p. 95.

Le chapitre suivant, intitulé « Antoine, le 13 septembre », contribue à la polymélie en s'ajoutant au contrepoint des deux chapitres précédents. Antoine, petit frère d'Émilie et narrateur du chapitre, est, lui aussi, un fugueur – il s'est réfugié en ville, bien loin du foyer familial –, et ce, même s'il ne parvient pas complètement à fuir ses parents, sa sœur et le rôle qu'ils lui ont attribué. Sa fugue est en fait très similaire à celle de Nathe. À la manière de sa nièce, Antoine se fuit lui-même, ce qui se manifeste par une énonciation subjective au *il*, symptomatique d'une scission identitaire. Le chapitre débute en effet avec ce qui apparaît être un narrateur hétérodiégétique à la troisième personne en focalisation interne, qui fait usage du discours indirect et du discours direct, omettant presque systématiquement les guillemets lorsqu'il s'agit des pensées d'Antoine. La voix du narrateur est ainsi étroitement enlacée à celle d'Antoine, à un point tel qu'un effet de glissement vers une narration autodiégétique se produit. Émilie thématise d'ailleurs cette instabilité narrative lorsqu'elle lui dit : « [I]l y [a] assez de Nathe pour [me] parler à la troisième personne, assez de Nathe pour les dédoublements et les vues d'ensemble » (*F*, 115), ce qui appuie l'hypothèse que le narrateur est, depuis le début du chapitre, Antoine, même s'il emploie le pronom *il*³¹. Ici, la réponse prend la forme d'un désir d'adoption, celui de faire d'Ulysse son fils, qu'il est possible d'interpréter comme le désir d'Antoine de recréer un lien de filiation, de recréer des origines.

³¹ Cette idée sera au cœur du chapitre suivant. Pour soutenir l'hypothèse que la fuite d'Antoine est similaire à celle de Nathe, se manifestant par une énonciation subjective impersonnelle et par une fuite psychique, citons ces deux passages : « Une fois le violon bien calé dans mon cou, [...] [j]e vois ma main droite prolongée par l'archet, mais [...] *c'est dans ma tête que je me vois*, je ne me vois pas du tout dans l'auditorium [...]. Moi, je peux seulement dire qu'Antoine s'est dédoublé pour *échapper* au vertige » (*F*, 120. Nous soulignons.) « Les sons qu'il entendait le hissaient très haut *au-dessus d'Aiguebelle* et le guidaient à travers les aurores boréales » (*F*, 122. Nous soulignons), ce qui rappelle fortement l'évasion de Nathe au-dessus de la troposphère.

Le quatrième chapitre, intitulé « Alexa, le 14 septembre », présente deux types de fugue. Le premier est une imitation de la fugue de Nathe : Alexa fuit dans les histoires. L'adolescente se dit à elle-même : « J'aime les histoires qui courent à travers le monde et qui arrivent jusqu'à moi chiffonnées et déformées. C'est ce qui manque dans cette maison. Ici, il n'y a que des histoires étouffées. » (*F*, 148) Se réfugiant dans ses capacités intellectuelles – qui lui permettent de lire le monde –, elle veut connaître les histoires, même si elle sait qu'elles ne lui parviendront toujours qu'inexactes par rapport à la réalité, par rapport aux faits qu'elles prétendent rapporter. L'important pour la jeune fille, qui apprend les rudiments d'une nouvelle langue par année, qui cite des statistiques à tout va, qui est la meilleure élève de sa classe, ce n'est pas la véracité des histoires, mais le simple fait qu'il y en ait. Sa deuxième fugue est par ailleurs plus concrète, car géographique. Vers le milieu du chapitre, Alexa claque la porte au nez de son père, le fuit et échappe à son autorité parentale, pour aller retrouver François, dont elle dit être la « maîtresse » (*F*, 171), et qui est hospitalisé. La réponse, entendue à travers les réflexions sur le manque d'histoires dans la maison Dumont–Saint-Arnaud, est scandée tout au long du chapitre de manière plus ou moins évidente. Elle sera explicitement formulée à la toute fin du chapitre, lorsque « recroquevill[ée] sur elle-même, [Alexa] gémit doucement : “Maman ?” La question resta à flotter sur ses lèvres et à la consoler » (*F*, 183). L'emprise maternelle est ici explicite. Souffrante, Alexa désire retrouver sa mère, celle qui détient toutes les réponses, mais qui les garde secrètes, laissant « flotter » les questions.

Le chapitre suivant, intitulé « Émilie, le 14 septembre », poursuit le récit présenté dans « Borigine ». On y retrouve la narratrice éponyme du chapitre dans l'appartement d'Antoine à Montréal avant qu'elle ne fuie vers Aiguebelle où elle ira retrouver ses

parents. Le sujet est donc la poursuite de la fuite en train d'Émilie et la réponse est double. Comme Alexa, Émilie réfléchit à la recherche de ses origines et à la recherche par ses filles de leurs origines, première imitation de la réponse. Elle explicite alors, elle aussi, l'emprise maternelle qui lui pèse ; alors qu'elle est chez son frère, elle pense : « [C]e ne sont que les plumes de l'édredon de Fabienne, sa mère, qui la font suffoquer. » (*F*, 187) Si Émilie met la faute de sa suffocation sur les plumes de l'édredon, le plus signifiant dans cet énoncé, c'est qu'il s'agit de l'édredon *de* Fabienne. Il est alors possible de l'interpréter comme une condensation (Émilie formule d'ailleurs cette phrase alors qu'elle tente de reconstituer le rêve qui lui échappe), comme l'euphémisation d'un énoncé qui pourrait également se lire ainsi : « Fabienne, sa mère, qui la f[ait] suffoquer. » La deuxième variante de la réponse se fera entendre à la toute fin du chapitre. Alors qu'Antoine tente de dissuader sa sœur de partir à Aiguebelle, elle pense, reprenant les mots de celui-ci : « Il disait qu'il n'y avait aucune réponse, ni pour lui ni pour moi, là-bas. Il a dit que je risquais de perdre ma route, de m'égarer encore plus loin si je cherchais des réponses là où il n'y en avait pas. » (*F*, 205) Même si Émilie ne le formule pas explicitement, il est possible de comprendre, à travers sa reformulation des mots d'Antoine, que celle-ci désire retrouver sa mère afin d'obtenir des réponses aux questions laissées en suspens.

Intitulé « Fabienne, le 27 octobre », le sixième chapitre débute ainsi : « Stéphanie, Émilie, Antoine. Ils ont posé à tour de rôle, au fil des ans, la même question : “Maman?” » (*F*, 209) Il s'agit de la même réponse, au sens musical, que celle énoncée précédemment par Alexa et Émilie. À l'inverse, c'est le sujet qui tardera à être entendu dans ce chapitre narré par Fabienne, puisqu'il n'apparaît que vers la fin

en prenant la forme de vacances estivales en solitaire à Saint-Irénée, que la narratrice compare elle-même à « [u]ne longue *fuite* en apnée » (*F*, 236 ; nous soulignons).

Finalement, le dernier chapitre du développement, intitulé « Blanche et Aanaq », est narré par Blanche, la mère de Fabienne. Le sujet est présenté d'emblée : il y a plusieurs années, Blanche a fui sa fille parce qu'elle ne supportait pas la manière dont son gendre traitait ses petits-enfants. Forcée par sa condition médicale de revenir à Aiguebelle auprès de sa fille, Blanche se réfugie dans les histoires, celle de Théodora, l'impératrice de Byzance, celle d'Aanaq qu'elle tente de reconstituer – sa compagne de chambre inuite ne parlant pas français – et la sienne avec Edna, une femme qu'elle a aimée avant son mariage. La réponse prend ici une forme particulière. Le désir de retour aux origines de Blanche, le désir de fusion avec la mère ainsi qu'un désir lesbien, est en fait un désir de mort. D'une certaine façon, il est possible d'interpréter ce désir de disparaître dans la nature comme celui de retrouver sa mère décédée, de retrouver le moment de fusion parfaite, de calme absolu, qui précède la naissance.

Par effort de synthèse, nous pouvons dégager deux variantes du sujet : la fuite psychique (telle que les évanouissements d'Émilie et le franchissement des limites de la troposphère par l'esprit de Nathe) ; la fuite somatique/géographique (telle que la fuite en train d'Émilie et la fuite en voiture de Fabienne). Tandis que la réponse est la question « Maman ? » (notamment *F*, 183 et 209 ; notons qu'en plus de ces occurrences littérales, la réponse trouve aussi d'autres variations plus implicites).

Par analogie musicale, nous pouvons aussi rapprocher la configuration du récit de *Fugueuses* de la composition contrapuntique d'un canon, qui est un « [g]enre polyphonique caractérisé par la similitude des voix qui se reproduisent l'une l'autre

avec un décalage dans le temps³² », dont la fugue est issue. Si l'on schématise la structure du roman en marquant le début et la fin temporelle de l'acte narratif de chacun des chapitres, la ressemblance avec la structure d'un canon est frappante.

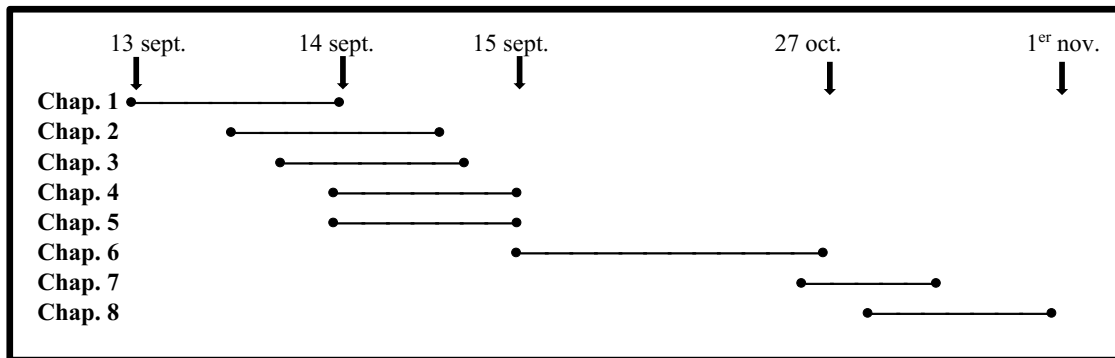


Figure 1. Structure du roman et indications du temps intradiégétique de l'acte narratif

Il est évident qu'il ne s'agit pas d'un réel canon, puisque les voix ne se reproduisent pas l'une l'autre à l'identique, mais l'analogie est intéressante si l'on insiste sur le fait que les voix entrent « avec un décalage dans le temps ». En effet, dans le temps diégétique, le début et la fin des chapitres se chevauchent de façon que le chapitre deux débute avant la fin temporelle du premier, le chapitre trois débute avant la fin du deuxième, etc. Si la linéarité de la langue empêche la création d'un véritable contrepoint, comme on l'entend en musique, une telle structure permet la création d'un contrepoint littéraire où, si toutes les histoires sont narrées de manière successive, elles adviennent intradiégétiquement en même temps ou presque.

Cette structure répétitive fait écho au motif du double, qui, d'après Grzybowska, « se déploie dans toute sa profondeur et sa largeur³³ » dans l'œuvre romanesque de Jacob. Suivant la définition donnée par Otto Rank, psychanalyste qui s'est intéressé à

³² « Canon », dans Marc Ginal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005 (1^{er} éd. 1982), p. 150-151. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f156.vertical>.

³³ Aleksandra, Grzybowska *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, p. 212.

la littérature, la figure du double concerne « les relations de l'individu avec son propre moi et la menace de sa destruction³⁴ ». Autrement dit, il s'agit d'un dédoublement du moi, au sens psychanalytique³⁵. D'après Nathalie Martinière, « la figure du double est [...] particulièrement efficace pour renégocier [l]es questions identitaires [...] [et] naîtrait de conflits internes ingérables par l'individu³⁶ » ; « associé à la notion de répétition, le double répète, certes, mais en modifiant et donc en offrant la possibilité d'un autre sens, d'une autre lecture³⁷. » Rank et ces successeuses distinguent deux types de double : le double physique (ou corporel) (« qui conduit aux quiproquos les plus terribles³⁸ ») et le double psychologique (ou interne) (« qui donn[e] l'impression de personnages pathologiques³⁹ »).

La structure du roman peut donner à la lectrice l'impression de suivre un seul et même personnage, un seul et même destin, ce qui permet d'identifier plusieurs doubles physiques, redoublant la thématique du conflit intérieur symboliquement associé à la fugue musicale.

Si le premier chapitre, narré par Nathe, suggère qu'Alexa et Nathe sont très différentes (l'une est fonceuse, affirmée, confiante, alors que l'autre est réservée, timide, incertaine), le chapitre narré par Alexa fait jaillir des ressemblances entre les

³⁴ Otto Rank, *Don Juan et le double. Études psychanalytiques* [1932], trad. de l'allemand par Dr S. Lautman, éd. préparé par Pierre Tremblay, Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, 2005, p. 4.

³⁵ Selon la seconde topique de Freud, le moi est l'une des trois instances constituant le sujet humain, avec le ça et le surmoi. Le moi, connecté au préconscient et au conscient, « command[e] les accès à la motilité. » Ainsi, le moi est lié au corps et à l'identité, à la personnalité. C'est de lui qu'émanent les angoisses. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* [1915-1923], trad. de l'allemand, sous la responsabilité d'André Bourguignon, par Janine Altounian *et al.*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 263.

³⁶ Nathalie Martinière, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 10-11, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30747>.

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

³⁸ Otto Rank, *Don Juan et le double*, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*

deux sœurs qui sont à même de les confondre. Comme Nathe, Alexa se parle à la troisième personne du singulier et se dédouble⁴⁰, elle est consciente de la manipulation de la vérité⁴¹, elle surveille son corps⁴² et fait preuve d'insensibilité⁴³. De plus, le couple de sœurs Alexa–Nathe évoque le couple Émilie–Stéphanie : il y a une sœur qui fonce, une qui hésite. Aussi, les deux couples de sœurs partagent une grande intimité, occupant par moment le même lit afin de se confier ce qu'elles ne peuvent dire en plein jour (*F*, 37 et 91-92). Nathe peut également être vue comme le double de la défunte Stéphanie, sa mère biologique. À plusieurs moments dans le roman, on se trompe sur l'identité de la fille en la prenant pour la mère. Cette identification trompeuse bouleverse Fabienne, qui « s'évanoui[t] » (*F*, 286) en voyant sa petite-fille pour la première fois, comme si la morte revenait la hanter. Avec l'identification vient une lourde tâche pour Nathe : celle d'aider sa grand-mère à fuir, à fuir vers la mort, car « [d]ans ses lettres, Stéphanie s'était engagée sur son âme à [la] secourir [...]. L'âme ne meurt pas. [Elle] es[t] sa fille. [Elle] doit tenir sa promesse. » (*F*, 298)

Nathe peut, en outre, être considéré comme la réplique de sa mère adoptive. Toutes deux sont jugées par leur sœur comme des « Z. O. », car « zone occupée par la

⁴⁰ « La présence quasi fantomatique d'une deuxième Alexa qu'elle surprenait, au moment où elle émergeait du sommeil, en train de la caresser très doucement était fragile et fugitive. » (*F*, 150) Comme dans le chapitre focalisé sur Antoine, le narrateur paraît hétérodiégétique, à l'exception qu'ici le chapitre débute par un court passage au *je*, mais, pour les mêmes raisons qu'avec Antoine, il est possible d'interpréter la narration hétérodiégétique comme une narration autodiégétique. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

⁴¹ Comme on peut lire : « [Alexa] pouvait tout raconter, mais puisque “tout” n'existait jamais une fois pour toutes et que “tout” ne cessait pas d'être créé, de changer de place, de se disperser, même quand on disait “tout”, c'était encore ne rien dire de ce qui venait d'être créé à notre insu au moment où on le disait. » (*F*, 171).

⁴² Nathe dit d'Alexa : « Si elle riait si fort et si haut, c'était tout simplement parce qu'elle faisait l'essai d'un rouge à lèvres écarlate », laissant sous-entendre qu'Alexa est hyperconsciente de son image corporelle et de ses gestes (*F*, 32).

⁴³ « Alexa ne ressentait rien du tout. » (*F*, 152)

peur » (*F*, 94) ; elles auraient dû être un garçon⁴⁴ et elles fuient la réalité en s'évadant dans leur psyché. Stéphanie, en qualifiant Émilie de « Z. O. » et en la comparant à leur mère qui « est née dans le coma et [...] va mourir dans le coma » (*F*, 93), relève l'« *emprise* de la mère sur la fille [qui] se manifeste dans l'imposition des modèles que les femmes se transmettent de génération en génération⁴⁵ ».

En somme, en devenant le double l'une de l'autre, les femmes de la famille Dumond–Saint-Arnaud divulguent la persistance des agressions sexuelles dans la lignée maternelle et la loi du silence qui les opprime, ce que met en valeur la structure répétitive du roman et l'insistance avec laquelle les protagonistes mettent en avant leur ressemblance. On le voit, par exemple, dans ce genre de formulation, qui revient souvent et qui souligne leur lien de filiation : « Quand on était petites, Alexa et moi, on jouait souvent aux parfums et aux odeurs, c'est maman qui nous avait appris et elle l'avait appris de sa sœur Stéphanie qui l'avait appris de sa mère Fabienne qui l'avait appris de sa mère Blanche. » (*F*, 20) Les protagonistes explicitent de cette façon leur identification à leur mère et l'identification de celle-ci à sa propre mère, ce qui rappelle que la figure du double est intrinsèquement liée à l'identité, plus particulièrement à la quête ou au malaise identitaire, et joue sur l'imitation, la variation, de même que la fugue musicale.

⁴⁴ Nathe se dit en elle-même : « [J]'étais un garçon parce que j'aurais dû être un frère. » (*F*, 32) ; Émilie dit : « J'aurais dû être un garçon » (*F*, 103).

⁴⁵ Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles*, op. cit., p. 3.

3. La strette : l'agentivité de la fugeuse

La strette, soit la dernière partie d'une fugue, est « une technique qui consiste à faire une réponse plus serrée, c'est-à-dire qui intervient avant la fin du sujet. [...] La strette a comme effet d'accélérer le rythme et de renforcer l'idée du thème puisque celui-ci est joué à des intervalles de temps plus courts⁴⁶ », explique Arroyas, qui ajoute que « [l]e resserrement des lignes mélodiques a deux effets principaux. Premièrement, la strette, en accélérant le rythme d'échange des voix établit un point culminant et, deuxièmement, elle augmente la tension qui demande un dénouement, une résolution⁴⁷. » Si nous continuons l'analogie musicale, nous pouvons considérer que le dernier chapitre du roman, intitulé « La dernière fugue », correspond à la strette de la fugue littéraire. C'est dans celui-ci que tous les fils narratifs convergent : tous les personnages se retrouvent, à l'exception d'Émilie et de son mari, autour de Blanche, la matriarche de la famille, celle qui détient les réponses et est en mesure de briser le pacte du silence. Tous les contre-sujets s'y font aussi entendre de manière beaucoup plus rapprochée et explicite. Même si, d'après Nathe, « [t]out allait trop vite [...] [pour] récapituler » (*F*, 271), c'est ce qu'elle fait en résumant, une à la suite de l'autre, les différentes trames narratives afin de les fusionner et de n'en faire qu'une seule. Elle récapitule, pour reprendre l'expression de la jeune narratrice⁴⁸, l'histoire de François avec elle-même, avec Alexa et avec sa mère, elle raconte la guérison de cette dernière, l'histoire de sa demi-sœur Matcha, l'histoire d'Ulysse, de sa fugue et de son adoption,

⁴⁶ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, op. cit., p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁸ Il y a un glissement de la voix narrative dans le chapitre : celui-ci commence à la troisième personne, mais bascule une dizaine de pages plus loin au *je*, ce qui nous permet de considérer que Nathe en est la narratrice principale. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant.

l'histoire de Fabienne et de sa nouvelle sensibilité et celle de Blanche et de son désir de mourir. Elle insiste sur la peur et sur l'angoisse causées par les agressions sexuelles et la pédophilie, sur les liens de filiation⁴⁹ et sur le pouvoir et l'insuffisance des mots. Le resserrement des lignes mélodiques/narratives permettra aux protagonistes de trouver une réponse à la question « Maman ? » ; Blanche disparaîtra en canot sur la mer, Alexa et Nathe connaîtront leurs origines et Fabienne et Émilie se réconcilieront. La répétition accélérée du sujet, de la réponse et des contre-sujets appelle un dénouement qui brisera cette répétition devenue insupportable pour les personnages, qui agiront sur et dans leur vie, transformation que le concept d'agentivité⁵⁰ aide à cerner. Selon Jacinthe Cardinal, « le concept d'agentivité est défini comme la capacité de faire des changements dans sa conscience individuelle, dans sa vie personnelle et dans la société, de se construire une *identité cohérente*, de s'autodéterminer et d'agir avec discernement et en accord avec ses valeurs et ses désirs⁵¹ » :

Capable de discernement, l'individu, qui aura alors atteint une perspective informée de lui-même et de sa communauté, pourra s'affirmer en reconstituant les pratiques individuelles et les processus sociaux en vigueur dans la société. Cette reconstitution des forces sociales dominantes permettra la prise de décision et l'action éclairées malgré les contraintes qui pourraient moduler le sujet⁵².

⁴⁹ Par exemple : « Elle trouva celle [la chanson] que Fabienne avait apprise à Émilie, leur mère, et Émilie, à Alexa et à Nathe. » (*F*, 284).

⁵⁰ L'agentivité traduit le concept *agency* qui fut très populaire auprès des féministes anglophones dans les années 1990. Il fut par la suite repris par les sciences sociales et les études littéraires. Pour Barbara Havercroft, qui fut la première à traduire le concept, « l'agentivité 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. » Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47 (*Écriture de soi au féminin*, dir. par Monika Boehringer), été 1999, p. 93-113, URL : <https://www.jstor.org/stable/40837277>.

⁵¹ Jacinthe Cardinal, *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes » : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 3. Nous soulignons.

⁵² *Ibid.*, p. 30-31.

L'agentivité étant liée à la cohérence identitaire, donc d'une certaine manière à la quête identitaire (comme la fugue), nous tenterons d'identifier ses manifestations chez la fugueuse et, corollairement, les changements que celle-ci produit au sein de sa famille.

Une fois de plus, il est possible de faire une analogie avec le domaine musical, puisque « la fugue se termine toujours par une réexposition finale du sujet au ton principal⁵³ ». Dans le roman, le retour au ton principal se manifeste par le retour à la voix de Nathe, qui, la première et la dernière, expose le sujet, énonçant l'*incipit* et l'*excipit*. D'une certaine façon, *Fugueuses* relate l'émergence de la subjectivité de la jeune fille et son passage à l'agentivité. Toutefois, nous avons pu constater en étudiant le motif du double que le roman « ne fait que déployer, à l'infini, les avatars démultipliés d'une femme toujours pareille à elle-même et toujours inattendue⁵⁴ », pour reprendre les mots de Lori Saint-Martin et montrer, par la même occasion, qu'il s'agit là d'un trait propre à l'ensemble de l'œuvre de Jacob et pas seulement à ce roman. C'est parce que toutes les protagonistes se font le miroir les unes des autres et parce que le chapitre est narré du point de vue de Nathe que nous n'étudierons que l'agentivité de cette dernière.

Selon Cardinal, le passage à l'agentivité se fait en trois temps : par le regard, par la parole et par l'action, mouvement tripartite qu'embrasse le chapitre. Au début du chapitre, Nathe est dans sa tête et « [elle] ne désir[e] plus parler. Elle désir[e] apprendre le mutisme absolu » (*F*, 274). Elle n'est que regard, observant les changements qui adviennent autour d'elle : la guérison de sa mère, la réussite d'Alexa, la transformation

⁵³ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, op. cit., p. 73.

⁵⁴ Lori Saint-Martin, « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 250, DOI : <https://doi.org/10.7202/201236ar>.

d'Ulysse. Justement, Cardinal explique que l'agentivité commence par « la possibilité de regarder et de juger les idéologies en place [, ce qui] apporte un pouvoir lié au développement de la conscience critique⁵⁵ ».

À ce moment-là, Nathe respecte la Loi et s'attend à ce que les autres en fassent de même. C'est ainsi qu'elle objectera à sa sœur : « Mais il faut un permis de conduire, pour conduire » (*F*, 272). Elle montre bien qu'elle a intégré les règles de la société sans les remettre en question, refusant que sa sœur conduise non pas parce que c'est dangereux, mais parce qu'elle n'a pas de permis. Pareillement, elle refuse qu'Alexa emprunte de l'argent à Françoise parce qu'« elle se retrouvera avec une dette » (*F*, 275), ignorant la possibilité qu'elle peut voler. Nathe n'est alors qu'obéissance, ce qui n'est pas sans rappeler la petite Alice dans *L'obéissance*.

Le déclic n'est pas explicité, mais l'accumulation d'invectives de la part d'Ulysse et d'Alexa poussera Nathe à « obéi[r], mais à moitié » (*F*, 277), sortant de sa position contemplatrice pour se mettre à parler. Elle comprendra dès lors que les mots ont du pouvoir, qu'ils agissent sur la réalité et qu'ils peuvent lui permettre d'obtenir de Catherine ce qu'elle veut : « Je vais te dénoncer, dit Nathe *avec conviction*, tu as abusé de moi, si tu ne sais pas ce que ça veut dire, ces mots-là, c'est la police qui va te les expliquer » (*F*, 277 ; nous soulignons.) Après une période assez longue d'observation, Nathe pensera « [c]esse ceci, cesse cela, j'en avais déjà trop entendu » (*F*, 295) et commencera à s'affirmer, à imposer sa volonté à autrui. Comme l'explique Cardinal, « l'importance de la langue et de la parole est primordiale dans le développement d'une conscience critique menant à l'agentivité. Si parler permet d'intervenir dans la société,

⁵⁵ Jacinthe Cardinal, *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes »*, op. cit., p. 33.

de se prononcer, d'exister, de véhiculer des messages, de revendiquer ou de protester, il est évident que la langue peut devenir un instrument de "libération"⁵⁶. » À partir du moment où Nathe saisira que la désobéissance est une option, qu'elle n'est pas tenue de se plier aux exigences des adultes, elle deviendra dangereuse pour ceux qui l'ont opprimée. Elle les menacera de salir leur nom, ce qui rappelle l'affirmation de Stéphanie selon laquelle « [l]'histoire du nom sali et déshonoré, c'est encore la peur dans laquelle ils se vautrent, papa, maman, les Z. O. Ils appellent ça leur honneur, leur fierté, je les emmerde. Croient-ils que les noms, on les emporte avec nous dans la mort ? Je m'en tape, des mots, je m'en tape. » (*F*, 99) Nathe deviendra une Z. L., zone libre de la peur. Alors qu'elle culpabilisait de mentir, notamment à sa mère à propos de leur départ pour Aiguebelle, elle conclura qu'elle n'a aucune raison de se sentir coupable, puisque tout le monde ment et lui ment : « Nous, nous n'avons fait que répéter ce qu'elle nous a appris, le mensonge. » (*F*, 282) Nathe explicite ainsi la cause de sa souffrance : la répétition du même modèle féminin où l'honnêteté et le franc-parler sont proscrits.

D'après Cardinal, les actions et la mobilité physique « sont des manifestations concrètes du passage à l'agentivité. Les actes rebelles ou subversifs d'affirmation et la transgression des prescriptions sociales permettront à la femme de se poser comme sujet agissant et de s'autodéterminer en sortant des conventions et des identités figées⁵⁷ », ce que fait Nathe en fuguant avec Alexa et Ulysse. Cette mobilité physique accompagnera son processus de subjectivation. Elle prendra goût à cette capacité d'agir et posera des gestes rebelles. N'ayant plus peur, elle deviendra celle qui fait peur. Elle

⁵⁶ Jacinthe Cardinal, *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes »*, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷ *Ibid.*

manipulera Ulysse et Christine Musse pour arriver à ses fins. « [C]'est à mon tour de te dire ce que tu as à faire » (*F*, 303), lancera-t-elle à son ami. De même, elle transgresse l'ordre établi, ne respecte plus l'autorité du patriarche et oppose un tonitruant « Non ! » (*F*, 311) à son grand-père lorsque celui-ci tente de l'obliger à lui révéler où se trouve son arrière-grand-mère. À la fin du roman, Nathe est ainsi devenue agente.

Comme dans une strette musicale, le rythme de ce dernier chapitre s'accélère ; Nathe dit « Attends », car « [l]es événements n'arrê[ent] pas de la bousculer » (*F*, 271). La répétition du sujet devient insupportable et la pousse à agir pour la faire cesser. Ce faisant, les trois étapes du passage à l'agentivité sont présentes dans « La dernière fugue » : la prise de conscience des mécanismes d'oppression, le rejet des conventions et des idées imposées, et l'action afin de s'affirmer à l'intérieur du système patriarcal, qui demande aux femmes de n'être qu'obéissance⁵⁸. Les autres personnages du roman font également preuve d'agentivité : Alexa réussit à connaître ses grands-parents, levant l'interdit sur la transmission des histoires familiales, Antoine ignore la voix qui lui dit de ramener Blanche à l'hôpital, Ulysse fuit sa famille et devient autonome, et Blanche brûle les manuscrits de son mari et obtient la mort qu'elle souhaitait. Toutefois, celles-ci n'étant pas narratrices, il est plus difficile d'explicitier leur processus de venue à l'agentivité. La lectrice ne peut que constater le résultat : les fugueuses transforment la famille patriarcale en refusant de respecter les normes et les limites qu'impose le modèle traditionnel. Par leurs actions, elles créent une nouvelle dynamique où tous les membres de la famille sont des sujets égaux.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

Néanmoins, l'*excipit* de *Fugueuses*, à l'instar de celui de *L'obéissance*⁵⁹ est empreint d'ambiguïté : « C'est moi qui l'ai entouré de mes bras [mon grand-père] et qui lui ai dit que ce n'était rien. "N'aie pas peur, ce ne sera rien", je le lui ai répété comme si j'avais été sa mère. Il a quand même souri et m'a conduite par le bras jusqu'à sa voiture. On aurait cru, vu de l'extérieur, que j'étais en état d'arrestation. » (*F*, 321)

Vu de l'intérieur, on comprend que Nathe est parvenue à faire changer l'ordre établi, à faire plier l'autorité paternelle ; elle a « [b]ris[é] le silence, di[t] enfin la douleur et l'amour qui circulent des mères aux filles, des filles aux mères⁶⁰ », pour reprendre la formulation de Saint-Martin à propos des autrices féministes. Toutefois, de l'extérieur, rien ne semble avoir bougé : Nathe paraît soumise à l'autorité de son grand-père. C'est donc dire qu'elle a réussi à agir sur sa famille, mais pas sur la société. L'*excipit* rappelle « la pédale sur la tonique réservée pour la conclusion de la fugue⁶¹ » – lorsque jouée au piano ou à l'orgue –, qui consiste à tenir une note pendant plusieurs temps afin de donner l'impression que le morceau ne se termine pas réellement, qu'il continue. Cette fin, tout en ambiguïté, convie la lectrice à poursuivre sa lecture au-delà du texte, à méditer cet *excipit* pour pleinement en saisir les implications.

Dans *Fugueuses*, la relation mère-fille est une relation en aller-retour : les filles fuient leur mère, qui détient une emprise sur elles en refusant de leur communiquer leur

⁵⁹ Ce roman se terminait ainsi : « – J'essaie de la remettre au monde, je n'y arriverai pas. Oh ! Julie, je n'y arriverai pas, il faut tout recommencer ! – Ta fille ? – Oh non, Julie, ma mère. » Alors que cette dernière phrase devrait éclaircir le sens du roman, elle vient mélanger le lecteur et l'encourager à recommencer du début sa lecture. Suzanne Jacob, *L'obéissance*, *op. cit.*, p. 250.

⁶⁰ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*. *op. cit.*, p. 60.

⁶¹ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, *op. cit.*, p. 162. Par exemple, « [o]n retrouve ainsi chez [le compositeur André] Gedalge l'exemple de la conclusion de la *Fugue en ut majeur* de J. S. Bach où la pédale sur la tonique sert de base à une double strette en mouvement direct et contraire. » (p. 162)

histoire familiale, ce qui ne les empêchent pas de désirer les retrouver, les connaître et les comprendre. Cette retenue, cette non-transmission du savoir maternel, fait souffrir les filles qui ne peuvent se défendre contre les agressions sexuelles et qui vivent dans la peur constante d'être violées. Le roman se construit ainsi autour d'un thème, la fuite du foyer maternel, et passe successivement dans une multiplicité de voix, comme dans une fugue musicale. Cette configuration permet aux divers fils narratifs de s'enchevêtrer et de faire éclater la forme traditionnelle du roman. La pluralité de voix narratives en focalisation interne, la progression non linéaire du récit, sa chronologie contrapuntique, la fuite successive des personnages sont tous des éléments qui caractérisent la fugue romanesque et qui permettent de déjouer le silence des protagonistes. Ce type de configuration permet également à la lectrice d'identifier le retour du même d'une génération à l'autre. De plus, la répétition des événements, en étant narrée de points de vue différents, comble les lacunes d'une narration qui n'aurait été assurée que par un seul personnage. Par conséquent, tous les protagonistes peuvent s'exprimer par elles-mêmes et raconter leur propre histoire. Il incombe ensuite à la lectrice de rassembler toutes ces histoires pour en faire un tout cohérent.

Dans le présent chapitre, nous avons d'abord exposé que, comme dans une fugue musicale, tous les éléments constitutifs du roman se trouvent dans le premier chapitre. Le sujet, qui est la fuite des protagonistes, la réponse, qui prend la forme de la question « Maman ? », exprimant le désir de connaître la mère et ses origines, et tous les contre-sujets y sont exposés. Les chapitres suivants ne font que puiser dans ce matériau en le répétant, l'imitant et le variant. Nous avons également expliqué qu'historiquement, la fugue était associée à une quête identitaire, comme c'est le cas dans le présent roman.

Nous avons par la suite montré que la structure répétitive, qui est propre au développement d'une fugue, faisait émerger le motif du double qui est, lui aussi, associé à la quête identitaire. La répétition des histoires, des caractéristiques des personnages, de leurs actions et de leurs pensées donne l'impression de ne suivre qu'un seul personnage qui évolue tout au long du récit. De plus, en devenant le double l'une de l'autre, les femmes de la famille Dumond–Saint-Arnaud divulguent la persistance de l'agression sexuelle dans la famille.

Finalement, l'accélération du rythme du dernier chapitre, comme dans une strette musicale, rend insupportable la répétition de sujet, de la réponse et des contre-sujets, et demande un dénouement. Pour ce faire, les protagonistes agissent sur et dans leur vie en faisant preuve d'agentivité, l'agentivité étant, une fois encore, liée à l'identité. Ainsi, les fugueuses transforment leur famille et créent un nouveau modèle où les secrets n'ont plus raison d'être.

Toutefois, la structure du roman n'est pas le seul élément poétique qui rappelle la forme de la fugue et qui permet de signifier l'indicible ; les voix narratives y participent également, ce que nous explorerons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 2 VOIX ET IDENTITÉ

De mère en fille, les protagonistes de *Fugueuses*, comme nous avons pu le voir précédemment, ne se contentent pas de fuir physiquement, elles fuient aussi psychiquement. Le malaise identitaire que vivent les filles sous l'emprise d'une mère refusant de transmettre l'histoire familiale qui les gruge se repère à même la narration. À mère déprimée, fille déprimée. Étrangères à elles-mêmes, leur identité est scindée ; leurs voix, diffractées. Comme le montre Lori Saint-Martin, qui s'appuie sur de nombreuses théoriciennes féministes (psychanalystes, philosophes et critiques littéraires), la relation mère-fille, à cause du rapport privilégié qu'entretient la première avec la seconde dès sa naissance, implique continuité, pluralité et mouvement ; l'identité féminine, les relations interpersonnelles et l'inscription dans une culture particulière sont marquées par ce lien filial – « le soi féminin, au lieu d'être autonome, bien délimité, séparé et distinct, se développe en fonction d'autrui, surtout en fonction de la mère¹ », écrit-elle. Dès lors, dans une perspective littéraire, cette relation doit être envisagée « comme une *dynamique* complexe [...] qui surdétermine les structures narratives² ». C'est sur cet aspect que portera le présent chapitre, plus précisément sur

¹ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota Bene, coll. « Alias », 1999, p. 47-48. Lori Saint-Martin renvoie alors à Marianne Hirsch, « Mothers and daughters », *Signs*, n° 1, vol. 7, automne 1981, p. 211.

² Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, *op. cit.*, p. 15-16. L'autrice souligne.

la pluralité et l'entrelacement des voix narratives dans *Fugueuses*. Il s'agit là d'une des caractéristiques des romans postmodernes selon la chercheuse en études littéraires Janet M. Paterson, qui explique que dans ces romans, « l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un "je" narratif mais par la *pluralité* de voix narratives. Ces voix sont scindées, dédoublées, fragmentées [...], soit carrément multiples³ ». Poursuivant la métaphore musicale, nous nous demanderons comment la fugue détermine la narration et crée un effet de dédoublement qui déjoue le silence des narratrices, répondant de cette façon à la dynamique propre à la relation mère-fille, telle que considérée par Saint-Martin. Si d'une part, la voix fuit, d'autre part, les voix se fuient aussi entre elles, ce qui nous incite à les considérer dans leur mouvement, dans leur évolution et dans leur reprise imparfaite. Car si celles-ci sont amenées à se répéter et à se faire écho, leur succession et leur superposition sont porteuses de sens. Il sera donc question dans ce qui suit du morcellement de la voix du sujet, de la polyphonie intérieure, soit de la voix des autres qui s'insère dans celle du sujet, et de la narration contrapuntique, à savoir de la superposition des voix, de leur écho, à travers le récit. Ces notions seront définies plus précisément ci-après.

Précisons d'emblée que ce récit est en focalisation interne variable, selon la terminologie de Gérard Genette⁴. À la différence de la voix narrative qui relève de l'énonciation (« *qui parle*⁵ ? »), la focalisation relève de la représentation (« *qui*

³ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois* [1990], éd. augmentée, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 18. L'autrice souligne.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1972, p. 283.

⁵ *Ibid.*, p. 279. L'auteur souligne.

voit⁶ ? »), en d'autres mots, du point de vue adopté pour communiquer l'histoire et du mode de sélection de l'information. Pour le dire avec Genette,

la « représentation », ou plus exactement l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter [...] le « point de vue »⁷[.]

Le narratologue distingue alors trois types de focalisation : zéro ou omnisciente, qui se caractérise par l'absence de point de vue délimité – le narrateur sait tout ce que pensent les personnages ; externe, « où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments⁸ » ; interne, où le narrateur ne raconte que ce que sait, voit et ressent un personnage – c'est la « vision avec⁹ ». La focalisation interne se décline elle-même en trois types : fixe, lorsque le personnage focal, c'est-à-dire le personnage dont nous adoptons le point de vue, demeure le même tout au long du récit ; multiple, où un même événement est successivement évoqué selon le point de vue de plusieurs personnages ; variable, où le personnage focal n'est pas le même tout au long du roman¹⁰ – dans *Fugueuses*, qui correspond à ce dernier cas de figure, il s'agit d'abord de Nathe, puis d'Émilie, d'Antoine, etc.

⁶ *Ibid.* L'auteur souligne.

⁷ *Ibid.*, p. 251. L'auteur souligne.

⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁹ Expression qu'emprunte Genette (*ibid.*, p. 282) à Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, 280 p.

¹⁰ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 283.

1. La voix

Pour Suzanne Jacob, « [l]a voix intérieure est une sorte de *chantonnement* ou de bougonnement ininterrompu qui *maintient [l]e “moi”* », liant d'emblée, dans sa définition de la voix, musicalité et identité. D'une part, « [t]enue pour le plus ancien instrument de musique, la voix ne dissociait pas, à son origine, parole et chant : c'est sa domestication qui a conduit progressivement à séparer son rôle fonctionnel (nommer des personnes ou des objets puis des concepts) et son rôle incantatoire¹². » D'autre part, en narratologie, la voix désigne un rapport avec le sujet de l'énonciation, elle rend compte de la subjectivité dans le langage de celui qui accomplit et rapporte l'action au cœur de l'activité narrative¹³.

Comme le rappelle Marie-Pascale Huglo, en narratologie, la métaphore de la voix cumule plusieurs sens. D'abord synonyme de subjectivité, rejoignant en cela la définition de Genette, « elle désigne alors un *effet de sujet*¹⁴ ». Elle désigne aussi un « *semblant de parole vive*¹⁵ » en tentant de transcrire des effets d'oralité. Elle renvoie également aux différentes sources énonciatives enchevêtrées dans un même énoncé et « est alors associée à la *polyphonie*¹⁶ ». Finalement, elle convoque « la question du sujet écrivain et recoupe celle du style¹⁷ ». Si tous ces sens se mêlent, Huglo reconnaît que « la voix reste étroitement associée à une présence subjective plus ou moins fictive

¹¹ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre* [1997], 2^e éd., Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, p. 73. Nous soulignons.

¹² « Voix », dans Marc Ginal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005 (1^{er} éd. 1982), p. 1036. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f1042.vertical>.

¹³ Gérard Genette, *Figure III, op. cit.*, p. 100 et 310.

¹⁴ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 17. L'autrice souligne.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17. L'autrice souligne.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17. L'autrice souligne.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

(narrateur, auteur) dont elle serait la trace ou qu'elle incarnerait¹⁸. » La voix est ainsi intimement liée à l'identité du sujet en étant à la fois la marque de sa subjectivité, de son oralité, de son maniement du langage et de sa posture énonciative ; elle est le ciment qui maintient l'unité du moi. Seulement, dans *Fugueuses*, le *je* des narratrices n'est jamais définitivement constitué, il est plutôt clivé, nous pourrions même dire morcelé, ce qui est, d'après Andrée Mercier et Laura Nicolæ, avec le bruissement des voix, l'une des modalités narratives dominantes de la production littéraire québécoise contemporaine¹⁹, mais aussi de l'œuvre globale de Jacob.

1.1. Le morcellement de la voix

Au premier abord, il est difficile, lors de la lecture de *Fugueuses*, d'identifier l'origine de la voix narrative et, par conséquent, de répondre à la question de Genette : « *qui est le narrateur*²⁰ ? » Est-ce un narrateur hétérodiégétique (« absent de l'histoire qu'il raconte²¹ ») ou autodiégétique (« présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte²² ») ? À partir de sa typologie, il est possible de distinguer cinq types de récit en fonction du rapport établi entre focalisation et voix narrative²³ : « [l]e héros raconte son histoire » (focalisation interne et voix autodiégétique, écrit au *je*), « [u]n témoin

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ Andrée Mercier et Laura Nicolæ, « Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », dans Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 99.

²⁰ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 279. L'auteur souligne.

²¹ *Ibid.*, p. 347.

²² *Ibid.*

²³ Genette ne propose pas comme telles ces combinaisons, n'y faisant qu'allusion lorsqu'il définit le rapport voix et focalisation, voir *ibid.* p. 351-352. Il s'agit de grandes combinaisons, mais qui n'épuisent peut-être pas tous les cas de figure existant en littérature.

raconte l'histoire du héros » (focalisation externe et voix homodiégétique²⁴, écrit au *elle*), « [l']auteur raconte l'histoire de l'extérieur » (focalisation externe et voix hétérodiégétique, écrit au *elle*) et « [l']auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire²⁵ » (focalisation interne et voix hétérodiégétique ou focalisation zéro, dépendamment de si le point de vue est restreint à celui d'un personnage ou non, également écrit au *elle*).

L'ambiguïté, dans *Fugueuses*, entre focalisation interne autodiégétique et hétérodiégétique provient de l'alternance du pronom qu'emploie la voix narrative pour narrer et pour désigner le personnage focal. Par exemple : « *Je me suis lavée* dans l'eau glaciale du fleuve. [...] Il *me* serait impossible d'accorder *mon* violon pendant l'orage [...]. L'orage a éclaté et la foudre tombait droit dans le fleuve. *Nathe restait* assise sur les rails parce qu'*elle croyait* que la foudre était attirée par le métal » (*F*, 64 ; nous soulignons). On voit bien ici le glissement qui s'effectue, sans explication ou avertissement – avec des guillemets ou d'autres marqueurs typographiques – du *je*, ayant pour référent Nathe, vers le *elle*, qui garde pour référent ce même personnage focalisateur. Pour Genette, le changement de personne grammaticale constitue une transgression propre aux romans contemporains²⁶ ; que ce soit ou non le cas, ce phénomène narratif n'est pas insignifiant. Nous soutiendrons ici l'hypothèse qu'en dépit des brusques changements pronominaux, la focalisation reste, tout au long du récit, interne et la voix, autodiégétique. L'instabilité pronominale et les passages narrés

²⁴ « Autodiégétique », car le narrateur est le personnage focal (la voix narrative et le point de vue ont la même origine) ; « homodiégétique », car le narrateur est dans l'histoire, mais seulement à titre de témoin, le personnage focal étant observé de l'extérieur (la voix narrative et le point de vue n'ont pas la même origine).

²⁵ *Ibid.*, p. 279.

²⁶ *Ibid.*, p. 283.

à la troisième personne du singulier seraient plutôt la marque d'une dissociation, figure typique des récits d'agressions sexuelles. Pour le dire avec Ariane Gibeau, « [l]es fréquents passages de *je* à *elle* dévoilent un important éclatement identitaire, un peu comme si Nathe²⁷ se coupait d'elle-même et devenait spectatrice de sa propre histoire²⁸ ». Ainsi, les passages qui semblent être en focalisation interne hétérodiégétique doivent être interprétés, pour en saisir pleinement la signification et la portée, comme des passages en focalisation interne autodiégétique – même à la troisième personne – où le sujet de l'énonciation s'objective afin de s'expliquer ses pensées, ses actes, ses émotions, mais surtout afin de ne pas se laisser envahir par la peur. Comme se l'explique Nathe : « [J]e me recule derrière mes pensées pour que mon esprit puisse s'échapper très haut [...] [et] rencontre[r] l'être que j'ai créé. C'est là que je peux enfin entreprendre les récapitulatifs qui me désentêtent et qui me permettent d'attendre le moment d'agir sans céder à la panique, sans perdre mon impassibilité » (*F*, 16). Il y a, comme à de nombreux endroits dans le roman, ce qu'on peut appeler une énallage dans la voix narrative, c'est-à-dire un glissement de pronom, « une distorsion au regard de l'usage habituel²⁹ », pour emprunter la formule de la linguiste Catherine Détrie. De cette façon, les glissements du *je* au *elle*, ou inversement – que Détrie nomme « énallage de la personne », celui-ci se caractérisant entre autres par un « décalag[e] entre personne [*je*] et non-personne [*elle*]³⁰ » –,

²⁷ Mais aussi les autres personnages.

²⁸ Ariane Gibeau, « Entrée imposée dans la sexualité et dynamique incestueuses dans *Fugueuses* », dans Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob. La pensée comme espèce menacée*, Montréal, Remue-ménage, 2021, p. 34.

²⁹ Catherine Détrie, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, n° 4 (*Figures et point de vue*, dir. par Alain Rabatel), vol. 160, 2008, p. 89, DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.160.0089>.

³⁰ *Ibid.*, p. 91.

brouillent la source énonciative. Les passages au *elle* relèvent, en somme, d'une narration autodiégétique objectivée, masquée, où le *je* s'efface derrière un *elle*. Cette oscillation fragilise la voix narrative ; elle est, pourrait-on dire, symptomatique du malaise identitaire qu'éprouvent les protagonistes. La permanence de la focalisation interne est un indice qui autorise cette interprétation : même quand on passe au *elle*, on reste dans le champ de conscience et de perception du personnage, ce qui nous permet de penser que c'est toujours celui-ci qui, au fond, s'exprime.

L'énallage de la personne est ainsi le signe du glissement d'une « "focalisation interne sujet" (on a le point de vue d'un personnage) » à une « "focalisation interne objet" (les états de conscience d'un personnage sont vus et décrits – mais du point de vue d'un focalisateur externe³¹ », qui s'avère être le même personnage/narrateur qui s'est dissocié de sa subjectivité en s'objectivant. La distinction qu'opère René Rivara – empruntée à Mieke Bal –, entre focalisation interne sujet et objet répond à l'une des critiques faites à la typologie de Genette, soit son hétérogénéité. « La focalisation, telle qu'elle est analysée [avec le modèle de Genette], met en jeu d'un côté le sujet qui voit, d'un autre les objets qui sont vus³². » Alors que les focalisations zéro et interne « s'opposent quant au *sujet* de la vision (désincarné et insaisissable dans le premier cas, propre à un personnage dans le second) [...], la focalisation externe ne concerne que l'*objet* de la focalisation, qui est vu du dehors³³. » C'est pour remédier à cette hétérogénéité que Bal distingue

³¹ René Rivara, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, p. 36-37. Rivara emprunte la distinction « focalisation interne sujet » et « focalisation interne objet » à Mieke Bal, « The Laughing Mice. Or : On Focalization », *Poetics Today*, (*Narratology III: Narration and Perspective in Fiction*, dir. Par Benjamin Hrushovski), n° 2, vol. 2, hiver 1981, p. 202-2010. DOI : <https://doi.org/10.2307/1772198>.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ *Ibid.* L'auteur souligne.

la focalisation en tant qu'elle concerne le *regard* porté sur les objets du récit, c'est-à-dire le « focalisateur » [...] : la focalisation zéro (sujet focalisateur indéfinissable) et focalisation interne (focalisateur-personnage) s'opposent ici de façon binaire. En tant qu'elle concerne les *objets* du récit (y compris naturellement les personnages), la focalisation concerne le *focalisé*, qui peut être vu de l'extérieur (focalisation externe) ou accessible au regard du focalisateur (focalisation interne). Ici encore, nous sommes en présence d'une opposition binaire (entre deux types de focalisation-objet³⁴).

De cette façon, la distinction que fait Genette entre focalisation interne autodiégétique et hétérodiégétique, « de façon à inclure les descriptions et analyses *faites de l'extérieur*, de la vie intérieure des personnages³⁵ » serait, dans les termes de Bal, une distinction entre focalisation interne sujet et objet. Dans la focalisation interne hétérodiégétique ou focalisation interne objet, « le lecteur n'est plus au contact de la conscience du personnage³⁶ », celle-ci étant décrite du point de vue d'un narrateur impersonnel, du moins en apparence.

Des phrases comme les suivantes illustrent bien le glissement entre sujet de l'énoncé et objet de l'énoncé : « *Moi je dis* que, sans les enfants, les parents n'auraient pas de témoin. / Chère maman, *commença Nathe en remorquant derrière elle son sac à dos [...]* *Je ne peux pas* te parler plus longtemps, on doit passer à table » (*F*, 33 ; nous soulignons) ; « *Je n'avais pas* mes règles, [...] *je ne comprenais rien*, mais *j'avais* peur. Catherine en a profité pour téléphoner à Carouges. Elle s'est invitée chez les Saint-Arnaud. Les a séduits. Les a convaincus de leur confier *Nathe* pour l'été aux Éboulements. *Nathe refuse*. [...] *Nathe ne répond plus* » (*F*, 56-57 ; nous soulignons). En somme, deux phénomènes se produisent dans *Fugueuses*, deux formes distinctes d'objectivation. La première est visible dans le premier énoncé : il y a un glissement d'une focalisation interne sujet à une focalisation interne objet. Dans la première

³⁴ *Ibid.* L'auteur souligne.

³⁵ *Ibid.*, p. 37. L'auteur souligne.

³⁶ *Ibid.*, p. 37. L'auteur souligne.

phrase, la voix narrative s'exprime au *je* et glisse, dans la deuxième phrase, au *elle*, tandis que la parole de Nathe continue d'être rapportée au *je*. Si on s'applique à reformuler la phrase « normale » qui décrirait les pensées de Nathe dans une narration autodiégétique à focalisation interne, donc sans énullage, cela donnerait : « Chère maman, *commençais-je* en remorquant derrière *moi mon* sac à dos ». Autrement dit, on observe, dans ce passage, un changement de focalisateur (*qui voit*) où l'on passe d'un focalisateur-personnage (autodiégétique) à un focalisateur indéfinissable (qui semble hétérodiégétique), sans qu'il y ait un changement de focalisé (*qui est vu*). La deuxième forme d'objectivation est visible dans le deuxième énoncé cité : il y a un glissement d'une focalisation interne sujet à une focalisation interne objet additionné d'un glissement d'une énonciation personnelle à une énonciation impersonnelle. La parole de Nathe, qui est d'abord rapportée au *je*, est, par la suite, transposée en discours indirect, au *elle* (« Nathe refuse »). Dans la première phrase, l'adolescente parle d'elle-même de manière incarnée, usant de la première personne, tandis que dans les trois dernières phrases, elle s'objective en parlant d'elle-même à la troisième personne. Si on s'applique, une fois encore, à reformuler ce passage dans une phrase « classique », cela donnerait : « Je n'avais pas mes règles, [...] je ne comprenais rien, mais j'avais peur. Catherine [...] s'est invitée chez *mes parents*. Les a séduits. Les a convaincus de *me* confier à eux pour l'été aux Éboulements. *Je* refuse. [...] *Je* ne réponds plus » (les passages soulignés ont été modifiés). Une phrase plus simple rend cette forme d'objectivation encore plus manifeste : « Quand *Nathe était* jeune, pensa Nathe » (*F*, 41 ; nous soulignons). La phrase « classique », cette fois en focalisation interne hétérodiégétique, aurait été : « Quand *j'étais* jeune, pensa Nathe » ; tandis qu'en focalisation interne autodiégétique, elle aurait été : « Quand *j'étais* jeune, *pensai-je* ».

Enfin, le meilleur exemple du glissement entre objet et sujet de l'énoncé est peut-être celui-ci, en ce qu'il montre, en plus du glissement décrit, que Nathe est consciente qu'elle devient l'objet de son propre discours : « Moi, Nathe, je suis devenue insensible à Nathe le soir où je suis restée dormir chez les Piano » (*F*, 52). Le soir dont il est question est celui où Catherine viole la jeune fille pour la première fois. Dès lors, celle-ci sort de son corps, s'observe de l'extérieur, sa voix de morcelle et rapporte ce qu'elle éprouve et traverse comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, comme si les événements qu'elle vivait ne lui arrivaient plus à elle, mais à Nathe, Nathe n'étant plus qu'une enveloppe corporelle distincte de son esprit, de son « moi profond³⁷ » (*F*, 78).

La même logique est valable pour les autres narratrices du roman. En « pren[ant] un léger recul » sur ce qui les entoure, elles peuvent « prendre conscience qu'[elles sont] en train de vivre » (*F*, 83). Pour Alexa, cette manière de s'observer du dehors est comme un jeu qui lui permet de se sentir « moins visible, moins repérable, *allégée de son identité* » (*F*, 152, nous soulignons). Pour sa part, Émilie considère que parler de soi à la troisième personne est synonyme de « dédoublement » et de « vues d'ensemble » (*F*, 114). Dans tous les cas, il s'agit d'un mécanisme de défense qu'emploient les protagonistes pour ne pas se laisser envahir par la peur. À ce propos, Blanche explique, dans une lettre adressée à Stéphanie, que « [s]a mère a été, jusqu'à l'âge de treize ans³⁸, une merveilleuse enfant choyée et adorée par ses parents. Vers l'âge de treize ans, elle s'est retranchée derrière une imprenable muraille de perfection [...]. Elle [leur] est devenue inaccessible pour toujours. » (*F*, 233). Quelques

³⁷ L'expression est empruntée à Mister Quaker, le thérapeute d'Émilie, qui lui demande : « Essayez de prendre conscience des moments où vous sentez que c'est votre moi le plus profond qui est le moteur de vos actes. » (*F*, 77).

³⁸ Il est intéressant de relever qu'il s'agit de l'âge de Nathe.

lignes plus loin, nous découvrons justement que c'est à cet âge que Fabienne apprit que son père était pédophile. Cette révélation fut si insupportable pour la jeune fille qu'elle se dédoubla pour s'en protéger. De la même manière, c'est un événement traumatique qui provoque le dédoublement d'Antoine, ce qui lui permet d'éloigner les affects négatifs, de ne pas les ressentir. Comme le dit Nathe : « Je crois qu'il faut s'inventer plusieurs vies de surface si on veut sauver sa vie en profondeur » (*F*, 29). Dans le deuxième chapitre, narré par Émilie, on apprend qu'enfant, Antoine a failli être tué par son père : « Papa frappe Antoine, Antoine qui gît sur le sol, dans le garage. Je vois les souliers de papa qui frappent le corps d'Antoine. [...] Il a traîné Antoine jusque dans le garage en le cognant de ses poings [...]. Je vois que mon père va tuer mon frère » (*F*, 98). Plus loin, Émilie ajoute : « Je sais seulement qu'il avait déjà été violé à la guerre et que mon père ne lui avait pas pardonné » (*F*, 103). Dans le chapitre suivant, Antoine explique à sa sœur :

*Je ne peux pas dire que je me suis dédoublé [...], je peux seulement dire que ça s'est dédoublé ou qu'Antoine s'est dédoublé. Ça se passe entre lui et ce double de lui-même qui prend soudain le visage de l'oto-rhino, sans être pourtant le visage de papa, enfin, si, papa, mais avec ce visage haletant, humide et maquillé, vieux, et c'est un éclair de haine qui le foudroie en déchiquetant tous les sons (*F*, 120 ; nous soulignons).*

Il est ici possible de lier les deux scènes décrites et, de cette façon, de mieux comprendre l'origine du dédoublement d'Antoine. Le visage de son double évoque celui de son père, mais « haletant » et « humide » – comme lors d'un effort physique – et est empreint de haine, ce qui n'est pas sans rappeler la description que fait Émilie lorsqu'elle observe Xavier s'adonner à son accès de violence. Il est alors vraisemblable que celui-ci soit haletant et sue, d'où le visage humide décrit par Antoine. L'énallage, que nous avons soulignée en italique (première personne) et en gras (troisième personne), résulte d'un mécanisme de défense du sujet. En s'objectivant, celui-ci peut

attribuer à son double les événements traumatiques qu'il a subis et ne pas se laisser ravager par eux. L'usage de la troisième personne est alors un artifice rhétorique qui permet au sujet de raconter ce qu'il a enduré « sans céder à la panique » (*F*, 16).

1.2. « Le dédoublement comme survivance³⁹ »

Nous avons précédemment abordé la figure du double externe ; nous nous pencherons à présent sur son pendant interne, qui, comme mentionné plus tôt, peut donner l'impression d'un personnage pathologique, car il se parle seul ou s'adresse à un être invisible. Selon Nathalie Martinière, ce type de double « naîtrait de conflits internes ingérables par l'individu⁴⁰. » Il serait alors le « produit [d']un dédoublement du moi, [d']une division du moi⁴¹ », pour le dire avec les mots de Freud.

Dans *Fugueuses*, les narratrices ont pris l'habitude de s'observer du dehors, de parler d'elles comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre et d'entamer une discussion avec elles-mêmes, comme elles le feraient avec une interlocutrice réelle. Elles deviennent ainsi étrangères à elles-mêmes et n'arrivent plus à « poser leur voix », pour reprendre la fameuse formule de Dominique Rabaté⁴², alternant entre un *je* dont elles « veul[ent] se débarrasser », qu'elles ne veulent plus connaître (*F*, 71), et un *elle* qui leur permet de récapituler sans se laisser envahir par la peur, de s'observer vivre et de prendre connaissance de la situation dans laquelle elles se trouvent. Il faut ajouter que

³⁹ Expression empruntée à Catherine Dussault Frenette, *La fabrique du désir : le dispositif de la contrainte dans la littérature contemporaine des femmes (1990-2015)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2018, p. 209.

⁴⁰ Nathalie Martinière, *Figures du double, Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 11, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30747>.

⁴¹ Sigmund Freud, *L'inquiétant familier* [*Das Unheimliche*, 1919], trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p. 56.

⁴² Dominique Rabaté, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999, 320 p.

les protagonistes s'aperçoivent de leur dédoublement. Nathe dit avoir « l'habitude de se dévisager dans les miroirs jusqu'à ce qu'un autre visage apparaisse » (*F*, 47), Alexa met « ces⁴³ larmes sur le dos de la deuxième Alexa » (*F*, 169), Émilie se dit : « Ma pensée [...] est devenue une pensée extérieure à mes actes » (*F*, 72), et Antoine, s'adressant à Stéphanie, affirme, dans le passage déjà cité : « [J]e peux seulement dire que ça s'est dédoublé ou qu'Antoine s'est dédoublé » (*F*, 120). Si Fabienne ne s'exprime qu'au *je*, c'est parce qu'Émilie le lui a demandé (*F*, 211), et si Blanche ne se désigne qu'au *elle*, c'est parce que ses actes lui paraissent complètement étrangers, pour reprendre l'explication d'Émilie (*F*, 72). Selon Catherine Dussault Frenette, « [p]our les personnages féminins⁴⁴ victimes d'agressions sexuelles, le double sert, en quelque sorte, d'exutoire : en canalisant l'agressivité et la honte engendrées par cette forme radicale de mépris qu'est le viol et en les projetant vers une version altérisée d'elles-mêmes, les jeunes filles⁴⁵ évitent de porter atteinte à leur intégrité physique⁴⁶. »

En se dédoublant, les protagonistes dialoguent avec elles-mêmes, processus qui les éloigne de la réalité, les isole :

« Comme il te hait ! pense Antoine. – Qui donc ? pense Antoine. – Ton père : comme il te hait, pense Antoine. – Je ne crois pas, pense Antoine. Pour être haï, il faut tout de même représenter, je ne sais pas, au moins l'embryon d'une menace. » Au moment où il aurait été prêt à confier *ces* pensées à Stéphanie, Stéphanie entra dans la tourmente que fut son agonie (*F*, 122 ; nous soulignons).

⁴³ Le dédoublement est d'autant plus marqué qu'il s'agit de « *ces* larmes » et non de « *ses* larmes », ce qui aurait pourtant été plus intuitif.

⁴⁴ Dussault Frenette n'étudie que les personnages féminins, mais son explication nous semble aussi valoir pour les personnages masculins. Son corpus comporte 29 romans écrits par des femmes de diverses origines (Québec, Canada, Italie, France, États-Unis, Royaume-Uni) entre 1990 et 2015.

⁴⁵ De même, Dussault Frenette n'étudie que les personnages d'adolescentes, mais son explication nous semble aussi valoir pour les personnages adultes, d'autant plus qu'il s'agit, dans le présent cas, de personnages ayant été violés ou abusés durant leur enfance ou adolescence.

⁴⁶ Catherine Dussault Frenette, *La fabrique du désir*, op. cit., p. 211.

Pile au moment où Antoine désire partager ce qui le gruge de l'intérieur, il ne le peut plus. Il en ira de même pour les autres protagonistes. Dussault Frenette ajoute que

s'il permet aux protagonistes de survivre, pour un temps, à leur propre colère, le dédoublement n'est pas pour autant viable à long terme : il est impossible, en effet, de s'inscrire tout à fait dans le réel, d'affirmer sa subjectivité et de faire valoir ses désirs (de même que ses non-désirs), à travers une conscience ainsi divisée. Au final, le dédoublement a pour conséquence d'isoler les jeunes filles dans une zone où elles se croient hors d'atteinte mais où, justement, nul n'est en mesure de reconnaître leur existence. Se coupant de la sorte de tout lien social, les personnages féminins en viennent peu à peu à perdre le sentiment de leur propre réalité⁴⁷.

En ayant cela en tête, les brusques changements pronominaux, loin d'être le signe d'un changement de focalisation ou de voix narrative, paraissent plutôt résulter d'une perte de contact avec la réalité engendrée, d'une part, par un retrait, une mise à distance, des narratrices de leur subjectivité et de leur existence incarnées et, d'autre part, par l'impossibilité d'entrer en communication avec les générations précédentes, ce qui leur aurait permis de prévenir les agressions sexuelles ou, à défaut, d'y réagir de façon à obtenir du soutien de la part de leurs aînées.

Ainsi morcelée, la voix intérieure ne maintient plus le moi, qui « éclat[e], [...] se bris[e] en millions d'éclats » (*F*, 53). L'identité des sujets devient malaisée, instable, car désunifiée. Dès lors, la quête des origines des protagonistes ne répond pas seulement à un désir de connaître l'histoire familiale tenue secrète, mais est aussi une quête identitaire, une quête d'un moi cohérent et harmonieux. Cela permettrait aussi de faire cesser l'alternance de tonalités, propre à la fugue musicale, si l'on considère les glissements du *je* au *elle* et inversement comme des changements de tonalité narrative.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

2. La polyphonie intérieure

Comme le terme « voix », celui de « polyphonie » est polysémique et trouve son origine dans le vocabulaire de la musique vocale. D’abord utilisé pour désigner « un procédé d’écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques⁴⁸ », il sera ensuite introduit en théorie littéraire par Mikhaïl Bakhtine avec son ouvrage *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*⁴⁹, qui précise que s’il emprunte le terme « polyphonie » au vocabulaire musical, ce n’est que pour en faire un emploi métaphorique, car « les matériaux de la musique et du roman diffèrent trop pour qu’il puisse être question d’autre chose que d’une analogie imagée, d’une simple métaphore⁵⁰. » Le terme décrit alors les phénomènes de superposition des voix et de sources énonciatives dans un même énoncé, ce qui rappelle le troisième sens donné à la « voix » par Marie-Pascale Huglo⁵¹.

Précisons que l’idée d’« autrui » est très importante dans la pensée bakhtinienne, qui « s’articule autour de deux groupes d’idées : d’une part, la notion de “dialogue” en tant que forme particulière d’échange verbal entre le “Moi” (le “Je”) et “Autrui”, d’autre part, la notion de “dialogisme” [...] en tant que principe qui prévoit un rapport particulier entre le “Moi” (le “Je”) et “Autrui⁵²”. » Le dialogisme désigne la manière

⁴⁸ « Polyphonie » dans le dictionnaire en ligne *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, consulté le 7 octobre 2022, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie>.

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929], trad. du russe par Guy Verret, Lausanne, L’âge de l’homme, 1970, 316 p.

⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁵¹ Pour rappel, celle-ci écrit que la voix renvoie aux différentes postures énonciatives enchevêtrées dans un même énoncé et « est alors associée à la *polyphonie* ». Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, *op. cit.*, p. 17-18.

⁵² Irina Tylkowski, « La conception du dialogue de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l’exemple des *Problèmes de l’œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, n° 57 (*Le dialogisme : de l’histoire d’un concept à ses applications*, dir. par Aleksandra Nowakowska et Jean-Marc Sarale), 2011, p. 58, DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.1755>.

dont un individu – dans *Fugueuses*, il s’agit d’un personnage – élabore et exprime, même dans son monologue intérieur, son rapport à lui-même, à autrui et au monde. « Cette manière consiste à faire appel aux points de vue et aux conceptions du monde d’“autrui”, à les opposer, à les confronter à sa position personnelle⁵³ », comme l’explique Irina Tylkowski, vulgarisant la pensée bakhtinienne. Ce rapport se reflète dans le langage de l’individu et dans son intégration du langage de l’autre (reprise, réponse, anticipation, critique, etc.). La notion de polyphonie, moins vaste que celle de dialogisme, représente plutôt l’orchestration des différentes voix qui se confrontent dans un même texte ou un même énoncé. Le dialogue, qu’il soit implicite ou explicite, est donc à la base de la polyphonie. Dans une fugue, qui est une composition polyphonique, aucune voix n’enterre les autres, ce qui crée cette impression dialogique et non cacophonique. De ce fait, même si plusieurs voix se font entendre de concert, toutes restent distinctes et maintiennent leur identité propre, ce qui permet de les isoler et de repérer les différentes sources énonciatives d’un énoncé. L’idée qu’il puisse y avoir plusieurs sources pour un même énoncé est *a priori* surprenante ou paradoxale. Ce qu’il faut entendre par là, c’est qu’un énoncé est émis par une seule source, qui, elle, se rapporte à différentes sources qui l’influencent. Comme le formule Huglo, la voix « ne renvoie pas seulement à une source d’énonciation, mais à une démultiplication – qui n’est pas nécessairement un démantèlement – du sujet parlant⁵⁴. » Pour cette raison, « [l]e repérage de l’énonciation doit [...] tenir compte [...] de la polyphonie de toute voix, de son caractère composite⁵⁵. »

⁵³ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁴ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 17.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

Suivant ces définitions, l'instabilité identitaire des personnages de *Fugueuses* se reflète non seulement dans le dédoublement de leur voix, symptôme d'une fuite de leur moi, mais aussi dans la narration polyphonique, leur voix étant traversée par celles des autres. Voyons ce passage : « [J]e n'exagère pas, se dit Antoine, mais il ignorait absolument qui, en lui, l'accusait d'exagérer. On l'avait toujours accusé d'exagérer. Antoine s'était constamment défendu contre cet accusateur anonyme qui lui tombait dessus de l'intérieur » (*F*, 114). On peut observer ici que le monologue intérieur d'Antoine lui échappe partiellement : il est parasité par la voix d'un *on* anonyme, qui rappelle à certains égards les injonctions maternelles qui demandent de ne pas faire d'histoire. De plus, est également repérable le morcellement des voix évoqué précédemment. D'une part, la parole d'Antoine, le *je* qui énonce « je n'exagère pas », est enchâssée dans celle du narrateur, qui est Antoine, mais s'objectivant et s'exprimant donc au *il*. De cette façon, la polyphonie intérieure commence par le morcellement de la voix tout en désignant aussi un phénomène plus large, soit celui de la présence d'autres voix dans celle du sujet. De la même manière, l'étonnement du père de Nathe dans le passage suivant rend bien compte de la polyphonie intérieure propre à tout discours, c'est-à-dire le fait de parler avec les mots des autres, phénomène narratif qui prend une signification particulière dans *Fugueuses* comme nous le verrons plus loin :

Je [Nathe] hurle que [...] ce genre de péripéties apparti[ent] à la vie quotidienne [...]. « Tu as dit "péripéties", n'est-ce pas ? » [demande son père.] Il se met à rire tout seul [...]. Un peu plus loin, il répète « péripéties » et il rit de nouveau parce qu'il ne cessera jamais de s'étonner qu'on grandisse et qu'on utilise les mots qu'il nous a donnés, à moi et à Alexa (*F*, 24-25).

Le monologue et le monologue intérieur ne sont donc jamais réellement monologiques, rejoignant en cela la conception bakhtinienne pour qui tout discours se construit en interaction avec celui d'autrui. Il ne donne jamais à entendre qu'une seule

voix, qu'une seule subjectivité. D'ailleurs, pour Suzanne Jacob, « le monologue intérieur est constitué de milliers de voix ; c'est un réservoir infiniment vaste, large, riche, inépuisable, qui déborde de loin nos fiches identitaires⁵⁶ », ce qui l'amène à suggérer le terme de « polyphonie intérieure⁵⁷ », que nous lui empruntons, car il rend bien compte de ce qui se produit dans *Fugueuses*. En plus d'évoquer la musicalité de la narration, le syntagme « polyphonie intérieure » rappelle que les énoncés d'un sujet se forgent au contact des énoncés des autres et qu'il en porte la trace.

Comme le soutient Lori Saint-Martin, l'identité, plus particulièrement féminine, se développe en fonction d'autrui sur le mode de la continuité, de l'identification⁵⁸, qui, en psychanalyse, est l'« expression première d'un lien affectif à une autre personne⁵⁹ » ; « l'identification aspire à rendre le moi propre semblable à l'autre pris comme “modèle”⁶⁰. » En d'autres mots, la construction identitaire du sujet passe par l'intériorisation des autres, principalement des figures parentales et de leurs substituts (autres figures d'autorité). Cette identification se révèle ici dans les états du discours déployés par les différentes narratrices, qui parlent avec les mots des autres : d'abord sur le mode du discours direct, marquant une rupture énonciative, ensuite, sur le mode indirect, maintenant la cohésion énonciative.

⁵⁶ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, *op. cit.*, p. 47-48. Lori Saint-Martin renvoie alors à Marianne Hirsch, « Mothers and daughters », *art. cit.*, p. 211.

⁵⁹ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* [1915-1923], trad. de l'allemand, sous la responsabilité d'André Bourguignon, par Janine Altounian *et al.*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 187.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 189.

2.1. Discours direct – rupture énonciative

Selon la définition de Genette, le discours direct, ou rapporté, permet à la narratrice de feindre de céder la parole à un autre personnage en utilisant les guillemets et en reproduisant mot à mot ses paroles⁶¹. Toutefois, selon le linguiste René Rivara, le discours direct va au-delà d'un simple compte rendu factuel, par la narratrice, de l'énoncé d'autrui. Les guillemets, caractéristiques du discours direct, permettent aussi aux narratrices « d'utiliser [un] mot *sans le prendre tout à fait en charge* ; leur fonction, en effet, est d'introduire dans le texte un autre énonciateur [...] qui est responsable de l'énoncé – ou du fragment – isolé par les guillemets⁶² ». De cette façon, les guillemets « introduisent dans le discours ce qu'il convient d'appeler une *rupture énonciative*. Leur présence signifie : “à partir d'ici, ce n'est plus vraiment moi qui parle”⁶³. » Dans *Fugueuses*, cette rupture énonciative est la marque de deux phénomènes distincts, mais interreliés. D'abord, elle insinue que les personnages sont conscients d'être traversés par la parole d'autrui ; ensuite, elle signale leur non-adhésion face à celle-ci.

Lorsqu'Émilie crie à Stéphanie : « Tous les mots qui sortent de ta bouche sortent du livre de la Monty⁶⁴ » (*F*, 100), ou qu'elle demande à Fabienne : « Nous, nous et nous, est-ce que tu peux juste cesser de dire nous et commencer à dire je ? » (*F*, 211), elle essaie de leur faire prendre conscience qu'elles ne parlent pas à partir de leur point de vue, mais plutôt à partir de celui-ci de quelqu'un d'autre qui a une emprise sur elles – Carole pour Stéphanie, Xavier pour Fabienne. En soulignant le caractère profondément citationnel de leur parole, Émilie leur demande indirectement de

⁶¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 263.

⁶² René Rivara, *La langue du récit*, *op. cit.*, p. 100. L'auteur souligne.

⁶³ *Ibid.* L'auteur souligne.

⁶⁴ Carole Monty est la proxénète et l'amante de Stéphanie.

commencer à prendre en charge leur discours et de se connecter à leur moi profond. Dans *Fugueuses*, la rupture énonciative propre au discours direct a un aspect autoritaire, agissant comme une voix raisonnée et intransigeante venue de l'extérieur. Par exemple, Nathe pense : « “Tu peux remonter jusqu'aux commandes de tes nerfs, Nathe, tu le peux.” Je reconnais la voix d'Alexa qui possède une ligne directe pour rejoindre à tout instant mon cerveau. Je chasse la voix d'Alexa » (*F*, 15). Les guillemets marquent, d'une part, que Nathe reconnaît au sein de son monologue intérieur une voix étrangère à la sienne et, d'autre part, que cette voix la somme de se comporter d'une certaine manière. Il en va de même lorsque l'adolescente se dit : « “Cesse de te demander si tu peux demander et demande !” aurait dit Alexa » (*F*, 300), ou que Fabienne se dit : « Xavier m'aurait dit de me résigner. “Résigne-toi, aurait dit Xavier [...]” » (*F*, 222). La polyphonie intérieure est ici explicite en cela que les narratrices réalisent qu'elles sont habitées par la voix des membres de leur famille, voix qu'elles tentent de fuir sans y parvenir tout à fait.

Par ailleurs, la polyphonie intérieure n'est pas toujours vécue négativement. À certains moments, le fait de reconnaître en soi la voix des autres a aussi un aspect réconfortant et encourageant. C'est notamment en se répétant l'injonction d'Alexa que Nathe se convainc de demander et d'obtenir ce qu'elle désire dans « La dernière fugue ». De même, lorsque l'adolescente s'aperçoit qu'elle utilise certaines expressions qui lui viennent de Catherine, elle se dit : « Ça me fai[t] plaisir, en tout cas, de réaliser que je n'avais pas complètement perdu Catherine puisque ma mémoire gardait intactes certaines de ses paroles pour me les resservir au bon moment » (*F*, 302). La rupture énonciative n'indique donc pas toujours un rejet de la parole de l'autre. Elle peut aussi être le signe d'un lien d'attachement chéri.

Par ailleurs, comme mentionné plus haut, le discours direct est aussi, dans le roman de Suzanne Jacob, la marque d'une incompréhension de la parole d'autrui ou de son désaccord avec celle-ci. La présence des guillemets sert alors plus strictement à indiquer que la narratrice rapporte les mots d'un autre sans les prendre en charge. Par exemple, lorsqu'Antoine pense : « “Si tu l'avais voulu, tu serais devenu un grand violoniste, tu te serais imposé au monde entier (à Aiguebelle) comme un grand violoniste”, avait dit Stéphanie avec un accent de reproche [...] S'il avait voulu ! Facile à dire ! » (*F*, 188) Les guillemets signalent une rupture nette en ce sens qu'Antoine n'est pas du tout d'accord avec l'affirmation de Stéphanie, ce que viennent appuyer les deux phrases exclamatives. Ici, si Antoine répète les mots de Stéphanie, il est clair qu'il ne les reconnaît pas pour siens. Les mots de Stéphanie sont prescriptifs, ils lui indiquent un certain comportement qu'il aurait dû adopter, et qu'il refuse : ainsi la mise à distance de la parole de l'autre est aussi une manière de refuser la définition de soi que l'autre veut imposer. De la même manière, quoique sur un ton différent, lorsque Fabienne se dit : « Émilie m'accuse : “Tu ne l'as aimé [Xavier] que par pitié.” Je ne vois pas ce qu'elle veut que j'entende par là » (*F*, 217). Le discours direct marque ici l'incompréhension de Fabienne devant l'expression d'Émilie qui est, somme toute, assez commune. « Aimer par pitié » évoque un amour non authentique ou de surface, un amour qui ne résulte que d'un sentiment de sympathie et de compassion pour quelqu'un qui souffre. Cela suggère aussi que Fabienne est incapable de véritablement aimer, car elle ne ressent aucune émotion. D'ailleurs, elle reconnaît elle-même avoir passé une bonne partie de sa vie d'adulte déconnectée de son moi profond, celui-ci étant le socle des émotions, des affects. Pour se protéger, pour supporter l'insupportable, elle s'est coupée de ses émotions en se dédoublant. C'est ainsi qu'elle

se dit en elle-même : « Je ne fais que commencer à entrevoir que des sentiments me traversent, et alors, pourquoi pas la pitié, si la pitié est un sentiment ? Est-ce que la pitié ne serait pas plutôt une idée ? Je ne le sais pas encore. La pitié pourrait tout aussi bien n'être qu'une suggestion » (*F*, 217-218). La rupture énonciative indique l'incompréhension de Fabienne face à l'expression qu'emploie sa fille et, par le fait même, évoque les conséquences du dédoublement pour celle-là : insensibilisation, éloignement et mise à distance de ses affects.

De la même façon, lorsque Nathe pense : « “Tes moues, tes battements de cils, ton indolence, ton espèce de paresse, tes absences, a dit Alexa, et cesse de tomber des nues.” Une fois de plus je ne comprenais rien » (*F*, 290), les guillemets marquent une rupture. Ils indiquent que la narratrice ne comprend pas les mots qu'elle rapporte, ce que redouble la phrase suivant le guillemet fermant. Dans ce passage, Alexa accuse Nathe de tenter de séduire leurs grands-parents, de battre des cils et de paraître absente afin de les charmer, ce que Nathe ne parvient pas à saisir, car ce n'est aucunement son intention. Les moues de Nathe n'ont pas la visée que leur prête Alexa et, les guillemets le soulignent, l'adolescente n'entend pas pourquoi ni comment son aînée en vient à les interpréter comme un acte de séduction.

Un dernier exemple permet de montrer la différence entre discours direct et indirect. Lorsqu'Émilie est sur le point de partir vers Aiguebelle, elle pense : « Il [Antoine] a dit que je risquais de perdre ma route [...] si je cherchais des réponses là où il n'y en avait pas. [...] Il m'a demandé si je voulais le plan pour me rendre à son île. Non, je n'irais pas à l'île. “Tu verras, m'a dit Antoine, ma voiture, c'est presque une mère.” Je n'ai pas bien saisi ce qu'il voulait dire par là » (*F*, 205). Les deux premières phrases sont en discours indirect, ce qui indique une compréhension de la

part d'Émilie, à l'inverse de celle entre guillemets, qu'elle affirme n'avoir pas « bien saisi[e] ». Émilie sait qu'elle risque de perdre sa route, qu'elle ne trouvera peut-être pas de réponse auprès de sa mère, comme le lui dit Antoine et que la voix narrative rapporte en discours direct. Par ailleurs, elle ne parvient pas à interpréter l'expression d'Antoine, « ma voiture, c'est presque une mère », qui est, tout compte fait, assez obscure. Veut-il dire par là que sa voiture est réconfortante comme une mère peut l'être ? L'incompréhension d'Émilie révèle, pourrait-on dire, la difficulté qu'éprouve cette dernière à communiquer avec son frère, difficulté qui est le propre de leur famille.

2.2. Discours indirect – maintien de la cohésion énonciative

Le discours indirect consiste à rapporter les paroles d'autrui, mais sans qu'il y ait de rupture énonciative. Comme le formule René Rivara, « [l]a propriété première d'un énoncé en discours indirect est [...] d'être produit fondamentalement par *un seul énonciateur, le rapporteur*⁶⁵. » Par exemple : « Elle [Alexa] accuse maman de nous avoir privées de nos grands-parents maternels depuis le début du monde » (F, 13). Il est possible, dans ce passage, de différencier la parole d'Alexa de celle de Nathe. L'absence de guillemets marque non seulement la compréhension de la narratrice, mais également un certain accord avec l'accusation formulée par sa sœur. La propriété fondamentale des deux types de discours indirect est, selon Rivara, « *le maintien de la cohésion énonciative*⁶⁶ ». Selon ce dernier, « un énoncé en discours indirect rapporte au contraire [d'un énoncé en discours direct] des paroles ou des pensées qu'il présente comme parfaitement interprétées : aucune rupture énonciative ne figure dans l'énoncé

⁶⁵ René Rivara, *La langue du récit*, op. cit., p. 107. L'auteur souligne.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 101. L'auteur souligne.

pour laisser entendre la “voix” de l’énonciateur rapporté, qui est censé avoir été bien compris⁶⁷. »

Ces deux états du discours sont très présents dans *Fugueuses*, comme dans les autres romans de Suzanne Jacob. Si le discours indirect est en soi polyphonique en ce qu’il mêle les voix, il ne prétend pas faire autre chose que de rapporter les paroles d’autrui, ce que souligne le verbe de parole qui accompagne généralement un énoncé rapporté en discours indirect. Toutefois, la polyphonie du discours indirect libre est plus discrète puisqu’il est possible de ne pas remarquer que deux voix se mêlent dans un même énoncé. L’emploi du discours indirect libre, dans *Fugueuses*, est la marque d’une certaine emprise d’autrui sur le sujet parlant, ce dont rendent bien compte les leitmotifs linguistiques qui traversent le roman, suggérant par la même occasion la répétition spécifique à la fugue musicale. Ces leitmotifs rendent saillantes l’emprise maternelle qui pèse sur les protagonistes de même que celle des autres figures d’autorité.

En musique, un leitmotiv est un « thème destiné à caractériser un personnage, une situation et qui revient périodiquement au cours d’une œuvre⁶⁸ ». Par analogie, un leitmotiv linguistique est un syntagme qui se répète tout au long du roman en jouant le même rôle de caractérisation. Si l’expression « leitmotiv linguistique » a déjà été utilisée par Jean Anderson à propos de l’œuvre de Suzanne Jacob, nous en proposons ici une définition quelque peu différente qui prend en considération le sens musical du

⁶⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁸ « Leitmotiv » dans le dictionnaire en ligne *Usito*, consulté le 7 octobre 2022, URL : <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/leitmotiv>.

mot « leitmotiv⁶⁹ ». Par exemple, « petite tête », « ne pas vouloir d’histoire », « angoisse », « la baie, non la mer, d’Hudson », « récapituler », et « univers » constituent des leitmotifs linguistiques particulièrement signifiants dans *Fugueuses*. Ce n’est pas forcément le nombre de fois que ces syntagmes sont répétés qui en fait des leitmotifs linguistiques, mais plutôt leur force d’évocation, les liens qu’ils permettent d’établir entre certaines scènes disséminées dans le roman, ce qu’ils permettent de révéler. Ils gagnent en signification à chacune de leurs réitérations, car, à force de les entendre, la lectrice peut en venir à déceler leur origine. Par exemple, l’expression « la baie, non la mer, d’Hudson », quelque peu variée selon la voix narrative qui l’énonce – Nathe dit : « la baie d’Hudson, une mer en fait » (*F*, 276) ; Émilie : « la baie d’Hudson, je voulais dire jusqu’à la mer, jusqu’à la mer d’Hudson » (*F*, 202) ; tandis que Fabienne dit : « la baie d’Hudson, mais c’est une mer, dites la mer, la mer d’Hudson » (*F*, 231) – rend manifeste, par le lapsus qui met l’accent sur l’expression, l’emprise que les mères ont sur la parole de leur fille. Toutefois, cette emprise n’est pas parfaite, comme la répétition d’ailleurs, d’où les lapsus qui la font transparente. Il est intéressant de souligner l’homophonie mer/mère. C’est un peu comme si le lapsus, en substituant « baie » à « mer », refoulait les phonèmes [mɛʀ], communs aux deux mots et, par le fait même, l’emprise de la mère pour mieux, par la suite, l’explicitement corrigeant la faute de langage.

⁶⁹ Jean Anderson, « “Figure de fuite” : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 275-284, DOI : <https://doi.org/10.7202/201239ar>. Plus précisément, Anderson ne définit pas ce qu’elle entend par « leitmotiv linguistique », se contentant d’écrire : « Le récit tourne autour de ces expressions, comme la pensée [du personnage principal] tourne autour de ces idées, pour créer un texte qui progresse vers sa résolution en évitant la linéarité, comme si une intrigue événementielle avait cédé la place à une intrigue langagière, basée sur les modulations des leitmotifs [linguistiques]. » (p. 279) Si la métaphore musicale est évacuée, l’idée de progression non linéaire est bien présente.

« Petite tête », employée à plusieurs reprises par Alexa, toujours sans guillemets, est en fait une expression qui lui vient de François, ce que permet d'affirmer le passage suivant : « Et si François avait de nouveau changé ses plans et qu'elle le trouvait à la boutique, elle subirait pour la millième fois la crise de panique : "Tu ne dois jamais, jamais, m'entends-tu, te pointer à la boutique à l'improviste, tu m'entends, petite tête ?" » (*F*, 154) Lorsque Blanche, plus d'une centaine de pages plus loin, utilise l'expression en s'adressant à Fabienne, cela surprend, car le syntagme semblait être particulier à l'énonciation d'Alexa, celle-ci étant la seule narratrice à l'employer, et ce, à de nombreuses reprises. Ainsi, quand Blanche dit à sa fille : « Que se passe-t-il dans cette petite tête trop douée pour elle toute seule⁷⁰ ? » (*F*, 242), on peut être amené à interpréter cette expression à la lumière du sens qu'elle a pris avec Alexa, c'est-à-dire comme une forme d'infantilisation envers le sujet à qui elle est adressée, qui lui enlève toute agentivité, et comme une manifestation d'autorité qui dicte quoi faire et quoi ne pas faire. Les deux occurrences de l'expression permettent au lectorat de faire des liens entre les deux usages de l'expression. De même, « ne pas vouloir d'histoire », expression que partagent la majorité des personnages, trouve son origine chez Blanche, qui a brûlé les manuscrits de son mari pour qu'il n'y ait plus d'histoire. L'aïeule explique à Émilie que « [l]es manuscrits de George n'étaient que des pages et des pages noircies de haute surveillance, et, à la fin, n'étaient que les minutes d'un procès imaginaire d'où il sortait blanchi parce qu'il démontrait qu'on ne fait subir aux autres que ce qu'on a subi soi-même. » (*F*, 266) Autrement dit, son époux parvenait, par une

⁷⁰ Cette scène entre Blanche et Fabienne rappelle d'ailleurs une autre, qui a lieu au tout début du roman, où Émilie pose à Nathe une question similaire, soit : « À quoi penses-tu, Nathe ? » (*F*, 17) Son père renchérit quelques pages plus loin en disant à sa fille : « Tu as l'air de bien t'amuser dans ta tête de Nathe » (*F*, 28).

rhétorique finement élaborée, à s'innocenter des violences sexuelles qu'il avait commises dans la vingtaine sur un petit garçon, alors incapable de se défendre. Ceci n'est pas sans rappeler la manière dont Nathe en vient à s'accuser des abus sexuels que commet Catherine à son égard, et donc à disculper sa bourrelle (*F*, 55-56). Blanche, en détruisant les manuscrits de son mari, refuse à sa descendance la connaissance de leur histoire familiale, mais aussi refuse – ou du moins semble refuser – les justifications de son mari et, de cette façon, n'acquitte pas l'agresseur – à l'inverse des plus jeunes de la famille. En l'absence de guillemets, ces leitmotifs sont les signes les plus frappants de la parole d'autrui dans celle du sujet. Ils rappellent aussi que les narratrices parlent avec la voix de leur mère, qui façonne leur vision du monde et, par le fait même, leur identité. Pour les protagonistes de *Fugueuses*, l'« univers » a un sens bien particulier, il désigne strictement la ville où se sont établis Xavier et Fabienne : Aiguebelle (notamment *F*, 126). Cet emploi très limité du mot « univers » révèle la perception du réel qu'ont les personnages du roman : fermée sur elle-même, déconnectée de l'Histoire et des histoires, celles que recherche ardemment Alexa (*F*, 148). La polyphonie de la narration reflète de ce fait l'impossibilité qu'éprouvent les protagonistes à se construire une identité propre. S'identifiant à leur mère, qui ne les prépare pas au danger des agressions sexuelles et avec qui il est impossible d'entrer en contact, le dialogue étant rompu, les filles deviennent leur mère et *angoissent*. Elles utilisent les expressions maternelles – lorsqu'elles ne se réfugient pas dans le mutisme –, *récapitulent*, se dédoublent et surveillent leur corps, comme leur mère avant elles.

3. Narration contrapuntique

Le contrepoint, style de composition musicale qui donne la préférence à l'écriture horizontale, comme on l'a vu, est l'art de superposer les lignes mélodiques de manière harmonieuse⁷¹. Analogiquement, une narration contrapuntique serait l'art de superposer les trames narratives de sorte qu'elles se répondent entre elles, qu'elles s'éclairent les unes les autres. Dans un numéro de la revue *Littérature* consacré à l'écriture en contrepoint, Katerine Gosselin et Martine Créac'h écrivent :

Coexistence ou implication temporelles supposent de la sorte une tension entre reprise et altération, entre mémoire et oubli, proximité et distance, simultanéité et décalage. Le modèle musical du contrepoint nous semble être l'une des façons de figurer cette tension et le mouvement qu'elle engage dans les œuvres, dont découle une mémoire particulière du passé. Ce modèle n'est pas nouveau, il est au contraire emprunté à une tradition musicale très ancienne⁷².

La proposition de Gosselin et Créac'h, qui lie la forme du contrepoint à la répétition, une répétition qui serait imparfaite, et à la mémoire, mais en tant que mémoire déficitaire, servira de point de départ à notre réflexion sur l'ensemble des voix narratives et sur la manière dont elles se répondent pour combler les silences, les non-dits ; la poétique de la fugue – en tant que style contrapuntique – est « [p]olyphonique et non hiérarchisé[e] dans son principe [...] [ce qui] permet de penser autrement l'opposition entre rupture et continuité, innovation et répétition⁷³ ». Chacun des chapitres de *Fugueuses*, étant narré par un personnage différent, offre une parcelle de l'histoire familiale puisque nul n'est pleinement conscient de la récurrence de certains schèmes au sein de la lignée maternelle (le plus important étant la récurrence des abus

⁷¹ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 7.

⁷² Martine Créac'h et Katerine Gosselin, « Avant-propos », *Littérature*, vol. 4, n° 80 (*Écrire en contrepoint*, dir. par Martine Créac'h et Katerine Gosselin), 2015, p. 6, DOI : <https://doi.org/10.3917/litt.180.0005>.

⁷³ *Ibid.*

sexuels pédophiliques). C'est en étant exposée aux différents points de vue situés que la lectrice peut reconstituer l'histoire familiale des Dumont–Saint-Arnaud.

3.1. La répétition

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la répétition est au cœur de la fugue, elle en est même le moteur. Dans *Fugueuses*, il y a répétition parce qu'il y a crise de la transmission. Par « crise de la transmission », nous faisons référence au pacte du silence qui lie les protagonistes, qui empêche les mères de mettre en garde leur fille contre les dangers d'une potentielle agression sexuelle et qui empêche les filles de se confier à leur mère, d'aller chercher du soutien auprès d'elle. Cette crise de la transmission entrave la construction identitaire des protagonistes. Ne sachant pas d'où elles viennent, elles ne savent pas où elles vont. D'un chapitre à l'autre, nous observons les mêmes expressions, les mêmes scènes, les mêmes questionnements, les mêmes fugues et la même ignorance de l'origine de l'angoisse et de la souffrance. Comme le formule Fabienne : « Il y a toujours eu en moi une violence inouïe qui aurait pu tuer si on ne m'avait pas paralysée. On m'a paralysée très jeune, je ne sais ni pourquoi ni comment » (*F*, 232). Ces deux phrases pourraient facilement être attribuées à n'importe laquelle des narratrices puisqu'elles expriment toutes une idée semblable à un moment ou un autre du roman : « Émilie en vint à considérer que [l]es flots d'injures qui cédaient en elle comme des embâcles et envahissaient sa tête étaient le signe d'un “moi profond” d'une extrême violence, d'une violence qui souhaitait l'extermination de... De qui, de quoi ? Elle n'aurait su dire » (*F*, 78), tandis que Nathe pense qu'elle « est un monstre sanguinaire d'une violence démesurée » (*F*, 41) dont

elle ignore la source. Les femmes de cette famille sont habitées par une fureur dont elles ignorent l'origine et qui les ronge. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Stéphanie, alors enceinte, dise à son frère que « Nathe naîtrait pour la venger. [Que] Nathe exécuterait la vengeance, [que] Nathe trouverait qui tuer pour que l'univers redevienne vivable. » (F, 130) L'on voit bien ici qu'une certaine agressivité meurtrière se transmet d'une génération à l'autre ; quoique dépourvue de cible, elle est investie d'un objectif : faire cesser la souffrance des protagonistes.

Si la répétition affecte la structure du récit, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, de même que le langage, comme le montrent les leitmotifs linguistiques, il en va de même pour la narration. En effet, certaines scènes, au sens d'unités thématico-narratives, sont reproduites presque à l'identique à divers moments du roman, mais avec une voix narrative et des personnages différents. C'est précisément la variation des voix narratives qui fait en sorte que la répétition touche à la narration et non pas seulement au contenu de la scène reproduite (ce qui relève plutôt d'une répétition de structure, analysée précédemment). Autrement dit, si certaines scènes peuvent être répétées sans qu'il y ait redondance, c'est parce que celles-ci sont prises en charge à chaque fois par des voix différentes, ce qui atténue l'effet de déjà-vu. Dans *Le nom de la mère*, Lori Saint-Martin écrit au sujet de *L'obéissance* quelque chose qui s'applique tout aussi bien au roman étudié ici, soit que « le recours à la répétition à outrance [fait] figure de l'indicible dans le discours maternel. [...] La répétition est aussi [...] le procédé qui en quelque sorte résiste à la violence tout en la réinscrivant sans cesse dans le récit⁷⁴. »

⁷⁴ Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, op. cit., p. 128.

Prenons par exemple cette scène avec François qui est reprise une fois avec Nathe (*F*, 62-64), une fois avec Émilie (*F*, 101-103) et une fois avec Alexa (*F*, 162-169⁷⁵). Chacune suit le modèle suivant : François surprend la femme esseulée qu'il désire, l'encourage à se confier – à tout lui raconter (*F*, 102) – et lui dit : « J'aimerais que tu m'apprennes à prier » (*F*, 63), « car personne ne lui avait jamais appris à prier » (*F*, 165). Ces séances de prières et de confessions ont un caractère érotique pour celui qui « était avide de l'enfance et de l'adolescence d'Émilie » (*F*, 102), mais aussi de celles d'Alexa et de Nathe. C'est l'écho de certaines formules d'une scène à l'autre, sortes de leitmotifs linguistiques, qui permet d'établir un rapport de similarité entre ces trois séquences et, par la même occasion, de témoigner de ce que la répétition atteint non seulement la diégèse, mais aussi le langage et la manière de raconter. Ces leitmotifs (la guerre sans fin⁷⁶, la peur⁷⁷, la demande de confessions⁷⁸, l'emploi de l'impératif⁷⁹, entre autres) permettent de rapprocher les différences scènes, de les relier et de les comparer. Les éléments les constituant sont toutefois présentés dans un ordre différent, parce que rapportés par une voix narrative différente (d'abord par Nathe en focalisation interne objet selon la deuxième forme d'objectivation – la voix narrative s'exprime au *elle* et les paroles de la protagoniste sont reproduites au *elle* ; ensuite par Émilie selon la première forme d'objectivation – ses paroles sont reproduites au *je* ;

⁷⁵ Cette scène est plus longue que les autres en raison de nombreuses digressions.

⁷⁶ « [Ils] discutèrent de la guerre, toujours la même » (*F*, 61) ; « [L]a guerre n'était pas finie, la guerre continuait toujours » (*F*, 101).

⁷⁷ « Oh, elle n'avait pas peur de lui » (*F*, 62) (Nathe pense cela avant « que François bondisse et s'empare d[elle] » (*F*, 63) ; « Vous deviez avoir peur de quelque chose ? » demande François (*F*, 101) ; Alexa dit qu'« [o]n se mettait à prier [...] quand on avait peur pour quelqu'un » (*F*, 165).

⁷⁸ « Dis-moi au moins pour qui tu pries » (*F*, 63) ; « Raconte-moi tout » (*F*, 102) ; « François lui avait dit qu'elle pouvait se confier à lui » (*F*, 165).

⁷⁹ « Tu ne diras rien » (*F*, 64) ; « [i]nvente-le » (*F*, 103) ; « Je te le dis pour que tu sois encore plus vigilante » (*F*, 167).

finalement par Alexa selon la deuxième forme d'objectivation). Chaque point de vue narratif, avec ses variations par rapport aux autres, permet d'interpréter plus en profondeur ces scènes et de mieux mesurer l'emprise qu'a François sur les trois femmes. La répétition de cette scène, qui évoque le confessionnal, permet à la lectrice de réaliser que François est un pédophile chronique, excité par les pleurs juvéniles⁸⁰, qui séduit ses victimes avec sa douce voix d'ange (*F*, 63, 101, 167), ce qui lui permet de se disculper – ou de se blanchir, pour reprendre l'expression qu'emploient Émilie et Blanche en pensant à un autre agresseur d'enfants – des abus qu'il commet et, par le fait même, de blâmer ses victimes⁸¹. Son emploi de l'impératif n'a rien de choquant pour celles-ci, car « elle[s] [ont] décidé d'obéir à François » (*F*, 166). Il les convainc même de se taire non pour son propre bien, mais pour le bien de leur entourage. La répétition de ces scènes est exemplaire de la crise de la transmission. En ne communiquant pas entre elles, parce qu'il ne faut pas faire d'histoires, les femmes permettent, involontairement, à ce genre de scène et d'abus de se reproduire. François, seul coupable des agressions qu'il commet, profite du silence féminin pour agir à sa guise. La répétition cessera lorsqu'Alexa réalisera qu'« [i]l était urgent de rompre tous les serments qui la liaient avec qui que ce fût. Même avec elle-même » (*F*, 169) et qu'elle révélera à Nathe qu'« [elle] étai[t] [l]a maîtresse » de François, tout comme sa mère (*F*, 171).

⁸⁰ « Alexa se souvint alors, mais de très loin, comme si son histoire était déjà incroyablement vieille, que ses larmes excitaient François. Il l'attirait à lui pour la consoler comme on le fait avec les enfants, mais il la prenait alors durement au lieu de bercer la raison inconnue de ses larmes. » (*F*, 168-169)

⁸¹ Il dira à Nathe « qu'il n'en pouvait plus, qu'il avait tant attendu, et qu'est-ce que je lui avais fait ? » (*F*, 63, il y a eu éniement entre le début et la fin de la scène) ; à Alexa : « Ta mère se donne à moi, c'est embêtant » (*F*, 167) ; et celle-ci pensera de sa relation avec lui : « C'était une faute dont elle était seule responsable » (*F*, 168).

Une autre scène se répète à trois reprises : l'accusation de pédophilie qui pèse sur le père de famille. Thomas, le père de Nathe et d'Alexa, est accusé par ses voisins d'avoir une « liaison [...] avec une jeune fille de l'âge de ses propres filles, "plus près de l'âge de Nathe que de l'âge d'Alexa" » (*F*, 71) ; Xavier, le père d'Émilie, est incriminé et arrêté par la police pour avoir « abusé sexuellement d'une de ses patientes, une mineure » (*F*, 131) ; Georges, le père de Fabienne, « [a] abusé d'au moins un enfant » (*F*, 262), qui, devenu adulte, menaça « de le dénoncer » (*F*, 266). Si les trois sont innocentés, ils ne sont pas moins coupables de pédophilie : la relation amoureuse de Thomas et Émilie a débuté alors qu'elle avait l'âge de Nathe – 13 ans – et que lui était dans sa jeune vingtaine ; Xavier est acquitté, mais les soupçons demeurent, même Émilie doute de son innocence – sur la coupure de journal annonçant le verdict, elle lit « blanchi » au lieu d'« innocenté » (*F*, 187), le premier terme ayant la connotation péjorative de faire disparaître de manière illégale des preuves incriminantes – ; George a réellement « commis la faute de ne pas la sublimer [son attirance pour les jeunes garçons] au début de sa vie d'adulte » (*F*, 266). Ces dénonciations répétées du point de vue des voix narratives produisent un effet dynamique en ce sens que chacune des réitérations réinscrit dans le discours la violence des abus sexuels tout en en modifiant toujours quelque peu la nature. Si les agresseurs et les victimes changent, la violence demeure. La superposition des voix rend compte de la méconnaissance qu'ont les protagonistes du portrait global, car aucune n'est en mesure de pleinement prendre conscience de la réitération de cette violence, ce qui en décuple la force.

En se répétant ainsi, ces scènes insistent sur les conséquences de la crise de la transmission. La répétition au cœur de la narration contrapuntique, qui n'est jamais parfaite, mais toujours imitation, reprise altérée, remet en cause la progression du temps

en amenant les sujets à refaire des actions du passé. Les filles fuient leur famille pour protéger leurs propres enfants des abus de leur père, mais restent passives devant les abus de leur mari ou refusent de les voir. La narration contrapuntique, en superposant les voix, souligne le caractère itératif de ce qui demeure indicible.

3.2. La mémoire

Dans une lettre destinée à sa petite-fille Stéphanie, Blanche écrit : « [L]a mémoire est un organe d'une sophistication inouïe dont l'étendue dépasse de beaucoup notre simple histoire personnelle » (*F*, 234), laissant entendre que la mémoire n'est pas strictement personnelle, qu'elle est aussi collective. Qu'elles soient conscientes ou non de cette mémoire collective, celle-ci habite les protagonistes de *Fugueuses* et façonne leur manière d'être au monde. Hériter d'une mémoire et d'une histoire familiale tenues dans l'oubli condamne les Dumont–Saint-Arnaud au recommencement. Le passé devient, par son absence, paradoxalement omniprésent. Selon Jean-François Hamel, « [l]’omniprésence d’un passé qui ne cesse de faire retour entrave l’expérience du présent et fossilise ainsi l’identité du sujet en le transformant en “gros meuble à tiroirs encombré de bilans”⁸² ». L'éternelle répétition des mêmes scènes, des mêmes comportements, des mêmes souffrances d'une génération à l'autre, alors que rien n'est transmis verbalement, que tout est tenu secret par les mères, est « l'expression d'une mémoire amnésique qui répète compulsivement des contenus mémoriels sans percevoir leur inadéquation au présent et le poids qu'ils exercent sur les vivants⁸³. »

⁸² Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, p. 57. Il cite Charles Baudelaire, « J'ai plus de souvenirs... », dans *Les Fleurs du Mal. Œuvres complètes, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 73.

⁸³ *Ibid.*, p. 56.

La narration contrapuntique, comme l'affirment Gosselin et Créac'h, en supposant une tension entre mémoire et oubli, permet, à force de reprise, de reconstruire l'histoire familiale non transmise. La répétition propre à la fugue permet de cette façon à la mémoire de s'exprimer petit à petit et de faire émerger une histoire complète et cohérente. Chaque nouvelle voix narrative introduite, en répétant l'histoire, mais d'un point de vue différent, la révèle.

Précisons que les protagonistes de *Fugueuses* se savent hantées par des événements « qui ne leur étaient pas arrivés à e[lles] » (*F*, 47), mais, incapables de les interpréter, elles figent. Comme le pense Nathe : « [I]l était déjà trop tard, je ne pouvais rien contre cette folie, c'était comme si je l'avais déjà rencontrée dans une autre vie, mais je n'avais pas su la reconnaître à temps » (*F*, 54). La folie qu'elle mentionne, c'est son attirance pour Catherine, qui rappelle l'attirance incontrôlée de Stéphanie pour Carole et celle de Blanche pour Edna. Un amour malsain, fait de reproches, de menaces et d'abus, qui se répète d'une génération à l'autre et qui laisse les protagonistes toujours aussi démunies devant lui, car elles n'ont pu apprendre de leurs mères.

Si tous les éléments de la fugue se trouvent déjà dans le premier chapitre narré par Nathe, la plus jeune de la famille, la superposition des différentes voix narratives permet, à rebours, de remonter à l'origine et de réaliser que tout était déjà présent chez Blanche, la plus âgée de la famille : le désir d'être aimée, la déculpabilisation du bourreau, les abus sexuels, la pédophilie, l'amour lesbien, la peur, la violence, la fugue, la haute surveillance et le dédoublement.

Enfin, pour Émilie, « [I]a compréhension des mécanismes de la mémoire est inopérante parce qu'elle n'atteindra jamais l'âge de la mémoire globale des événements du monde dont chacun hérite comme d'un inabordable maelström implanté et nourri

dans ses propres cellules » (*F*, 82). La narration contrapuntique, en faisant entendre l'ensemble des voix, permet à la mémoire de devenir opérante et, de ce fait, de donner un sens à l'histoire et à son recommencement. Ce savoir mémoriel est le privilège de la lectrice qui, étant exposée aux différentes versions d'une même histoire, est en mesure de construire une version plus complète de celle-ci, une version qui fasse sens, car dépourvue des blancs causés par le pacte du silence. La littérature est, en quelque sorte, seule capable d'opérer cette réconciliation des mémoires, ce collage des souvenirs, cette filiation, qui échappe aux narratrices.

Dans le présent chapitre, nous avons pu observer comment la voix, instrument de musique rudimentaire, est étroitement liée à l'identité du sujet. Le malaise identitaire des protagonistes, qui est à la source de leur quête des origines, se répercute dans leurs voix qui, de ce fait, ne parvient pas à se poser. Si la voix est ce qui maintient l'unité du moi, il n'est pas surprenant que dans *Fugueuses* les voix narratives soient divisées, traversées par celle d'autrui et qu'elles se répondent, comme en écho, d'un chapitre à l'autre. Le dédoublement de la voix narrative, qui alterne entre *je* et *elle*, tel un changement de tonalité, est un mécanisme de défense contre l'angoisse qui pétrifie les protagonistes. Toutefois, en s'éloignant d'elles-mêmes, elles s'éloignent aussi des leurs, elles s'isolent et ne sont plus en mesure de communiquer avec autrui, ce qui les conduit à reproduire l'histoire familiale qu'elles ne connaissent pourtant que partiellement. Symptomatique de l'impossibilité qu'éprouvent les narratrices à se construire une identité qui leur soit propre, la polyphonie intérieure permet de repérer le discours des autres dans le leur et l'emprise que ceux-ci ont sur elle. Hantées par une histoire familiale tenue secrète, elles se débattent contre le retour du même causé par

la crise de la transmission, ce qu'est à même de constater la lectrice qui peut, grâce à la narration contrapuntique, reconstituer l'histoire des Dumont-Saint-Arnaud qui échappe aux narratrices.

L'identité féminine étant liée à la continuité, le manque de mots des mères, leur silence, affecte l'expression de leurs filles qui se méfient alors de la langue, lorsqu'elles arrivent à parler. Dans le chapitre suivant, nous observerons comment la relation mère-fille et la fugue se répercutent sur le langage des protagonistes.

CHAPITRE 3 SIGNIFIER AUTREMENT

Refusant de confier ce qu'elles vivent, éprouvent et ressentent – car les histoires, « [ç]a ne sert à rien » (*F*, 148), comme l'explique Émilie à Alexa lorsque celle-ci lui demande pourquoi elle lui interdit d'en raconter –, les protagonistes se réfugient dans le mutisme et apprennent à se méfier du langage, ce qui les conduit à en être hyperconscientes. C'est ainsi que nous pouvons lire, ce qui n'est qu'un exemple parmi plusieurs autres :

Peser les mots, se recommande Alexa, peser, mesurer, attendre, sans quoi une chose va s'échapper, va se dire alors qu'elle doit être tue. Elle pensa au mot « sympathie », au mot « condoléances », mais elle fut impuissante à les intégrer dans une formule. « Vous avez un ami qui est malade ? Ce n'est pas grave, j'espère. » De nouveau, cette torture du ridicule qui recommençait (*F*, 158).

Les réflexions métalangagières d'Alexa, comme en rend compte ce passage, l'envahissent et oppriment son expression. Parler est un supplice pour celle qui redoute, à chaque prise de parole, de se trahir, de raconter, malgré elle, une histoire que personne ne devrait entendre, celle de la souffrance et de la peur. Par ailleurs, même si les protagonistes refusent de reconnaître que le mot « viol » puisse s'appliquer à ce qu'elles ont vécu – Nathe interdit à Ulysse d'employer le mot honni à son sujet (*F*, 312), Alexa se convainc que François « lui appren[d] ce qu'elle v[eut] apprendre sur l'amour » (*F*, 165) alors qu'il abuse d'elle, Fabienne euphémise la dureté du syntagme adéquat en le remplaçant par « tripotage » (*F*, 229), tandis que Blanche substitue l'« humiliation » (*F*, 257) au viol –, il n'en demeure pas moins que *Fugueuses* raconte la détresse causée par un tel acte.

De cette façon, pour briser le silence, pour enfin dire la douleur, le roman de Suzanne Jacob nous demande d'être attentive à ce que Julia Kristeva a nommé « la signifiante », que nous définirons plus amplement dans les pages suivantes. Succinctement, la signifiante peut être comprise comme un troisième niveau de sens, après le niveau informatif, qui est celui de la communication, et le niveau symbolique, qui est celui de la signification. La signifiante, c'est la brèche entre le signifiant et le signifié, le sens qui échappe à la communication et à la symbolisation, mais qui est pourtant présent, que l'on perçoit sans parvenir à le nommer ; il est notamment produit par le rythme ou la sonorité d'un énoncé. D'après Janet M. Paterson, « en examinant le rapport entre l'écriture et la réalité [...] le roman postmoderne révèle une préoccupation marquée pour la question de la signifiante¹ ». Il s'agira donc, dans le présent chapitre, d'en rationaliser le procès, c'est-à-dire d'être sensible au processus de constitution du sens, tel que le déploie le texte, afin d'observer comment la relation mère-fille, qui prend la forme d'une fugue, détermine le langage du sujet de l'énonciation dans *Fugueuses*. Cela nous amènera à nous demander comment, en convoquant la musique dans son texte, Jacob parvient à restituer une forme de parole à propos de ce que le langage a d'emblée forcé – la pédophilie et la souffrance qu'elle cause à celles qui en sont victimes. Ces agressions étant tabous, les victimes ne veulent pas ou ne savent pas comment communiquer leur souffrance à autrui. Certaines, comme Nathe, Alexa, Émilie, Ulysse et Antoine, vont même jusqu'à considérer qu'elles sont responsables des agressions qu'elles ont subies et disculpent leur agresseur².

¹ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, éd. augmentée, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 21.

² Nous employons le masculin dans ce cas, car seule Nathe a été violée par une femme. Toutes les autres victimes ont un agresseur.

L'importance du mot juste, déjà présente au début du roman, prendra au fur et à mesure des pages toute son ampleur : pour que quelque chose existe, il faut que cela soit nommé, diront les personnages.

De génération en génération, les filles se taisent, ne font pas d'histoire, surveillent leur corps, autrement dit, se méfient du langage – plus précisément du symbolique –, ce qui caractérise leur énonciation. Nous verrons comment cette méfiance se révèle être le signe d'une emprise maternelle, pour ne pas dire matrilinéaire. Par la suite, nous identifierons les stratégies qu'emploie le sujet de l'énonciation pour parvenir à faire émerger ce qui est tu, dans ce que nous nommerons un jaillissement du sémiotique. Avant cela, nous ferons toutefois un détour théorique qui nous semble nécessaire afin de définir plus en profondeur les concepts kristéviens de « signifiante », de « symbolique » et de « sémiotique » qui seront convoqués.

1. Le procès de la signifiante chez Julia Kristeva

Dans *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*³, publié en 1974, Julia Kristeva propose une définition sémio-psychanalytique des concepts de « symbolique » et de « sémiotique », qui reviendront dans ses travaux subséquents. D'emblée, la chercheuse pose « que les modifications langagières sont des modifications du *statut du sujet* – de son rapport au corps, aux autres, aux objets ; et que le langage normalisé est une façon parmi d'autres d'articuler le procès de la signifiante qui embrasse le corps, le dehors matériel et le

³ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Points/Littérature », 1974, 634 p.

langage proprement dit⁴ ». Ces considérations l'amènent à étudier la matérialité du langage poétique, c'est-à-dire littéraire, afin d'observer comment la dialectique entre le symbolique et le sémiotique, « inséparable dans le *procès de la signifiante* qui constitue le langage⁵ », permet à une locutrice de signifier et de créer du sens, sans pour autant que celui-ci soit arrêté dans une expression syntaxique. D'après Kristeva, c'est cette dialectique qui « définit les types de discours (narration, métalangue, théorie, poésie, etc.⁶) ». De cette façon, faire le *procès de la signifiante* demande d'être soucieuse de la logique du texte, du sens qu'il crée à travers les réflexions métalangagières qu'il propose, de celui qui excède la communication et de ce qui est fugace, insaisissable dans un énoncé. En somme, ce que Kristeva désigne

par *signifiante* est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes : le sujet et ses institutions. Ce procès hétérogène [...] est une *pratique* de structuration et de déstructuration, passage à la *limite* subjective et sociale, et – à cette condition seulement – il est jouissance et révolution⁷.

Pour illustrer plus concrètement ce que la théoricienne entend par « signifiante », qui demeure un concept somme toute assez abstrait, justement parce qu'il désigne le sens d'un énoncé au-delà de son contenu syntaxique, nous analyserons, à titre d'exemple, le passage suivant dans lequel Fabienne se remémore une conversation qu'elle a eue avec sa fille Émilie :

*J'ai répondu à ses questions. **Oui**, j'étais franchement heureuse de la voir à Aiguebelle, **oui**, elle me manquait beaucoup, ses filles Alexa et Nathe aussi, bien que je ne les aie jamais vues, je ne m'en plains pas, elle fait ce qu'elle veut. Antoine aussi me manque, je le lui ai dit. **Oui**, tu as été une enfant désirée. **Oui**, nous t'avons aimée. **Oui**, nous avons fait pour le mieux. **Oui**, nous avons eu tort. **Oui**, tu as raison. **Oui**, nous aurions dû savoir faire mieux autrement. **Oui**, tu traverses un moment difficile. **Oui**, nous aimerions t'aider à traverser cette crise, dis-nous ce que nous pouvons faire. (F, 211 ; nous soulignons)*

⁴ *Ibid.*, p. 13. L'autrice souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 22. L'autrice souligne.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 15. L'autrice souligne.

Il est possible de relever plusieurs éléments significatifs au-delà de ce qui est explicitement formulé par le langage, autrement dit par le symbolique. Tout d'abord : l'absence des questions d'Émilie. Cette omission peut être interprétée de différentes manières, l'une d'elles étant que Fabienne, en répondant à sa fille, reformule à l'affirmative les questions posées, c'est-à-dire qu'elle emploie les mêmes mots qu'Émilie, évitant ainsi de se porter préjudice en choisissant un mot polysémique susceptible d'être mal compris et, par conséquent, de la trahir en communiquant davantage que souhaité. De plus, notons l'anaphore, soit la répétition de l'adverbe « oui » au début de toutes les phrases, qui crée un effet de symétrie et de rythme en redoublant le renforcement de l'affirmation que dénote cet adverbe⁸. Cette anaphore peut être vue comme l'indice d'une tension refoulée par celle qui s'exprime – c'est-à-dire qu'elle voit son accès au symbolique refusé – et de l'hostilité voilée qu'il y a entre mère et fille. L'insistance mise sur ce « oui » en vient à faire douter de sa véracité et peut laisser croire que Fabienne répondrait à l'affirmative à toute question qui lui serait posée, donnant à entendre uniquement les mots qu'Émilie, consciemment ou inconsciemment, convoite. De même, la redondance des phrases (« Oui, nous avons eu tort. Oui, tu as raison. ») attire l'attention sur le fait que Fabienne cherche davantage à convaincre Émilie qu'à être sincère. Néanmoins, cette répétition laisse percevoir une certaine agressivité refoulée, car ces phrases sans nuance, sans subjectivité, n'offrent aucune explication aux gestes posés par Xavier et Fabienne durant l'enfance de leur fille. Également, le redoublement de « ses filles Alexa et Nathe », qui souligne la

⁸ D'après le dictionnaire *Antidote*, cet adverbe, non seulement marque une réponse affirmative, une approbation, mais la renforce lorsque placé en début de phrase. De plus, sa répétition est une marque d'insistance. « Oui » dans *Antidote 10*, Montréal, Druide, 2021.

maternité d'Émilie, insinue que Fabienne ignore l'identité de la fille de Stéphanie. Notons aussi la manière dont « moment difficile » est rectifié par « crise » qui signifie, tacitement, que Fabienne sous-estime la souffrance d'Émilie, qui préfère le syntagme plus dramatique de « crise », que sa mère adoptera sans faire de commentaire. Finalement, signalons l'énallage pronominal de *je* vers le *nous* qui indique qu'à partir de ce moment-là Fabienne, sous l'emprise de son mari, exprime le point de vue de celui qui l'a persuadée qu'ils avaient vraiment fait de leur mieux pour leurs enfants. Bref, c'est la signifiante créée par la dialectique entre le symbolique (ce qui est écrit) et le sémiotique (ce qui ne l'est pas, mais qui transparait dans la manière dont cela est écrit), qui permet au sujet de l'énonciation de communiquer un sens au-delà de la syntaxe.

Kristeva précise que même s'il y a certains « systèmes signifiants non-verbaux qui se construisent exclusivement à partir du sémiotique (la musique, par exemple)⁹ », cette exclusivité est relative

en raison précisément de la dialectique nécessaire entre les deux modalités du procès de la signifiante, constitutif du sujet. Le sujet étant toujours sémiotique *et* symbolique, tout système signifiant qu'il produit ne peut être « exclusivement » sémiotique ou « exclusivement » symbolique, mais il est obligatoirement marqué par une dette vis-à-vis de l'autre¹⁰.

Dans la conception kristévienne, les processus sémiotiques sont des processus primaires qui permettent de produire du sens sans en arrêter la signification ; ils sont prélangagiers et pluralisent ou suspendent le sens. Parmi ceux-ci, il y a la condensation et le déplacement (entendus au sens freudien), mais aussi les allitérations, les jeux phonématiques, les rythmes vocaux et les gestuelles. À l'inverse, les processus symboliques sont des processus secondaires qui impliquent l'apprentissage des codes

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22. L'autrice souligne.

sociaux, grammaticaux et syntaxiques qui en normalisent le sens et le fixent. Comme l'écrit Kristeva : « le *symbolique* et par conséquent la syntaxe et toute la catégorialité linguistique, est un produit social du rapport à l'autre, à travers les contraintes objectives constituées par les différences biologiques, entre autres sexuelles, et par les structures familiales concrètement et historiquement données¹¹. »

Autrement dit, Julia Kristeva distingue le sémiotique (« les pulsions et leurs articulations¹² », soit leur liaison et leur motilité) du symbolique, qui permet la signification et qui est toujours une proposition ou un jugement, donc une position. « Cette positionnalité [...] se structure comme une coupure dans le procès de la signifiante, instaurant l'*identification* du sujet et de ses objets comme conditions de la propositionnalité¹³. » Cette coupure qui permet la signification, Kristeva l'appelle « une phase *thétique*¹⁴ » ; c'est elle qui arrête les processus sémiotiques en fixant le sens des sons émis par une locutrice et qui permet, par la symbolisation, la communication. Kristeva ajoute que « [t]oute énonciation est thétique, qu'elle soit énonciation de mot ou de phrase : toute énonciation exige une identification, c'est-à-dire une séparation du sujet de et dans son image, en même temps que de et dans ses objets ; elle exige au préalable leur position dans un espace devenu désormais symbolique¹⁵ ». Le sémiotique précède donc le symbolique, il lui est inhérent, mais il l'excède aussi, ce que met au jour le langage poétique, qui dépasse la phase thétique, attaque le sens, polysémise l'expression, remet en question le symbolique et effectue,

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41. L'autrice souligne.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41-42.

de cette façon, un retour au sémiotique. Un sémiotique secondaire, car il implique que la locutrice maîtrise les contraintes du langage que sont la grammaire et la syntaxe.

Cela étant posé, nous pouvons maintenant étudier les manifestations de la méfiance envers le symbolique qu'éprouvent les protagonistes de *Fugueuses* ainsi que leur retour au sémiotique, qui leur permet de rompre le pacte du silence. Plus exactement, il s'agira d'être sensible au procès de la signifiante tel que le déploie le texte, au sens qui excède la syntaxe et le lexique.

2. Méfiance du symbolique

Les protagonistes de *Fugueuses* ont appris de leur mère et de leur agresseur, qui leur impose de se taire, à redouter le langage et plus généralement le symbolique, raison pour laquelle elles surveillent leur parole et leur corps. Le symbolique est perçu comme étant susceptible de les trahir, de leur faire signifier l'inverse de ce qu'elles pensent ou alors ce qu'elles ne voulaient pas communiquer. Elles évoquent à maintes reprises l'écart indépassable entre ce qu'elles veulent dire, ce qu'elles disent et ce qui est compris par leur interlocutrice. C'est ainsi que Nathe pense :

Les mots étaient trop *acérés*. Nathe ne désirait plus parler. Elle désirait apprendre le mutisme absolu, comme Ulysse savait le pratiquer avant sa fugue. Plus elle parlait, plus elle risquait de s'échapper, de dire des choses *tranchantes* qu'elle n'avait pas à dire. Elle regrettait amèrement d'avoir parlé. Il faut se taire tout à fait si on craint de ne se taire qu'en partie. Les mots qui sortaient de sa bouche se défiguraient quand Ulysse les lui répétait. Elle en avait assez (*F*, 274-275 ; nous soulignons).

Il est intéressant de relever la connotation matérielle que la jeune narratrice assigne aux mots, qui ne sont pas de simples sons. Ceux-ci ont une véritable existence qui atteint le corps, qui le bouscule et l'affecte, ce qui rejoint les thèses kristéviennes. Les narratrices perçoivent les signifiants comme toujours en décalage avec la réalité

qu'elles voudraient signifier. Craignant de divulguer davantage que ce qu'elles veulent, elles choisissent de se taire et, lorsqu'elles parlent, sélectionnent avec attention leurs mots, surveillent leur expression et s'interrogent sur leur sens et leur composition.

2.1. Emprise maternelle

Cette surveillance, étroitement liée à la méfiance, découle de l'emprise des mères sur leur enfant. C'est justement ce que Blanche explique à Émilie lorsqu'elle évoque son mari :

Il surveillait la langue. Ton grand-père était à lui tout seul un bureau entier de surveillance de la langue. Il se comportait avec elle comme quelqu'un qui craint que son héritage ne s'évanouisse sous son nez. *Ça lui venait de sa mère, de sa grand-mère, de son arrière-grand-mère.* Elles avaient toutes passé leur vie à surveiller la langue, la leur et celle de leurs enfants. Comme si une autre langue, tu vois, avait été tapie dans leurs neurones, n'attendant que le signal pour se mettre à hurler. Comme si un crime, une monstruosité, une variété de tare risquait de se dépêtrer des mots et de se révéler. Comme si la langue était susceptible de les trahir, de les dénoncer, à chaque instant (*F*, 264 ; nous soulignons).

Sorte d'emprise matrilineaire, qui se transmet de mère en fille en affectant aussi les fils, ce malaise à l'égard du langage affecte l'énonciation des protagonistes. « Je suis aux prises avec l'obsession du séjour : qu'est-ce qu'un séjour exactement et combien y a-t-il de jours dans un séjour ? On l'ignore pour le moment » (*F*, 16) pense Nathe à propos du départ de sa mère pour Borigine. Au lieu de lui demander combien de temps celle-ci compte s'absenter, elle préfère interroger le sens du syntagme « bref séjour » et insister sur le flou que recèle une telle expression. La relation mère-fille étant fondée sur le non-dit, le secret et le silence complet, les filles doivent apprendre à être sensibles à la signifiante, à ce qui excède la communication de leur mère, afin de déchiffrer, ne serait-ce qu'imparfaitement, le monde dans lequel elles se meuvent. On le voit, par exemple, lorsque Nathe pense : « “C'est bien”, prononcé gentiment, signifie “je sature, de grâce, arrête !”. Je ne suis pas dupe. » (*F*, 17) D'ailleurs, d'après Kristeva, « on ne

saurait traiter du langage poétique sans tenir compte de ce que cette relation présymbolique et trans-symbolique à la mère introduit comme errance dans l'identité du parlant et dans l'économie de son discours même¹⁶. » Dans *Fugueuses*, la mère vers qui la fille se tourne pour comprendre le monde qui l'entoure, pour le lire, et ainsi fortifier son identité, s'individualiser et se différencier, est absente, distante et coite. Émilie s'évanouit, Fabienne disparaît derrière son mari violent et Blanche dénie l'importance de la vérité¹⁷. Femmes de peu de mots, les mères laissent leur fille errer avec leurs questions identitaires. Cette scène au début du roman – déjà citée, mais sur laquelle il importe maintenant de revenir – est, à ce sujet, éloquente :

Nathe se sent prête à être adoptée. Alexa dit qu'il n'y a pas si longtemps les enfants, garçons et filles, étaient étalés au marché comme des bêtes, et vendus au plus offrant. [...] Ce sont les mots « au plus offrant » qui ont bouleversé Nathe. Elle a demandé à sa mère si elle avait déjà eu des souvenirs d'avoir été captive. Est-ce qu'elle avait déjà fait un rêve où elle était captive ? Sa mère cherchait dans le dictionnaire le mot « émissole ». C'est le nom d'un squal. Quand elle a relevé la tête, sa mère avait tout oublié, aussi bien la question de Nathe que le mot « émissole ». D'habitude, quand elle se couche sur le ventre, Nathe s'endort avant d'avoir été achetée par le plus offrant. Elle n'arrive pas à voir surgir le visage du plus offrant dans la nuit, mais la pensée qu'il est tout près de parvenir jusqu'à elle fait flamber son sang. « Au plus offrant » devient alors « au plus souffrant », et cette souffrance est un délice qui descend et monte par le trajet des nerfs de Nathe (*F*, 46).

Notons d'abord que la citation commence par le leitmotiv linguistique « être adoptée », qui rend le passage d'autant plus intéressant qu'il rappelle d'entrée de jeu les similitudes entre les différentes protagonistes : Émilie, Stéphanie, Ulysse, Antoine et Blanche éprouveront tous le même désir d'adoption. Il y a ensuite le rappel qu'« enfant » est un mot épïcène, ce qui fait en sorte que l'énoncé d'Alexa peut, dans tous les cas, s'appliquer à Nathe, l'empêchant à l'avance de la contredire – Nathe, à

¹⁶ Julia Kristeva, « D'une identité l'autre » [1975], dans *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977, p. 163.

¹⁷ Pour expliquer son silence, Blanche répond à Stéphanie : « Je voudrais pouvoir répondre à toutes tes questions sur ce qu'a été notre vie, à ton grand-père et à moi. Tu m'en supplies en des termes qui me touchent immensément. [...] Tu vas me détester, je le pressens, mais je vais ajouter que c'est à toi d'inventer ce qui manque. Il est vain, inutile et nocif d'attendre quand nous avons hérité du don d'invention. » (*F*, 234)

l'instar d'Antoine et d'Émilie, a un genre incertain : née fille, elle a été attendue comme garçon et redevient, par moment, quoiqu'imperceptiblement pour son entourage, ce frère qu'Alexa et ses parents désiraient¹⁸. La narratrice, dans la citation, insiste sur le bouleversement que lui procurent les mots « au plus offrant », et non sur ce qu'ils évoquent. Lorsqu'elle demande à sa mère si celle-ci a déjà rêvé d'être captive – le verbe « rêver » est d'ailleurs ambigu puisque polysémique –, elle n'obtient aucune réponse, car Émilie est trop occupée à chercher un mot dans le dictionnaire, ce qui sous-entend qu'elle est encore en train de jouer au scrabble. L'expression qui, au départ, avait bouleversé Nathe deviendra un délice qui traverse son corps une fois que celle-ci l'aura transformée par un jeu phonématique, le « o » étant remplacé par « sou », « offrir » par « souffrir¹⁹ ». Le contraste entre l'émotion ressentie par Nathe à cause du langage et l'impassibilité de sa mère, de même que son oubli instantané, est frappant. Émilie, à l'inverse de sa fille, se situe dans un rapport distant au langage, considéré comme un objet de curiosité ; à l'instar de sa mère, les mots ne l'atteignent plus. En effet, Fabienne devra « rest[er] des heures stationnée devant l'écran avec les mots “Ma fille est morte” » (*F*, 225) avant qu'ils ne la touchent ; « [ils] m'ont ravagée. Pas la mort d'abord. Les mots eux-mêmes. Des mots rapaces qui m'arrachaient et se disputaient ma peau. » (*F*, 225) On observe ici encore cette connotation matérielle et violente

¹⁸ Le passage suivant, narré par Nathe, peut éclairer notre propos : « [I]l y a de cela des années, j'étais un garçon parce que j'aurais dû être un frère. C'est comme frère qu'ils m'avaient attendue, mon père, ma mère et Alexa. J'étais donc un frère sous l'apparence d'une sœur, je voyais l'invisible parce que j'étais un frère invisible sous l'apparence d'une sœur, je voyais l'invisible parce que j'étais un frère invisible sous l'apparence d'une sœur visible. Quand j'étais visible, j'étais une fille. Quand j'étais invisible, j'étais le frère qu'ils avaient voulu tous les trois. » (*F*, 32)

¹⁹ Le rapprochement phonétique que fait le sujet de l'énonciation entre les deux verbes rappelle la scène qui advient à la fin du même chapitre quand Nathe broie les fraises qu'elle voulait offrir à Catherine, car elle a compris que si elle les lui offrait, celle-ci penserait qu'elle pouvait recommencer à la toucher. Ainsi, pour se protéger, pour ne pas souffrir, elle décide de ne pas lui offrir de fraises. « Elle devait tout lui refuser pour se refuser » (*F*, 58) pensera-t-elle dans une phrase répétitive qui lui donne un certain rythme et qui joue avec la polysémie du verbe « refuser », comme précédemment avec le verbe « rêver ».

attribuée aux mots. Fuyant leur mère, les filles fuient le langage qui leur a été transmis et le remettent en question, faisant entendre ce que la fonction symbolique a d'intenable.

Toutefois, si les mères apprennent à leurs enfants à se méfier du langage et à le tenir à distance, elles ne leur imposent pas pour autant le silence complet. Elles leur proposent plutôt un autre moyen de communication plus sécuritaire, car moins redevable au symbolique : la musique. De fait, plusieurs membres de la famille Dumont–Saint-Arnaud cultivent un intérêt pour cet art sonore : Antoine et Nathe jouent du violon, Émilie est danseuse et Blanche et Fabienne ont une salle de musique. Se situant hors du langage, quoique toujours dans le symbolique – puisque codifiée par l'humain et construite socialement –, la musique court-circuite le schéma signifiant/signifié/référent pour se situer hors de la signification, soit dans la signifiante. La musique est encouragée par « [l]a mère [...] qui, la première et durant le plus longtemps, articule la réalité à l'oreille de [s]a fille²⁰ », comme l'écrit Françoise Couchard, dans la mesure où, dépourvue d'une phase thétique qui fixe le sens, elle permet à celle qui la produit de s'exprimer sans risquer de se faire du tort.

2.2. Douter du symbolique

De cette méfiance du symbolique découle une surconscience linguistique. Celle-ci fait en sorte que les protagonistes remettent continuellement en question leur langue maternelle qui « garde toujours une part de son étrangeté première, et [...] cette étrangeté joue un rôle majeur dans la manière unique qu'aura chacun de parler, de lire

²⁰ François Couchard, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique* [1991], 2^e éd. aug., Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2003, p. 84.

et d'écrire cette langue²¹ », pour le dire avec les mots de Jacob. Les protagonistes recherchent ainsi toujours le mot juste, celui qui est le plus étroitement collé « à leur vraie vérité, à leur vrai vécu²² », pour reprendre l'expression tautologique de l'écrivaine. Cette recherche syntagmatique est notamment observable dans les passages suivants :

Catherine et François Piano. Ils disent souvent « manque de pot » et « résultat des courses ». Alexa dit que ce sont des régionalismes. Plutôt des idiotismes, dit maman. (F, 45)

Émilie, puisqu'elle cherchait une vérité – devait-elle dire « un mécanisme » ? – qui lui permettrait de sortir de son cinéma[.] (F, 78)

Autant l'obsession d'Émilie m'a empoisonné la vie, autant la danse contemporaine m'enivre. Antoine hésita. Il n'exagérerait pas mais fallait-il être si solennel et s'agissait-il vraiment d'ivresse ? (F, 117)

D'une certaine manière, c'est comme si la découverte du mot adéquat était plus importante que sa signification. Dans les trois passages cités, la recherche lexicale permet de détourner l'attention de ce qui est réellement en jeu : Nathe est sous le charme des Piano, Émilie s'évanouit pour éviter de faire face à une vérité qui lui est pénible et Antoine a souffert de l'obsession de sa sœur pour la danse. De la même manière, les protagonistes s'interrogent sur le genre des mots : « “[...] [J]uste pour ce soir, est-ce que vous pourriez être autre chose que chien et chat ? [demande Thomas] – Chienne et chatte, peut-être ?” a dit Alexa. » (F, 35-36) ou encore « Ses évanouissements étaient des désertions. Elle [Émilie] était un déserteur. Ou une déserteuse ? Quaker [son thérapeute] avait bougonné qu'il n'était pas payé pour s'occuper du genre des mots. » (F, 76-77) Une fois encore, en problématisant la matérialité du langage, les protagonistes évitent de répondre à ce qui est réellement en jeu dans l'acte de communication. Si l'on est sensible au procès de la signification tel

²¹ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, coll. « Essai », 2001, p. 52.

²² *Ibid.*, p. 53.

que le pratique le texte, soit à sa façon particulière de faire sens, on se rend compte que le texte recèle en son sein une explication de cette obsession métalangagière qui affecte les protagonistes. Dans le chapitre qu'il narre, Antoine la commente ainsi :

D'où vient donc qu'une rampe s'appelle une rampe, et le mot « rampe » est-il vraiment de la même famille que le verbe « ramper » ? Il ne connaît pas la réponse, et à quoi ça lui servirait de la connaître ? C'est de se poser une question sans réponse qui lui sert à prendre de la distance, à s'éloigner, à se libérer du léger remords qu'il éprouve (*F*, 136)[.]

La langue devient alors un objet de curiosité, de doute, de divertissement (pensons à Émilie qui joue au scrabble) qui, d'après Jacob, « donne à chacun [la possibilité] de faire mentir sa version des choses²³ », « de dire les choses autrement que “comme elles sont”, de les tordre un peu, de les aérer, de les secouer et même de les trahir. [...] La langue peut tout inventer, peut s'échapper, peut courir, peut faire de vous ce que vous voulez et ce que vous ne voulez pas²⁴. » C'est précisément ce que fait George, le mari de Blanche : il manipule le langage afin que ce soit sa version des faits qui soit adoptée au détriment de la vérité, comme nous l'avons déjà vu (*F*, 266).

Conscientes du mensonge que permet la langue, les narratrices s'en détournent et portent plutôt leur attention sur la signifiante, sur ce que l'autre communique malgré lui avec le ton de sa voix, sa gestuelle ou les traits de son visage. On le remarque par exemple dans ce passage où Émilie entre dans l'appartement d'Antoine, « se délest[e] d'un long soupir de soulagement », dit avec enthousiasme que « [t]out est changé, c'est merveilleux, Antoine, c'est fantastique, il n'y a plus rien ! » et que celui-ci interprète ses gestes et l'intonation de sa voix afin d'en déduire ce que, réellement, « [e]lle voulait dire[, soit] qu'une fois passé le couloir, il n'y avait plus aucune trace de Stéphanie » (*F*, 131-132). De la même façon, Blanche va penser : « L'envie voilée de

²³ *Ibid.*, p. 52.

²⁴ *Ibid.*, p. 53.

mépris avec laquelle Fabienne avait prononcé “une fugueuse”, comme elle aurait prononcé “une traînée”, [l’]amusa. » (F, 253) Les narratrices sont ainsi particulièrement sensibles au décalage qu’il y a entre ce qui est dit et ce que les intonations vocales, les mimiques, les gestes, les postures communiquent. Ces signes non verbaux émis par le corps permettent, comme le pense Fabienne, que « [c]ertaines confidences nous so[ient] extorquées par notre propre angoisse de ne pas trouver d’issue aux impasses » (F, 255). À ce propos, l’anthropologue David Le Breton écrit : « Toute une constellation de signes corporels, et même pourrait-on dire infra-corporels, accompagne la circulation de la parole et la charge d’une série de nuances que les locuteurs savent généralement déchiffrer²⁵ ». Le corps est donc symbolique et, à cet égard, doit être surveillé.

2.3. « Haute surveillance »

Chacune des protagonistes du roman surveille son corps, que ce soit dans le miroir, en se pratiquant à se regarder comme si elle était une autre, ou en scrutant continuellement sa manière d’agir. « [D]e même que l’homme habite un univers qui devient à ses propres yeux un système de significations, une sémiotique générale, son propre corps n’échappe pas à ce caractère anthropologique ; il traduit lui aussi une sémiotique²⁶ », explique Le Breton. Le corps, à l’instar de la musique, se situe quelque part entre le symbolique et le sémiotique et produit un sens qui est socialement codé, quoique de manière bien moins restrictive que ne l’est la langue. Selon l’anthropologue,

²⁵ David Le Breton, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d’anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologies au quotidien », 1985, p. 26-27.

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

« [u]n rapprochement fertile peut être tenté entre ces deux grands axes symboliques que constituent la langue et le corps. En effet, l'un et l'autre se situent face au monde dans une relation structurellement proche. Il s'agit en l'occurrence de deux systèmes de signes dont seuls diffèrent les points d'ancrage et les supports de sens²⁷. » Suzanne Jacob abonde dans le même sens lorsqu'elle écrit dans *La bulle d'encre* : « Au début, lorsque nous arrivons, nous sommes accueillis par des visages qui nous entourent de leur désir de nous lire. [...] Notre visage est d'abord un texte et nous traversons cette expérience d'être un texte vivant que des regards déchiffrent, que des regards, infatigablement, attirent à eux pour le lire²⁸. » Si le corps est sémiotique et symbolique, s'il peut être décodé, c'est donc qu'il émet des signes et du sens qui, comme la langue, peuvent trahir le sujet. C'est pour cette raison qu'il doit être contrôlé.

Lorsque Nathe accepte de poser pour les élèves du cours d'aquarelle que donne Catherine, elle semble « plongée dans une rêverie apparente » (*F*, 58), mais il ne s'agit « en fait que [de] méfiance et [de] haute surveillance. » (*F*, 58) De la même manière, lors du départ de sa mère pour Borigine, elle raconte que son père, ne trouvant personne pour décrypter son regard et justifier le retard du train, cesse de se surveiller et s'effondre dans le vison de son épouse, ce qui embarrasse les deux femmes. À l'inverse, Nathe explique comment elle fait pour ne pas laisser transparaître la panique qui, comme son père, la submerge : « L'espace entre mon corps et la fourrure, si je m'entête, sera envahi par le vertige. Je reste donc assise très droite sur le bout d'une de ces chaises moulées et vissées au sol, je me recule derrière mes pensées pour que mon esprit puisse s'échapper très haut au-dessus du toit de la gare. » (*F*, 16) Ainsi, les

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, *op. cit.*, p. 15.

instants, en apparence paisibles, où l'adolescente s'abandonne à ses pensées ne sont dans les faits que des manifestations de la haute surveillance, moments où, pour empêcher son corps de signifier, pour tenter de le rendre muet, elle l'immobilise et s'en évade en se réfugiant au-delà des limites de la troposphère. Cette surveillance est souffrante ; Émilie est même persuadée que c'est ce qui « [la] prive de la pleine jouissance de [s]es actes. » (*F*, 72) Antoine explicite ce mal lorsqu'il se remémore, par le biais de la description de son corps, la jeunesse de sa sœur :

Le corps qu'elle avait tyrannisé jour et nuit jusqu'à l'âge de vingt-deux ans depuis ses premiers pas qui n'avaient été rien d'autre que des pas de danse, ce corps qu'elle avait exercé et façonné sans répit, qu'elle épiait et qui l'épiait comme s'ils avaient été deux corps en un, cloisons de miroirs, glissements incessants de chaussons, martèlements des pointes, grincements et hauts cris, chutes et ampoules, échauffements de muscles et ajustements de tissus, diète, régime, à huit ans, à neuf ans, à treize ans, ce corps qui avait imposé à l'univers, c'est-à-dire à Aiguebelle, ses diktats, il était là, [...], silencieux, applaudi par personne, ni gardé précieusement dans un écrin d'huile et de tulle (*F*, 126).

Le choix des mots est éloquent : « tyrannisé » (abuser de, faire vivre dans l'oppression, dicter la conduite de²⁹), « exercé » (soumettre à un programme méthodique dans un but, mettre à l'épreuve, se servir de³⁰), « façonné » (travailler de façon à lui donner la forme voulue, fabriquer à partir d'une matière, former les habitudes³¹), « épiait » (observer – surveiller – en secret, guetter avec angoisse³²), « diktat » (exigence imposée contre laquelle on ne peut rien³³). On comprend que, depuis toujours, Émilie exerce son corps à devenir silencieux, qu'elle s'entraîne à le contrôler pour qu'il ne la trahisse pas. Ainsi, lorsqu'elle arrête de danser parce que son corps est devenu sourd, on peut se demander avec elle si ce n'est pas « elle, Émilie, et non son corps, qui était devenue sourde ? » (*F*, 80) Sourde aux signes émis par son corps qu'elle désirerait asymbolique.

²⁹ « Tyranniser » dans *Antidote 10*, Montréal, Druide, 2021.

³⁰ « Exercer » dans *Antidote 10*, Montréal, Druide, 2021.

³¹ « Façonner » dans *Antidote 10*, Montréal, Druide, 2021.

³² « Épier » dans *Antidote 10*, Montréal, Druide, 2021.

³³ « Diktat » dans *Antidote 10*, Montréal, Druide, 2021.

Bien plus tard, Blanche fera comprendre à Émilie que ce qu'elle a enduré est « [c]e drame qui frappe non seulement les mauvaises danseuses, mais aussi bien tous les mauvais artistes du monde, [et qu'elle a] baptisé drame de la haute surveillance. Ces artistes surveillent et se surveillent en permanence. Ils sont captifs de leur propre surveillance que rien ni personne ne pourra jamais les empêcher d'exercer. » (*F*, 264)

Les protagonistes tentent, à tous les instants, de maintenir une apparence corporelle asymbolique, insignifiante, effaçant leur corporéité des échanges, tentant de la faire oublier. Sauf que le corps, à l'inverse du langage verbal, est non seulement polysémique, il est aussi difficilement contrôlable, ce qui est une différence essentielle entre les deux systèmes signifiants. Si pour ne pas se trahir, les protagonistes se réfugient dans le mutisme, elles ne peuvent pas en faire de même avec leur corps, qui ne sera jamais tout à fait silencieux. En convoquant la musique dans son texte, Jacob parvient ainsi à restituer la parole à ce que le langage refuse de signifier – la pédophilie et la souffrance qu'elle cause aux victimes. Le texte, en incarnant musicalement les protagonistes en son cœur, fait parler l'hétérogène – les assonances, les rires et les hurlements – de même que le corps.

3. Jaillissement du sémiotique

La méfiance envers le symbolique affecte, comme nous l'avons vu, l'énonciation des protagonistes du roman. Pour parvenir à communiquer l'indicible, le sujet de l'énonciation convoque la musique dans le texte et effectue par ce détour un retour au sémiotique. Ce retour est une sorte de jaillissement en ce sens qu'il permet de signifier

malgré l'absence de mots, malgré les résistances et le déni des protagonistes, malgré la haute surveillance et la retenue.

Dans son ouvrage dédié aux études musico-littéraires, Jean-Louis Cupers considère que « la littérature ne s'identifie pas complètement au langage dont elle use³⁴ », que son « mode d'expression artistique déborde de toutes parts, tant dans sa signification que dans son organisation, le cadre sémiotique qu'elle utilise comme matériau primaire³⁵ » et que les études comparatives entre musique et littérature sont envisageables précisément pour cette raison. Il précise que c'est à dessein qu'il emploie « les mots de “valeur référentielle ou sémantique”, “*signification*”, etc., évitant le terme par quoi certains voudraient [...] se débarrasser du problème : le langage aurait un sens, la musique n'en aurait pas. [...] À l'évidence, la musique a un sens, même si elle n'a pas de signification dans l'acceptation restreinte du terme³⁶. » Dépourvue de phase théorique, la musique est intrinsèquement polysémique ; elle n'a donc pas un sens, mais plusieurs et ceux-ci sont liés à l'affectivité et varient d'un individu à l'autre, une même pièce n'étant jamais tout à fait comprise de la même manière par deux individus. En incarnant musicalement en son cœur les victimes d'agressions sexuelles, le texte les dote d'un langage oblique, nouveau, nous pourrions même dire musical, qui leur restitue une forme de parole. Pour les comprendre, il faut dès lors être attentive à la manière dont le texte est « musiqué³⁷ ».

³⁴ Jean-Louis Cupers, *Ouvertures mélopoétiques. Initiation aux études musico-littéraires*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2019, p. 80.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 92, note en bas de page 51.

³⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 392.

3.1. Incarnation musicale

Métaphoriquement, nous pourrions dire que les narratrices sont musique, qu'elles personnifient, à même le texte, la forme musicale de la fugue qui suggère, d'après Bitsch et Bonfils, deux images : la fuite ou la poursuite d'un personnage par un autre ou l'ascension, l'explosion, d'une force vitale. Symbole de vie, la fugue décrit la réaction d'un être accablé par la souffrance³⁸, ce que ne contredit pas la lecture de *Fugueuses*. Les narratrices sont, pour demeurer dans l'analogie musicale, un thème soumis à variation, de même que l'est celui d'une fugue. Comme mentionné lorsque nous analysons la figure du double³⁹, les fugueuses du roman sont plusieurs versions d'une même femme, signalant par le fait même le modèle féminin qui se transmet de génération en génération. De plus, la manière dont les personnages sont décrits contribue à les ancrer musicalement dans le texte.

Il y a d'abord le nom de certains protagonistes, tels que François et « Catherine Piano, non pas Pia-no, mais Pi-a-no, douceur et doucement, sourdine et pédale douce » (*F*, 50) que leur nom de famille associe à cet instrument de musique imposant, majestueux et robuste. Nathe insiste aussi sur la musicalité de ce nom qu'il faut prononcer adéquatement, sans se précipiter, et sur sa signification adverbiale, en tant qu'indication de nuance (avec douceur). De même, le prénom de Blanche évoque les notes de musique – les noirs et les blanches – qui, comme le rappelle Nathe, « décident de la durée des sons. » (*F*, 41) Il n'est peut-être pas insignifiant, soit dit en passant, que celle qui empêche les histoires de circuler, notamment en détruisant les manuscrits de

³⁸ Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue*, avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 101.

³⁹ Voir chapitre 1, p. 25, et chapitre 2, p. 56.

son mari et en refusant de répondre aux questions de ses petites-filles, se prénomme ainsi. D'ailleurs, Nathe, qui rêve de devenir « chef d'orchestre d'envergure internationale spécialiste de l'apnée des instruments de musique » (*F*, 40), pense : « [S]i je veux décider de la durée du silence, je dois renoncer aux blanches et aux noires. » (*F*, 41) Nathe décrète alors, par condensation-métaphore, que Blanche, sa grand-mère, est celle qui impose le silence et sa durée, et qui décide de ce qui peut être dit. En choisissant de renoncer aux blanches et aux noires, Nathe annonce déjà la fin du roman : elle aidera sa grand-mère à mourir et accomplira la prédiction de sa mère biologique. Stéphanie avait en effet annoncé que « Nathe trouverait qui tuer pour que l'univers redevienne vivable. » (*F*, 130) Si Nathe a tenté d'assassiner Catherine et François, elle a échoué, et ce n'est que Blanche, en l'aidant à fuir, qu'elle tue réellement, levant par le fait même tous les interdits qui demeuraient encore et qui empêchaient la parole de circuler. À sa manière, Nathe s'incarne musicalement dans le texte en devenant la chef d'orchestre, première voix à introduire le thème de la fugue et dernière voix que l'on entend dans la strette.

Le corps des protagonistes est aussi comparé à des instruments de musique. Par exemple, Fabienne pense : « J'ai soupiré. Elle [Émilie] a dit : “Tu vides ton accordéon.” Je lui ai dit : “Ce n'est pourtant pas un instrument familier à notre famille, l'accordéon.” » (*F*, 240) De la même manière, Antoine se dit : « Émilie [...] n'entendait pas [...] le son de l'instrument qu'était son propre corps au sein de cette partition. [...] Cette surdité aux harmoniques émises par son propre corps la faisait se précipiter et se cogner contre les murs des enceintes musicales où elle dansait. » (*F*, 111) Pour le frère et la sœur, le corps est comme un instrument de musique qui se meut dans un monde-partition. Le corps d'Antoine est, pour sa part,

associé à son violon : « [s]a main droite [est] prolongée par l'archet » (*F*, 120), les quatre cordes de son violon lui « sortent de [l']oreille gauche » (*F*, 120) et « prolonge[nt] ses nerfs » (*F*, 122).

Que ce soit par leur nom, par leur corps ou par leur aspiration, les protagonistes de *Fugueuses* sont musique. Danseuses ou musiciennes, elles « comptent sans arrêt, comptent les mesures, [...] comptent les sons, les bruits, les glissements, les chocs, cherchent à pénétrer la structure rythmique de tous les phénomènes sonores » (*F*, 79), elles sont hyperconscientes « de la répercussion des sons à travers les membranes corporelles » (*F*, 79) et elles savent « que les organes [sont] enveloppés de membranes auxquelles les sons [sont] transmis » (*F*, 79). Pour Julia Kristeva, « la musique, la danse, pour autant qu'elles défient la barrière du sens, parcourent des secteurs dans des procès de la signifiante, qui, pour être fragmentaires (pas de signifié, pas de langue), n'en obéissent pas moins aux lignes de force qu'induit le dispositif producteur de la signifiante, tel que l'exhibe le texte⁴⁰. » De cette façon, les protagonistes, musicalement représentées dans le texte, se créent un nouveau langage qui emploie les éléments musicaux du langage (timbre de la voix, intonation, rythme, rires, cris). Si elles ne parviennent pas à dire, elles peuvent toujours faire résonner.

3.2. Hétérogénéité du langage

Le nouveau système de communication qu'inventent les protagonistes est un langage musical « qui ne p[eut] pas inclure les anciens litiges » (*F*, 255) et qui insiste sur tout ce qui est hétérogène à la langue, au sens et à la signification, c'est-à-dire tout

⁴⁰ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 98.

ce qui accompagne l'acte langagier sans être proprement grammatical. D'après Julia Kristeva, « [c]et hétérogène à la signification opère à travers elle, malgré elle et en plus d'elle, pour produire dans le langage poétique les effets dits musicaux⁴¹. » L'hétérogène est ainsi inhérent à tout mode d'expression, on le retrouve notamment dans les premières écholalies des enfants et les discours psychotiques : ce sont les tonalités et rythmes vocaux antérieurs aux premiers phonèmes ou produits par l'effondrement de la fonction signifiante :

Pour le sujet de la métalangue et de la théorie, l'hétérogène est alors cette quantité de la pulsion qui reste en dehors de la première symbolisation. Cet hétérogène est une excitation corporelle, physiologique et signifiable, que ne saisit pas la structure sociale symbolisante (familiale ou autre) mise en face d'elle. En même temps et d'autre part, l'hétérogène est ce qui, du dehors matériel objectif, n'a pu être saisi par les structures symbolisantes dont dispose déjà le sujet⁴².

À la manière d'une fugue, les narratrices s'expriment de façon circulaire. Les phrases sont longues et rythmées par de nombreuses conjonctions (« que » ou « et ») ou par de multiples virgules, et les choses ne sont jamais dites une seule fois – pensons à l'*incipit* du roman où le premier évanouissement d'Émilie, le 13 septembre 2001, est raconté trois fois en deux pages. Les anaphores et les énumérations sont aussi très fréquentes.

La scène qui expose le premier viol de Nathe nous semble représentative du phénomène que nous tentons de décrire : « Catherine, elle a rapproché son visage de la bougie et elle l'a éloigné, elle a pris mon visage entre ses mains et elle l'a rapproché du sien, elle a ouvert mes lèvres pour goûter, et plus elle goûtait, plus elle voulait goûter, et elle a guidé ma main sur elle pour que je fasse glisser ma main sur elle, dans son cou, sur son visage, et sur elle. » (*F*, 53) Nous pouvons remarquer plusieurs choses dans la façon qu'a Nathe de narrer son viol. D'abord, il y a le redoublement

⁴¹ Julia Kristeva, « D'une identité l'autre », *art. cit.*, p. 158.

⁴² Julia Kristeva, *La révolution*, *op. cit.*, p. 162.

« Catherine, elle » suivit de la triple répétition du verbe « goûter » et du nom « main », qui crée un rythme et confère une certaine musicalité à la phrase. L'énumération circulaire des parties du corps de Catherine renforce également cet effet musical : « elle », « cou », « visage » et de retour à « elle ». Finalement, la violence des actes est atténuée par le choix des mots : « ouvrir » au lieu de « pénétrer » ou de « violer » et « goûter » au lieu d'« embrasser » ou de « posséder ». Cette façon qu'a Nathe de s'exprimer n'est pas insignifiante. La répétition qui caractérise la fugue musicale ne se retrouve ainsi pas uniquement dans la structure du roman, mais également dans la structure des phrases et dans l'énonciation des protagonistes, réinscrivant dans le texte le fait que le langage est une construction sociale avec laquelle il est possible de jouer pour dépasser la phase thétique. En martelant ainsi le mot « goûter », Nathe instaure un doute chez la lectrice : est-ce vraiment le mot juste ? Et si ce ne l'est pas, quel est-il alors et quel est le véritable message contenu dans l'énoncé ?

Dans son procès de la signifiante, le texte propose dans le dernier chapitre une explication de ce style musical. Nathe se dira en elle-même : « Je commençais à comprendre à quoi ça servait de répéter parfois la même phrase deux ou trois fois, c'était pour se convaincre qu'on ne rêvait pas. » (*F*, 308) Autrement dit, si les protagonistes de *Fugueuses* s'expriment de manière circulaire, en martelant certains mots dans une même phrase et en accumulant les conjonctions et les anaphores, c'est moins pour convaincre leur interlocutrice et davantage pour se convaincre elles-mêmes de la réalité de ce qu'elles vivent. La répétition et l'accumulation donneraient une existence corporelle, ou tout au moins acoustique, aux mots en les ancrant dans le monde.

Un autre élément hétérogène au langage qui singularise la façon qu'ont les protagonistes de s'exprimer est leur intonation. Il n'est pas rare qu'au lieu de parler ou de chanter, comme Catherine⁴³, les membres de la famille Dumont–Saint-Arnaud crient et hurlent⁴⁴. Crier, c'est pousser un cri, mais c'est également *parler* en haussant le ton et la voix. De même pour hurler, mais avec en plus une connotation violente⁴⁵. Le fait qu'un énoncé soit crié ou hurlé et non simplement dit est un indice qui en modifie le sens. Ces phrases criées ou hurlées sont plus près du pulsionnel que les autres, elles sont moins contrôlées par le sujet parlant et donc plus honnêtes. C'est du moins ce que pense Nathe : « J'aime bien hurler comme Alexa. C'est assez apaisant en fin de compte. On s'entend dire des choses qu'on n'avait jamais prévu dire ou même penser. » (*F*, 24) Crier semblent aussi avoir pour l'adolescente une sorte de fonction thérapeutique en libérant les pulsions refoulées par la haute surveillance. De la même manière, Émilie se demandera : « Quel est ce moi d'où a jailli une sorte de transe qui s'est conclue dans ma bouche par un cri de triomphe : “Enfin !” Quel conflit venait donc de se résoudre aux yeux de ce moi profond, si lointain, si étranger [...] ? » (*F*, 80) Comme le formule Émilie, les cris sont des jaillissements. Ces intonations habituellement associées à la colère sont ainsi engendrées par le fonctionnement sans arrêt des pulsions qui traversent le corps du sujet parlant et qui caractérisent la signifiante. En criant, les protagonistes disent malgré elles, expriment ce qu'elles ne veulent pas réellement communiquer et ne comprennent pas forcément ce qu'elles

⁴³ « Ah non ! *chanta* Catherine de sa voix douce et profonde. » (*F*, 49, nous soulignons)

⁴⁴ Le verbe « crier » compte 36 occurrences et « hurler », 23.

⁴⁵ « Crier » et « Hurler » dans le dictionnaire en ligne *Usito*, consulté le 18 janvier 2023, URL : <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/crier> ; <https://usito.usherbrooke.ca/définitions/hurler>.

prononcent. Le cri, plus près de l'émotion que de la raison, échappe à la « haute surveillance ». Par exemple, Nathe se souvient de ce moment avec Catherine :

Je crie : « Je ne le voulais pas ! » Mais lorsque je crie, tous les mots sautent, explosent en milliers d'éclats de lettres disloquées et retombent, inertes et inanimés, au fond de l'immense sac à scrabble qu'est devenue ma tête. Je vous emmerde. Je vous chie. Je vous salis. C'est ma faute. Ça retombe en injures, et c'est sur ma tête et mon âme que ça retombe, et personne ne peut le voir, ne le verra, ne me verra (F, 55).

Outre la musicalité de ce passage, qui est rythmé par des jeux de synonymes, des répétitions et une progression circulaire, nous pouvons relever deux choses. D'abord, que le cri échappe à Nathe : elle le pousse *malgré elle* (l'explosion des mots qui suit immédiatement leur énonciation crieée invite à une telle interprétation) et, par le fait même, fait éclater le symbolique. Les mots se disloquent, c'est-à-dire perdent leur sens, car ils ont été prononcés involontairement, de la même façon qu'Émilie ne comprend pas le sens de son « Enfin ! » Ensuite, le cri est ce qui permet à Nathe d'exprimer ce qu'elle s'interdit de dire, ce qu'elle ne parvient pas à admettre aux autres et à elle-même : elle ne désirait pas être touchée par Catherine et elle ne savait pas comment le lui dire parce qu'elle ignorait la raison de son refus.

Un autre mécanisme sémiotique qui est employé et qui participe au procès de la signification du texte est le rire. Expressif, il constitue une réponse en soi, mais, à l'inverse d'une réponse articulée à travers le langage, celle-ci est ambiguë, polysémique et peut être interprétée de différentes manières. Celle qui rit est-elle en train de se moquer ou de communiquer sa joie ? Si certaines situations ne laissent aucun doute, ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, lorsque Nathe se rappelle avoir dit à Catherine : « “Ne me touche plus jamais” [...]. Elle s'est avancée malgré ma défense. “Je vais crier, je vais hurler, je vais tout raconter à François !” Elle s'est mise à rire en

se tordant les bras » (*F*, 56), la jeune narratrice ne commente pas le rire de Catherine, elle ne l'interprète pas, mais il est aisé de comprendre ce qu'il signifie.

Le rire est aussi une réaction corporelle qui échappe à la rieuse : « Alexa n'avait rien répondu [à François] parce qu'elle avait senti son cœur s'énerver et ses mains devenir moites, mais elle s'était mise à rire comme une clochette et à s'en vouloir de se laisser emporter par ce rire comme par un cerf-volant. Elle s'était concentrée sur les manœuvres d'approche du quai pour maîtriser son rire. » (*F*, 165) Le rire est un moyen de communication trans-symbolique qui, dans le cas présent, traduit l'inconfort des protagonistes avec le langage, comme Alexa qui s'empêche de parler, mais qui ne peut retenir son rire. Le rire se base sur l'implicite, sur la complicité des deux interlocutrices d'un échange, et permet au sujet de communiquer sans se compromettre par la parole. Les personnages de *Fugueuses* rient en effet beaucoup : la forme infinitive du verbe compte 65 occurrences dans le roman. Comme avec Alexa ou avec Catherine, le rire court-circuite la communication, car celle qui rit ne fait que rire. Le rire d'Alexa reflète son inconfort de même que son malaise lorsqu'elle apprendra que François est à l'hôpital, et ce, sans qu'elle n'ait besoin de l'explicitier à travers le symbolique (*F*, 159). Pulsions sémiotiques, le rire ébruite le corps et rappelle, pour le dire avec Le Breton, qu'« au même titre que la langue, le corps apparaît comme un pourvoyeur central de significations⁴⁶. »

⁴⁶ David Le Breton, *Corps et sociétés*, op. cit., p. 75.

3.3. Corps sémiotique

Pour parvenir à faire émerger ce qui est tu et à signifier la souffrance que vivent les victimes d'agressions sexuelles, l'une des stratégies qu'emploie le texte, contournant de cette façon le symbolique, est d'ébruiter le corps des protagonistes. Leur douleur, leur angoisse et leurs protestations ne sont pas directement nommées, elles sont d'abord montrées, leur corps « parle », il produit une musique. Les pensées de Nathe à propos de l'orage expliquent, par déplacement-métaphore, pourquoi il nous semble intéressant d'étudier le corps en tant que corps sémiotique. Comme elle le formule : « L'évènement visible se produit longtemps avant l'évènement audible. Ce délai entre le visible et l'audible n'est jamais exactement le même, et il n'y a aucune constance dans leur rapport. » (*F*, 64) Faire attention à la manière dont le corps est représenté et perçu par les narratrices, c'est ainsi être soucieuse des indices et des signes qu'il émet et qui traduisent la douleur qu'elles dénie.

La nuance entre « nier » et « dénier » est ici primordiale. Dans une conception freudienne, la dénégation (dont découle l'action de nier) « est un processus qui introduit un aspect du désir et de l'idée inconsciente dans la conscience. "Il en résulte une sorte d'acceptation intellectuelle du refoulé, alors que du refoulement persiste l'essentiel."⁴⁷ » En d'autres mots, la dénégation permet à un contenu refoulé d'émerger jusqu'à la conscience à condition d'être nié. À l'inverse, le déni est « le refus du signifiant aussi bien que des représentants sémiotiques des pulsions et des affects⁴⁸. » Le déni, en tant que mécanisme de défense, empêche donc totalement un contenu

⁴⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 57. L'autrice cite Sigmund Freud, « Die Verneinung » (1925), *Revue française de psychanalyse*, Paris, 1934, VII. n° 2, p. 174-177. Traduction comparée avec *Le Coq*, n° 8, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55-56.

refoulé d'atteindre la conscience, même s'il est nié. Celle qui est dans le déni refuse donc de reconnaître un aspect de la réalité qui lui serait insupportable. Nathe l'explique dans ce passage qui advient à la toute fin du roman :

Ulysse me dit : « Je [...] voudrais aussi que tu me pardonnes, s'il te plaît, pardonne-moi de t'avoir crié après parce que tu as été violée. Tu n'es pas la seule de l'univers à avoir peur. » J'ai dit à Ulysse : « Je te pardonne, mais je t'interdis de prononcer le mot "violée" à mon sujet. » Ulysse brosse soigneusement la tête du chou-fleur avant de me dire : « Tu dois le prononcer. Je dois le prononcer moi aussi, pour moi-même. Moi aussi, j'ai été violé. » Je ne discuterai pas non plus avec Ulysse. Je ne veux prononcer aucun mot qui m'affaiblirait (*F*, 312).

À rebours, le texte explique donc pourquoi Nathe n'emploie jamais les mots justes pour raconter la violence que les Piano lui font subir, choisissant toujours des mots qui atténuent la brutalité des gestes que ses agresseurs posent (« goûter » au lieu d'« embrasser », notamment).

Néanmoins, si l'adolescente n'exprime pas verbalement sa souffrance et son refus d'être touchée, son corps le fait à sa place. Les mots deviennent des maux. Comme l'écrit Le Breton : « À son corps défendant, le sujet peut ainsi trahir une signification qu'il souhaitait tenir cachée. Le corps est ancré bien plus profondément dans l'inconscient que le langage, il est donc infiniment plus difficile à contrôler par la seule volonté⁴⁹. » De cette façon, dès le début du roman, le corps de Nathe signale par toute sorte de manifestations sa détresse. Par exemple, lorsqu'elle se dit : « Je suis futive parce qu'aujourd'hui même, près d'un an plus tard, je ne sais rien de ce qui me poussait chez elle [Catherine]. Et je vomissais tous les soirs avant de dormir. Et je multipliais les crises d'étouffement. Dès que je m'étendais sur mon lit, la nausée me prenait et me faisait courir [aux toilettes pour vomir]. » (*F*, 54) Son corps rejette littéralement les caresses de Catherine et tente de s'en purifier. Ces manifestations corporelles, à quoi

⁴⁹ David Le Breton, *Corps et sociétés*, *op. cit.*, p. 88.

viennent s'ajouter les excès de fièvre fréquents et le fait d'avoir continuellement froid (*F*, 55), trahissent la douleur que causent les abus dont est victime l'adolescente. Le corps, étant plusieurs fois comparé à un instrument de musique, donne ainsi à voir et à entendre sa détresse, malgré le mutisme de Nathe, malgré son incompréhension de ce qu'elle vit avec Catherine.

Pour briser le pacte du silence et communiquer l'indicible, le corps contredit la parole des protagonistes. C'est ainsi que lorsque Catherine apprend à Alexa que François a failli mourir, on peut lire :

Le cœur d'Alexa battit violemment, puis cessa de battre complètement. Elle le sentit qui tombait sous l'estomac. Une crampe lui arracha un gémissement. « Ça ne va pas ? demanda Catherine d'une voix lasse. – Ce n'est rien, dit Alexa, mais j'aimerais bien trouver les toilettes. [...] » Alexa poussa le loquet. Ses jambes se dérobaient sous elle. Elle pressa les mains sur sa gorge pour étouffer un autre cri. Elle parvint à vomir sans bruit. La crampe lâcha, reprit. Elle vomit de nouveau. Elle grelottait. Elle se regarda dans la petite glace au-dessus du lavabo et réprima un rire (*F*, 158).

Malgré les protestations d'Alexa, qui affirme que tout va bien, son corps signale l'inverse. Ce n'est que plusieurs pages plus tard, donc bien après l'évènement visible que sont les manifestations corporelles, qu'Alexa s'explique sa réaction et la transforme en évènement audible : « [C]e n'était qu'aujourd'hui, après s'être comportée comme une tarte en face de Catherine, qu'elle avait compris qu'elle s'était attachée à François à son insu. » (*F*, 162) Mais aussi qu'elle a souffert, sans le savoir, de cette relation. En ébruitant le corps des protagonistes, le texte parvient ainsi à leur restituer la parole et à montrer, à défaut de nommer, la souffrance qui les habite et qui les fait vibrer.

Dans le présent chapitre, nous avons pu observer comment le jaillissement du sémiotique permet de signifier autrement qu'à travers le symbolique, qui est un objet

de méfiance, car toujours en décalage avec la réalité. Cette méfiance, qui se transmet de mère en fille, scelle le pacte du silence et affecte l'énonciation des narratrices. Sous haute surveillance, celles-ci cherchent toujours le mot juste, au point d'en oublier ce qu'elles veulent dire ; elles interrogent le langage, le commentent et le transforment en jeu. De la même façon, elles surveillent leur corps pour que celui-ci ne les trahisse pas, ce qu'il fera malgré tout. En incarnant musicalement les narratrices en son sein, le texte leur permet d'exprimer autrement qu'à travers le langage articulé la souffrance qui les habite. C'est en mettant l'accent sur ce qui est hétérogène au langage articulé, soit sur le rythme, les intonations vocales, les cris, les rires et le corps sémiotique, autrement dit sur les aspects musicaux de la langue, que sera communiqué l'ineffable.

Toutefois, les protagonistes finiront par admettre que pour que quelque chose existe, pour que leur souffrance et leur vécu soient reconnus, elles doivent en passer par le symbolique, malgré son constant décalage avec la réalité. C'est ce qu'explique Alexa à Ulysse lorsqu'il lui dit : « Dieu n'existe pas [...]. – Trop tard, [...] tu l'as nommé, donc il vient d'exister. Ce qui n'existe pas n'a pas de nom. » (*F*, 280) Dans cette optique, il n'est pas surprenant que Nathe refuse avec autant d'ardeur le mot « viol » : cela empêche l'agression d'avoir été commise, peu importe les faits.

En fin de compte, les narratrices concéderont au symbolique un avantage significatif sur le sémiotique : il rend les choses définitives (c'est la phase thétique). Puisqu'« [i]l [est] urgent de rompre tous les serments » (*F*, 169), elles feront circuler les histoires et mettront fin au cycle des fugues :

Bien sûr, elle pouvait tout raconter, mais puisque « tout » n'existait jamais une fois pour toutes et que « tout » ne cessait pas d'être créé, de changer de place, de se disperser, même quand on disait « tout », c'était encore ne rien dire de ce qui venait d'être créé à notre insu au moment où on le disait. Elle se dit qu'elle compliquait tout. Que ce n'était pas si compliqué. Elle désirait seulement s'entendre prononcer à l'extérieur d'elle-même, bien tranquillement, des mots définitifs qui rendraient les choses définitives du fait qu'elles

seraient prononcées à l'extérieur. « J'étais sa maîtresse », dit simplement Alexa, mais le mot « maîtresse » fit d'elle une étrangère à elle-même et ses paroles résonnèrent comme si François était vraiment mort, qu'il avait été vraiment supprimé de sa mémoire dure (*F*, 171).

On voit qu'Alexa n'est pas à l'aise avec les mots qu'elle emploie, mais ce n'est qu'à cette condition qu'elle pourra s'affranchir des serments qui lui imposent le silence.

De mère en fille, les femmes de la famille Dumont–Saint-Arnaud incarnent la forme musicale de la fugue ; elles sont des fugueuses du symbolique. C'est à travers le sémiotique, le musical et le corporel, qu'elles parviendront à s'exprimer, à se réapproprier le symbolique, à faire circuler les histoires et à nommer le monde-partition dans lequel elles dansent avec leur corps-instrument. S'inventant une nouvelle langue, une langue oblique et musicale, elles trouveront la réponse à la question qui, à l'origine, les avait fait fuir, « Maman ? », un appel qui ne trouvait pas d'écho, ignoré par celle à qui il était adressé, mais qui, une fois le pacte aboli, sera entendu.

CONCLUSION

« [Il] choisit un compact, ouvrit délicatement le boîtier. Il voulait aller n'importe où, pourvu qu'il n'y fût jamais allé. Ce désir d'une autre perception des choses qu'il ne pourrait plus jamais assouvir parce qu'il ne pourrait jamais oublier la langue qu'il parlait et qui se parlait en lui, et qui parlait à qui s'il vous plaît ?, était d'une telle violence qu'[il] aurait tout cassé autour de lui si ce désir ne s'était pas transformé en cette inertie lourde, en ce silence épais que la musique avait pour fonction de rendre supportable. Mais la musique elle-même était devenue une galaxie archiconnue, archiconvenue, qui ne lui ouvrait plus d'accès à sa propre absence. »

- Suzanne Jacob¹

De la Pianiste, dans *La bulle d'encre*, aux Piano, dans *Fugueuses*, la musique, autant classique que contemporaine, tient une place de choix dans l'écriture jacobienne. L'objectif général de ce mémoire était d'en rendre compte tout en observant l'influence de cet art frère sur celle-ci, plus particulièrement dans le dernier roman de l'auteur. Celui-ci s'inscrit parfaitement dans l'ensemble de son œuvre où reviennent d'un texte à l'autre les mêmes thèmes et le même style subversif, qui se joue des conventions sociales, interrogeant non pas le silence, mais le pourquoi du silence, et du langage, rappelant sans cesse son inadéquation avec le réel qu'il prétend représenter. Plus spécifiquement, nous désirions, en étudiant *Fugueuses*, explorer comment l'investissement du domaine musical permet au sujet de l'énonciation de raconter une histoire tout en exposant une autre, de signifier la souffrance sans la nommer. Car si *Fugueuses* est le récit de la répétition d'une même histoire individuelle de génération en génération – une femme, victime d'agressions sexuelles et en quête d'elle-même,

¹ Suzanne Jacob, *Rouge, mère et fils* [2001], 2^e éd., Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2005, p. 122.

fuit le foyer maternel dans l'espoir d'être mieux ailleurs –, ce ne sont pas les narratrices qui le formulent ainsi, celles-ci se contentant de présenter une à la suite de l'autre leur récit personnel. En effet, il n'est jamais posé explicitement que l'histoire se répète, c'est la lectrice qui est plutôt amenée à le constater. Grâce à la lecture musico-littéraire, adoptée dans le présent mémoire, qui permet une interaction entre texte et musique, nous avons pu faire résonner, dans le texte littéraire, des composantes musicales qui ont ouvert de nouvelles voies d'interprétation. C'est ainsi que nous nous sommes intéressée à la manière qu'a la relation mère-fille d'imposer sa propre logique aux aspects formels de *Fugueuses*, plus précisément à la structure du roman, aux voix narratives et au langage des protagonistes. Nous avons cherché, en somme, à révéler comment la fugue musicale, en servant de modèle, pouvait contribuer à déjouer le silence des narratrices, transformant l'échec à dire en succès à signifier. La relation mère-fille, déterminante dans l'écriture au féminin, adopte, dans ce roman, la forme d'une fugue ; primordiale dans la construction identitaire d'un sujet, elle s'élabore ici autour des fuites successives des filles, qui tentent de se dérober à la souffrance associée au foyer maternel, et de leur retour aux côtés de leurs aînées qui, gardiennes de la mémoire, sont en mesure de rendre l'univers habitable – à condition d'accepter de partager ce qu'elles connaissent de l'histoire familiale. Le recours à la fugue en tant que procédé poétique calqué sur cette relation si particulière pour le sujet parlant joue globalement le rôle d'un adjuvant en lui permettant d'échapper à l'emprise maternelle, ne serait-ce que partiellement, en inscrivant par et dans le langage les fragments d'histoires frappées d'un interdit. Au bout du compte, c'est l'accumulation de ces bribes de récit, étrangement similaires, qui permet de contourner l'impératif maternel imposant le silence.

À l’instar de la composition musicale d’une fugue, le récit de *Fugueuses* se construit autour d’un thème – la fuite – qui passe successivement dans une multiplicité de voix, ce que nous avons exposé dans le premier chapitre. Nous y avons analysé la structure du roman en la confrontant à celle d’une fugue de façon à voir comment cette configuration permet de court-circuiter les non-dits. Nous avons remarqué que l’exposition, qui correspond au premier chapitre du roman, contient déjà tous les éléments qui seront répétés par variations lors du développement, soit lors des six chapitres suivants. Cette répétition fait des narratrices des doubles les unes des autres. C’est la strette, correspondant au dernier chapitre – qui ne pouvait être plus justement intitulé « La dernière fugue » –, qui fera éclater le pacte du silence en accélérant le rythme de la répétition du sujet, la fuite, et de sa réponse, la question « Maman ? », qui exprime un désir de retour aux origines.

Poursuivant l’analogie musicale, nous nous sommes penchée, dans le deuxième chapitre, sur le nouage entre voix et identité. Étrangères à elles-mêmes, les voix des narratrices – socle de l’identité, inscription de la subjectivité dans le texte et instrument de musique rudimentaire – les fuient, se scindent et s’ouvrent à l’altérité, insistant de cette façon sur leur mal-être et malaise identitaire. L’objectif de ce chapitre était d’étudier les voix narratives comme l’on analyse les diverses voix d’une fugue en musique (celles des chanteuses, des instruments à cordes, des instruments à vent et des percussions), c’est-à-dire en portant une attention particulière à la manière dont elles fuient, se fuient, changent de tonalité, s’entrecroisent et se superposent de façon à déjouer la loi du silence et à rendre manifeste, d’une part, le retour du même d’une génération à l’autre, mais, aussi, l’emprise d’autrui sur le sujet, celle de la mère ou du bourreau. Nous nous sommes ainsi intéressée à l’énallage de la personne, comparable

à un changement de tonalité musicale, à la polyphonie intérieure, qui évoque la polyphonie de la fugue, et à la narration contrapuntique, qui rappelle la technique du contrepoint, au cœur de ce type de composition musicale.

Finalement, après avoir observé les manifestations de la méfiance des protagonistes envers le symbolique, nous avons étudié le jaillissement du sémiotique, qui passe par un investissement des composantes hétérogènes au langage, soit ses aspects musicaux (intonations vocales, rythme, rires, cris, assonances, jeux phonématiques). Ainsi, dans le troisième chapitre, nous avons rationalisé le procès de la signifiante, c'est-à-dire que nous avons été sensible au processus de constitution du sens, tel que le déploie le texte, afin d'observer comment la relation mère-fille détermine le langage des protagonistes, qui se verra musiqué pour signifier. Celles-ci, incarnées musicalement dans le texte, sont musiques ; elles personnifient la fugue, avec Nathe comme chef d'orchestre. Leur corps, comparé à des instruments de musique, communique la souffrance qu'elles ne parviennent pas à exprimer verbalement.

L'étude de *Fugueuses* nous a, au final, permis de mettre au jour plusieurs caractéristiques qui sont au cœur de la poétique musico-littéraire de la fugue chez Suzanne Jacob : la répétition, autant structurelle que langagière ; le dédoublement/redoublement des personnages, qui n'est pas étranger au procédé de la répétition ; de même, la fuite *successive* des personnages, qu'il s'agisse d'une fuite somatique, psychique ou langagière ; la progression non linéaire du récit, qui s'accompagne d'une chronologie et d'une narration contrapuntique faite d'analepses ; la polyphonie, la pluralité et l'énallage des voix narratives en focalisation interne ; la musicalité du langage du sujet de l'énonciation, qui, se méfiant de la parole, en investit les dimensions hétérogènes, c'est-à-dire tout ce qui accompagne l'acte langagier sans

être proprement grammatical – tel que les intonations vocales, les jeux d’assonances et les signes corporels. Tous ces éléments trouvent leur origine dans le domaine musical et permettent de déjouer le silence des protagonistes.

D’un roman à l’autre, il semblerait que les personnages jacobiens, à la façon des membres de la famille Dumont–Saint-Arnaud, font leur la question et la résolution de Julie, dans *L’obéissance* : « Comment un petit couple humain en vient à saigner à mort ses enfants bien-aimés, comment ces enfants bien-aimés laissent leurs parents les saigner à mort, voilà ce que je vais m’obliger à essayer de dire, de redire et de montrer². » En musiquant le texte, Jacob donne à entendre les mécanismes de la répétition de la souffrance et nous rappelle que si « être est une activité de fiction », comme elle le scande depuis bientôt plus de cinquante ans, la fiction nous est essentielle. Sans ces histoires qui nous constituent, le monde deviendrait illisible, comme il l’est pour les protagonistes de *Fugueuses*, qui, en leur absence, ne cessent de jouer la même partition. Car malgré la répétition incessante des mêmes structures, des thèmes, des mêmes leitmotifs, les voix, en demeurant étrangères les unes aux autres, n’accèdent que partiellement à cette lisibilité du monde que permet la forme fuguée et qui n’est, au final, offerte qu’à la lectrice qui surplombe la composition littéraire. Le rôle de l’écrivaine est justement, selon Jacob, de rendre apparent ce que les protagonistes ne peuvent appréhender en le faisant résonner avec la fiction extradiégétique qui est la nôtre : « L’écrivain n’a pas à se préoccuper plus ou moins que d’autres de la liberté des zèbres et des cailloux. Il a plus que tous les autres à

² Suzanne Jacob, *L’obéissance* [1991], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993, p. 11.

travailler la langue pour que son œuvre nous fasse prendre conscience de ce dont nous sommes capables, de ce dont nous sommes privés, que nous n'imaginons pas³. »

³ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre* [1997], 2^e éd., Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, p. 49.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

1.1. Texte à l'étude

JACOB, Suzanne, *Fugueuses* [2005], Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2019, 320 p.

1.2. Autres textes de l'auteur mentionnés

I.I. Manifesto [poèmes de Suzanne Jacob, photographies de Marc Moreau et Marion Moreau comme modèle], *Filandere Cantabile*, Paris, Marval, 1990, s.p.

JACOB, Suzanne, *Flore Cocon* [1978], Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 1990, 124 p.

JACOB, Suzanne, *Laura Laur* [1983], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, 180 p.

JACOB, Suzanne, *La passion selon Galatée*, Paris, Seuil, 1987, 240 p.

JACOB, Suzanne, *Les aventures de Pomme Douly*, Montréal, Boréal, 1988, 133 p.

JACOB, Suzanne, *Maude*, Outremont, NBJ, 1988, 113 p.

JACOB, Suzanne, *L'obéissance* [1991], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993, 249 p.

JACOB, Suzanne, *La bulle d'encre* [1997], 2^e éd., Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, 145 p.

JACOB, Suzanne, *Rouge, mère et fils* [2001], 2^e éd., Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2005, 281 p.

JACOB, Suzanne, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, 146 p.

2. Corpus secondaire

ANDERSON, Jean, « "Figure de fuite" : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 275-284, DOI : <https://doi.org/10.7202/201239ar>.

BIRON, Michel, « Familles, je vous... », *Voix et images*, vol. 31, n° 9 (*Gilles Archambault*, dir. par Sophie Marcotte), hiver 2006, p. 155, DOI : <https://doi.org/10.7202/012883ar>.

CARDINAL, Jacinthe, *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes » : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2000, 102 p.

CAUMARTIN, Anne, « La fuite comme acte éthique : le discours générationnel chez Hélène Lenoir et Suzanne Jacob », *Études françaises*, vol. 46, n° 1 (*Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience*, dir. par Maité Snauwaert et Anne Caumartin), 2010, p. 53-61.

EILB, Doris G., « Fugueuses de Suzanne Jacob », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois (2000-2005)*, Francfort am Main, Peter Lang, 2007, p. 157-177.

GIBEAU, Ariane, « Entrée imposée dans la sexualité et dynamique incestueuses dans *Fugueuses* », dans Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob. La pensée comme espèce menacée*, Montréal, Remue-ménage, 2021, p. 27-47.

GRZYBOWSKA, Aleksandra, *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, 271 p.

GRZYBOWSKA, Aleksandra, « La fugueuse chez Anne Hébert et chez Suzanne Jacob », *Les Cahiers Anne Hébert*, vol. 13 (*Legs d'Anne Hébert – Lectures, intertextualité, transmission*, dir. par Nathalie Watteyne), 2014, p. 103-119.

GRZYBOWSKA, Aleksandra, « La lisibilité du monde ou les leçons de Suzanne Jacob », dans Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger (dir.), *Suzanne Jacob. La pensée comme espèce menacée*, Montréal, Remue-ménage, 2021, p. 201-215.

JOUBERT, Lucie et Catherine VOYER-LÉGER (dir.), *Suzanne Jacob. La pensée comme espèce menacée*, Montréal, Remue-ménage, 2021, 222 p.

JOUBERT, Lucie, « Suzanne Jacob et *La Gazette des femmes* : le “veau risque” de la rhétorique et de la subversion », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 266-274, DOI : <https://doi.org/10.7202/201238ar>.

LABELLE Maude, *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? : narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, 123 p.

NEPVEU, Pierre, « Suzanne Jacob : poèmes de la femme piégée », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 243-249, DOI : <https://doi.org/10.7202/201235ar>.

PARÉ, Justine, *Messe solennelle pour la famille Lebel* suivi de *L'évaluation du procédé polyphonique chez Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014, 115 p.

SAINT-MARTIN, Lori et Christl VERDUYN (dir.), *Suzanne Jacob, Voix et images*, vol. 21, n° 2, hiver 1996, 412 p.

SAINT-MARTIN, Lori et Christl VERDUYN, « Sauver la pensée. Entretien avec Suzanne Jacob », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 224-233, DOI : <https://doi.org/10.7202/201233ar>.

SAINT-MARTIN, Lori, « Frères et sœurs. Figures de la fugue chez Monique Larue, Suzanne Jacob et Carole Massé », *Francofonia*, n° 62 (*Femmes voyelles : écrivaines du Québec*), printemps 2021, p. 83-97.

SAINT-MARTIN, Lori, « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes femmes en fuite », *Voix et images*, vol. 21, n° 2 (*Suzanne Jacob*, dir. par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn), hiver 1996, p. 250-257, DOI : <https://doi.org/10.7202/201236ar>.

3. Corpus tertiaire

ARROYAS, Frédérique, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, 236 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929], trad. du russe par Guy Verret, Lausanne, L'âge de l'homme, 1970, 316 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 488 p.

BITSCH, Marcel et Jean BONFILS, *La fugue*, avec la collaboration de Jean-Paul Holstein, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, 127 p.

COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique* [1991], 2^e éd. aug., Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2003, 272 p.

CRÉAC'H, Martine et Katerine GOSSELIN, « Avant-propos », *Littérature*, vol. 4, n° 80, (*Écrire en contrepoint*, dir. par Martine Créac'h et Katerine Gosselin), 2015, p. 5-10, DOI : <https://doi.org/10.3917/litt.180.0005>.

CUPERS, Jean-Louis, *Ouvertures mélopoétiques. Initiation aux études musico-littéraires*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2019, 274 p.

DÉTRIE, Catherine, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, vol. 160, n° 4 (*Figures et point de vue*, dir. par Alain Rabatel), 2008, p. 89-104, DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.160.0089>.

DUSSAULT FRENETTE, Catherine, *La fabrique du désir : le dispositif de la contrainte dans la littérature contemporaine des femmes (1990-2015)*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2018, 335 p., URI : <http://hdl.handle.net/11143/13336>.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse* [1915-1923], trad. de l'allemand, sous la responsabilité d'André Bourguignon, par Janine Altounian *et al.*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, 308 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétant familial* [*Das Unheimliche*, 1919] suivi du *Marchand de sable* de E.T.A. Hoffmann, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, 151 p.

GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1972, 389 p.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 118 p.

GINAL, Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005 (1^{er} éd. 1982), 1 978 p., URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f156.vertical>.

GUILLEMETTE, Lucie, « Les figures féminines de l'adolescence dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert : entre le mythe du prince charmant et l'agentivité », *Globe*, vol. 8, n° 2 (*La jeunesse au Québec. Marges, institutions et représentations*, dir. Lucie Guillemette), 2005, p. 153-177, DOI : <https://doi.org/10.7202/1000913ar>.

HAINEAULT, Doris-Louise, *Fusion mère-fille. S'en sortir ou y laisser sa peau*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 109 p.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006, 240 p.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47 (*Écriture de soi au féminin*, dir. par Monika Boehringer), été 1999, p. 93-113, URL : <https://www.jstor.org/stable/40837277>.

HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, 184 p.

JULIEN, Hélène M., « L'art de la fugue : identité, espace et narration dans "Shérazade" de Leïla Sebbar et "Cette fille-là" de Maïssa Bey », *The French Review*, vol. 90, n° 2, décembre 2016, p. 76-87.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, 633 p.

KRISTEVA, Julia, « D'une identité l'autre » [1975], dans *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977, p. 149-172.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, 264 p.

LE BRETON, David, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologies au quotidien », 1985, 230 p.

MARTINIÈRE, Nathalie, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 206 p., DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30747>.

MERCIER, Andrée et Laura NICULÆ, « Le sujet sans voix. Narration omnisciente et récit contemporain », dans Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 99-115.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois* [1990], éd. augmentée, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.

PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1987, 127 p.

PODVIN, Virginie, « La musique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, un détour artistique nécessaire à la restitution de la parole folle », dans Michelle Royer et Lauren Upadhyay (dir.), *Marguerite Duras à la croisée des arts*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Marguerite Duras », 2019, p. 175-190.

POWELL, David A., « L'expression contrapuntique : la fugue prodigieuse de Nancy Huston », dans Marta Dvorak et Jane Koustas (dir.), *Vision-Division. L'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Internationale d'études canadiennes », 2004, p. 113-124.

RABATÉ, Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999, 320 p.

RANK, Otto, *Don Juan et le double. Études psychanalytiques* [1932], trad. de l'allemand par Dr S. Lautman, éd. préparée par Pierre Tremblay, Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, 2005, 126 p.

RIVARA, René, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, 333 p.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. 18, n° 1 (*Les écritures masculines*, dir. par Agnès Whitfield), automne 1992, p. 78-88, DOI : <https://doi.org/10.7202/201001ar>.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene, coll. « Alias », 1999, 438 p.

TACK, Lieven, « Ouverture(s). L'objet musico-littéraire : pour une analyse théorique de l'interférence », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. 76, fasc. 3, 1998, p. 763-791.

TYLKOWSKI, Irina, « La conception du dialogue de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, n° 57 (*Le dialogisme : de l'histoire d'un concept à ses applications*, dir. Aleksandra Nowakowska et Jean-Marc Sarale), 2011, p. 51-68, DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.1755>.