

## Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



# La honte ancestrale dans *Fugueuses* de Suzanne Jacob : l'écriture comme contre-offensive

Emmanuelle Tremblay

Volume 22, numéro 1, 2025

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1118083ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v22i1.4753>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

### ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Tremblay, E. (2025). La honte ancestrale dans *Fugueuses* de Suzanne Jacob : l'écriture comme contre-offensive. *Voix plurielles*, 22(1), 55–66.  
<https://doi.org/10.26522/vp.v22i1.4753>

### Résumé de l'article

Dans Wells (2003), la figure du non-dit s'articule autour du thème de l'inceste et des rapports troubles à la mère. Dans *L'obéissance* (1991) et *Fugueuses* (2005), elle apparaît dès lors que sont narrées des situations d'abus d'enfants par des adultes. Or, le non-dit n'est pas uniquement un décret imposé de l'extérieur pour maintenir une domination. Comme il sera mis en évidence, il relève, chez Suzanne Jacob, de ce qu'on n'entend pas de soi, qui attire et révolte à la fois, fragilise ; il met en place une condition de survie. Aussi le non-dit est-il intimement lié à l'émotion de la honte qui module le rapport aux autres – tel qu'il est représenté dans *Fugueuses* – et structure l'espace familial.

© Emmanuelle Tremblay, 2025



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

**La honte ancestrale dans *Fugueuses* de Suzanne Jacob :  
l'écriture comme contre-offensive**

**Emmanuelle Tremblay**, Université de Moncton, Canada

**Résumé**

Dans *Wells* (2003), la figure du non-dit s'articule autour du thème de l'inceste et des rapports troubles à la mère. Dans *L'obéissance* (1991) et *Fugueuses* (2005), elle apparaît dès lors que sont narrées des situations d'abus d'enfants par des adultes. Or, le non-dit n'est pas uniquement un décret imposé de l'extérieur pour maintenir une domination. Comme il sera mis en évidence, il relève, chez Suzanne Jacob, de ce qu'on n'entend pas de soi, qui attire et révolte à la fois, fragilise ; il met en place une condition de survie. Aussi le non-dit est-il intimement lié à l'émotion de la honte qui module le rapport aux autres – tel qu'il est représenté dans *Fugueuses* – et structure l'espace familial.

**Mots-clés**

Jacob, Suzanne ; *Fugueuses* ; honte

---

Dans *Amour, que veux-tu faire ?* (2011), ces quelques vers de Suzanne Jacob font un arrêt sur un silence imposé comme un enfermement : « [le] secret est un décret / dont le parfum musèle, / à s'enfuir dans ses replis, / on s'entaille / on se soumet » (48). Quoique le parfum du secret musèle par la violence d'un interdit, le sujet se soumet également au décret du silence dans un mouvement d'obéissance qui s'accompagne d'une souffrance. Cette dernière est un des traits de la figure du non-dit dans l'œuvre de Jacob, car le ressassement d'un secret et d'un crime « à enterrer dans nos bouches » (34) y crée l'énigme.

Dans *Wells* (2003), la figure du non-dit s'articule autour du thème de l'inceste et des rapports troubles à la mère. Dans *L'obéissance* (1991) et *Fugueuses* (2005), elle apparaît dès lors que sont narrées des situations d'abus d'enfants par des adultes. Or, le non-dit n'est pas uniquement un décret imposé de l'extérieur pour maintenir une domination. Comme il sera mis en évidence, il relève, chez Jacob, de ce qu'on n'entend pas de soi, qui attire et révolte à la fois, fragilise ; il met en place une condition de survie. Aussi le non-dit est-il intimement lié à l'émotion de la honte qui module le rapport aux autres – tel qu'il est représenté dans *Fugueuses* – et structure l'espace familial.

De nombreux travaux ont reconnu la dimension intersubjective de la honte qui maintient l'espace de l'intimité en liaison avec son dehors tout en colorant les relations interpersonnelles. C'est pourquoi, affirme Serge Tisseron, il est primordial de reconnaître « l'existence de l'affect de la honte [dans] la relation à l'identité [...] individuelle et collective. » (*Du bon usage de la honte*, 9). Selon Albert Ciccone et Alain Ferrant, la honte serait « au service de la sauvegarde du lien avec l'autre semblable » (3), un gage d'humanité. Les « sans honte » (236), comme les appelle Boris Cyrulnik, marquent un bris avec l'altérité, en effaçant le regard d'autrui du champ de l'existence. Dans pareil cas, une absence totale de honte serait le signe d'un comportement pathologique, voire d'une déshumanisation.

Pour Donald D. Nathanson et Elspeth Probyn, la honte est plus précisément déclenchée par toute situation d'empêchement qui convoque le regard d'autrui, que ce dernier soit intériorisé ou non. Du point de vue psychanalytique de Ciccone et Ferrant, son affect irait de pair avec le processus même du refoulement. Ainsi, la pulsion qui pousse le sujet vers autrui, une fois bloquée par les interdits sociaux, serait génératrice de honte à des degrés divers selon les circonstances. Toutefois, la honte, en tant qu'émotion, peut aussi bloquer le rapport à autrui quand elle submerge le sujet à la suite d'une infraction de l'intimité, comme c'est le cas dans l'abus sexuel. En narrant cette expérience traumatique dans *Fugueuses*, Jacob illustre l'emprise de la honte non seulement sur la vie de l'individu, mais aussi à une échelle transgénérationnelle. Si le secret est évoqué avec récurrence dans l'œuvre de Jacob et conserve son opacité dans plusieurs de ses textes, celui-ci est au cœur de ce roman, où la narration procède graduellement au dévoilement du non-dit que constitue la honte elle-même.

Comme Azélie Fayolle le suggère dans *Des femmes et du style* (2023), l'éclairage mis sur le non-dit dans la littérature des femmes serait un des traits d'un style féministe qui se donne à saisir tant par les thèmes abordés (la violence sexuelle, la souffrance et le corps dans sa trivialité, par exemple) que par le genre adopté tel le témoignage, et par une incertitude du point de vue sur les faits narrés quand ceux-ci ont une origine traumatique. En répondant à l'invitation que fait Fayolle d'affiner la reconnaissance de *ce « feminist gaze »*, il convient d'ajouter ici la honte qui, en tant que filtre émotionnel, et selon les réactions qu'elle entraîne, joue un rôle prépondérant dans la manière de raconter et dans les destinées des personnages féminins.

Les études sur l'œuvre de Jacob ont jusqu'à maintenant mis en valeur les représentations de la femme, ainsi que le point de vue féministe sur des personnages de transgression comme en

témoigne le dossier de *Voix et Images* préparé par Lori Saint-Martin et Christl Verduyn (1996). Selon Saint-Martin, Jacob brouille les frontières entre les genres dans les romans aux protagonistes éponymes : *Flore Cocon* (1978) ; *Laura Laur* (1983) ; *La passion selon Galatée* (1987) ; *Maude* (1988) ; *Les aventures de Pomme Douly* (1988). Elle y crée des personnages féminins qui échappent constamment aux stéréotypes de l'identité de genre, comme à tout espace ou relation qui enferme et contraint, brisant l'élan du désir. Ainsi la fuite et le dépouillement sont-ils, pour ces personnages, des manières de conserver actif le désir et la vitalité, un moyen de survie. En l'occurrence, même le suicide de Laura Laur apparaît à Saint-Martin comme une stratégie d'échappement, une désobéissance ultime plutôt qu'une violence retournée contre soi (Saint-Martin 250).

La désobéissance est certes un thème commun aux romans de Jacob. Pourtant, c'est sur son contraire que l'autrice insistera dans *L'obéissance* (1991) et *Fugueuses* (2005). Par une lecture fort détaillée de ce dernier roman, Ariane Gibeau rend compte des ravages de la violence sexuelle en reconstruisant les représentations du corps abusé et les conséquences psychiques de l'abus. L'obéissance au silence imposé autour de l'abus est par ailleurs désignée comme une cause au drame des personnages féminins. Cela dit, il importe aussi de considérer la dimension émotionnelle générée par cette obéissance au non-dit. Dans le récit que fait Jacob d'une mémoire familiale troublée par la pédophilie, comment la honte agit-elle comme filtre dans la description des relations interpersonnelles ?

Dans la filiation de la honte que recrée Jacob, le désir des sujets féminins se trouve entravé par l'obéissance au Secret, avec un « s » majuscule comme le conçoit Tisseron. « À la différence du secret connu de soi et caché aux autres, écrit-il, le Secret est inconnu même de soi » (*Du bon usage de la honte*, 98). En tant « qu'organisation psychique », il évoluerait « pour son propre compte » (99). Aussi est-il comparable, dans le roman de Jacob, à un algorithme ancestral qui fait système pour les personnages féminins. De mère en fille, ceux-ci sont des fugueuses qui, tout en cherchant à échapper au Secret, n'en agissent pas moins sous le masque de la honte, comme il sera montré.

### **La honte éprouvée dans la nudité psychique : le cas de Nathe**

Dans *Un dé en bois de chêne* (2010), le non-dit est décrit par Jacob comme un « puits sans fin » (Jacob 72). Les lecteurices y trouveront de nombreuses allusions à l'enfance tuée, de même

qu'à l'idée d'un crime dont le sujet est à la fois acteur et témoin. Comme le formule la narratrice d'une des nouvelles, intitulée « Alors, le bleu du ciel » : « Comment pourrais-je connaître ma part de faute, comment pourrais-je reconnaître ma part d'abîme ? » (65) Cette question traverse la totalité de *Fugueuses*, où est représenté l'état confusionnel dans lequel la honte plonge tant l'enfant abusé que le témoin silencieux de l'abus. Dans les deux cas, la honte éprouvée différemment précipite le sujet dans un abîme que Ciconne et Ferrant ont désigné par les termes de « nudité psychique » (44), en référence à la détresse qui accompagne la perte de repères. C'est notamment sur cette « nudité psychique » que Jacob insistera en narrant le cas de Nathe, une enfant de treize ans de la famille Saint-Arnaud.

Dès le premier chapitre est raconté l'abus perpétré sur Nathe par Catherine Piano, d'abord, et par son conjoint François, ensuite. La narration y emprunte une focalisation interne qui permet de déployer le point de vue de l'enfant sur les événements. Quant à l'abus sexuel, il ne sera décrit qu'à la fin du chapitre, de manière à donner une clef d'interprétation du personnage de Nathe caractérisé par de multiples signes d'anxiété.

Nathe vomit en secret, notamment à la vue de seins nus dans un magazine qui réactive en elle le souvenir de l'allaitement maternel (*Fugueuses*, 24)<sup>1</sup>. Aussi cède-t-elle à la panique pour des vétilles. Elle affirme d'ailleurs y travailler, en épaississant « la croûte d'impassibilité qui [la] protège » (15). À cela s'ajoute un sentiment d'impuissance quant au déroulement de sa propre existence. En se percevant elle-même comme « la cellule dormante de son propre destin » (15), elle nomme en toute conscience la dépossession dont elle est la victime et qui concerne la difficulté de se projeter dans ses désirs quand ceux-ci sont sous l'emprise d'une fatalité. Jacob donne ainsi une dimension tragique à la honte éprouvée qui, comme l'affirme Tisseron, est la « catastrophe même » (« De la honte qui tue », 19), en ce sens où elle provoque un effondrement de soi.

En l'occurrence, la honte se révèle à travers une angoisse d'exclusion ou un fantasme de néantisation tel qu'il est exprimé par la petite Nathe : « Je voudrais partir d'ici, ne plus connaître rien ni personne, être une autre personne que celle que je suis, d'autres oreilles, une autre mémoire, [...] je ferme les yeux et je monte très haut au-dessus du fleuve et je prie pour qu'on m'enlève par en haut pour toujours » (*Fugueuses*, 171). Ce bannissement de soi souhaité dans la disparition correspond bien à l'état de « nudité psychique » indicateur de la honte qui, toujours selon Ciconne et Ferrant, se déclenche, par exemple, quand l'enfant ne trouve chez l'adulte aucune réponse

rassurante à son désir ou à sa quête d'amour. Cet état survient donc en rapport avec le désir même de l'enfant qui est source de la honte dans le cas de l'abus.

En témoigne également la sœur de Nathe, Alexa, seize ans, victime du même François Piano qui en fera son amante. Après avoir réalisé l'attachement émotionnel qui la lie à ce prédateur (qui la rejettera par la suite), elle est empreinte d'un malaise qu'elle décrit comme un « sentiment de nudité », alors que le « ciel blanc et inerte se renvers[e] dans ses yeux » (168), abolissant ainsi tous repères. Par cette évocation de la « nudité psychique », Jacob attire surtout l'attention sur le désir pour l'adulte qui, à défaut de remplir son rôle protecteur, répond à ce désir de manière à créer de la confusion chez l'enfant quant au rôle qu'il joue dans leur relation. Dans pareil cas, le récit de Jacob est axé sur l'instrumentalisation du désir – et de la honte qui en découle – pour soumettre la victime au silence. Ce faisant, il met à l'avant-scène l'expérience catastrophique de la honte, toutefois à différencier de la culpabilité.

Selon Ciccone et Ferrant, la culpabilité se manifeste devant un surmoi, alors que la honte serait éprouvée devant un idéal (1). Dans *Fugueuses*, cet idéal est incarné par le personnage de Catherine Piano, qui, aux dires d'Alexa, dégage « une puissance et une force, une lumière et une beauté » (157) saisissantes. Cet « idéal de Nathe » (156), comme Alexa l'appelle, offre un espace de jeu et d'apprentissage où l'enfant court après l'école, d'abord en secret, et avec l'autorisation parentale par la suite. Des Piano, Nathe aime tout : « Elle aimait tant leur voix. Et rire, elle aimait leur rire. Les mots : elle aimait les mots qu'ils lui apprenaient [...] Les arbres [...], ils les aimaient, et les oiseaux et les poissons. Ils aimaient la terre entière et Nathe était une parcelle de cette terre qu'ils aimaient. Que faire ? » (65). L'enfant exprime ainsi le dilemme qui la confronte à l'idée de devoir renoncer à l'idéal auquel est rivee son identité. En le conservant, elle devra toutefois assumer les torts liés à l'abus et le piège de la honte se refermera sur elle.

Si Nathe est « fautive », à ses dires, ce serait « parce qu'elle a fait des rêves d'adoption » (55). C'est donc son amour envers les Piano qui est ici désigné comme une source de honte. Dans un très beau passage est décrit l'enfant porté par son désir, alors qu'elle cueille des fraises pour courir ensuite les offrir à Catherine. Or, Nathe se rend compte que, dans son élan, elle incite son abuseuse à recommencer. Elle en conclut donc devoir « tout lui refuser pour se refuser » (58). Ainsi Jacob dramatise-t-elle le jeu des désirs pour attirer l'attention sur la confusion entre le fantasme et le consentement. Elle rend subtilement compte de la distinction que Tisseron appelle à faire entre

désirer et souhaiter (*Ces désirs qui nous font honte*), car le désir que Nathe croit être le coupable, ne l'est aucunement.

Nathe désire être avec les Piano pour se rapprocher de son idéal, mais ne souhaite pas avoir de relation sexuelle avec eux. La confusion des termes servira le dessin des Piano tout en imposant un non-dit quant à la honte éprouvée par l'enfant à l'égard de ses propres désirs. Si Nathe confessera à la fin du roman avoir été violée par François, elle gardera toutefois le secret sur l'abus de Catherine, son investissement affectif à son égard la confinant dans un sentiment de honte qui l'amènera à développer une hypervigilance face à toute manifestation de tendresse de la part d'autrui.

Nombreux sont les passages où Nathe fuit les rapprochements avec les membres de sa famille, sa sœur Alexa ne s'expliquant pas l'agressivité qu'elle y met. En réalité, cette incompréhension sur le plan des relations interpersonnelles découle d'une manifestation de la honte qui interfère, chez Nathe, en tant que signal d'alarme, dès lors que son affection est sollicitée. C'est là une des propriétés de l'émotion qui contribue, dans un second temps, à préserver l'identité et à assurer la survie par le rappel de la frontière abolie entre soi et l'autre. Ainsi, la honte en tant que signal d'alarme « alerte le sujet avant qu'il ne plonge dans une situation honteuse dommageable pour son amour propre » (Ciccione et Ferrant 155).

Quoiqu'elle implique le sacrifice d'un lien de confiance dans la sociabilité, cette distance établie, en tant qu'effet de la honte éprouvée, revêt un caractère ancestral. En effet, seront par la suite narrées les histoires de la mère de Nathe, de la grand-mère et de l'arrière-grand-mère, comme autant de mises en abîme de l'abus. De cet effet gigogne se dégagera un héritage d'hypervigilance que déploie le récit par la remontée qu'il effectue vers une honte originaire.

### **La honte originaire : l'hypervigilance en héritage**

Dans les chapitres suivant la description du cas de Nathe, la narration adopte le point de vue des femmes de la famille (Émilie, Alexa, Fabienne et Blanche). Au sein de cette généalogie familiale, les parcours se font écho, tous étant marqués par l'abus que l'autrice raconte en creusant les méandres d'une mémoire qui a été oblitérée par le Secret. Ainsi le récit de l'abus ne se livre-t-il que par à-coups. Il mime en cela le fonctionnement d'une mémoire traumatique, le travail de la lecture étant appelé à relever les indices dispersés de l'abus et à croiser les fils de la narration dans la discontinuité, pour enfin reconstituer l'histoire que l'on peut résumer comme suit.

Xavier, le grand-père de Nathe, a été accusé de pédophilie et blanchi publiquement. À la suite de quoi, les enfants ont fui la maison paternelle, la mère de Nathe, Émilie, gardant ses enfants à distance. De même, l'arrière-grand-mère, Blanche, part vivre à Vancouver pour mettre de la distance entre ses petits-enfants et son mari au passé de pédophile. Quant à Fabienne, la grand-mère de Nathe, elle aurait elle-même été victime d'abus au cours d'un épisode livré par flash, sans que l'agresseur ne soit jamais nommé. En cela, la mise en récit conserve des zones d'opacité. Elle laisse toutefois deviner que la vérité reste enfouie dans le secret dont Fabienne ne réussit pas à s'affranchir, pas plus que Blanche, l'arrière-grand-mère qui brûlera les écrits de son mari pour empêcher le passé d'être exposé au grand jour<sup>2</sup>.

Jacob met ainsi en lumière la réaction de déni des femmes dans une chaîne de transmission d'hypervigilance que l'arrière-grand-mère Blanche appelle pour sa part un « réflexe de haute surveillance » (*Fugueuses*, 265) : un legs maternel dont souffrait son mari, George (lui-même victime d'abus).

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 [...] 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 [*sic*] 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. (265)

Dans la mesure où il consiste à exercer une extrême vigilance critique sur soi-même, ce réflexe décrit par Blanche est générateur de honte. La langue étant sous haute surveillance, tout élan de soi à travers elle se trouve bloqué pour être soumis au secret comme le perçoit parfaitement la sœur de Nathe, Alexa, qui interroge en vain sa mère sur son passé familial : « il n'y a que des histoires étouffées » (148).

La question que se pose Alexa, fille d'Émilie, et que se pose Émilie au sujet de Fabienne, sa propre mère, de même que Fabienne au sujet de Blanche, l'arrière-grand-mère de Nathe, est la suivante : Qu'est-il arrivé à la mère ? Pourquoi est-elle comme elle est, c'est-à-dire absente à elle-même comme aux autres ? Émilie, la mère de Nathe, est dépressive. Victime d'évanouissements subits, elle se mure dans le silence à l'instar de sa propre mère, Fabienne, qui a été « paralysée très jeune » (232) comme sa petite-fille, à treize ans.

Cette paralysie circulaire est celle de la langue dans sa capacité à mettre en relation les expériences des femmes pour prévenir l'abus. Nathe s'en insurge d'ailleurs en ces termes : « Personne, jamais. Jamais personne ne m'avait prévenue, ni ma mère, ni Alexa, que quelque

chose, un jour, se tendrait ainsi en moi, et se romprait en moi » (53). Cette paralysie dans la honte concerne aussi les corps. Fabienne parlera pour sa part de « l'horrible rigidité » qui s'en empare, de même que « de l'âme et des pensées » (24). Quant à Émilie, elle se demandera si elle n'aurait pas transmis à ses filles « ce même système d'anéantissement du désir » (180) dont elle souffre (et qui lui aurait fait abandonner sa passion pour la danse).

Ainsi, Jacob décrit les personnages féminins dans leur empêchement à se lier et à se délier le corps et la langue. Dans les méandres de la narration, elle multiplie les exemples de l'hypervigilance qui déploient la honte signal à une échelle transgénérationnelle. C'est ainsi que Jacob décrit les personnages féminins dans leur empêchement à se lier et à se délier le corps et la langue, tout en multipliant les exemples de l'hypervigilance qui déploient la honte signal à une échelle transgénérationnelle. La transmission, s'il en est une, est par conséquent celle d'une « honte ancestrale » (107). Conçue par Probyn comme un spectre émotionnel qui régit les relations personnelles à différents niveaux (familial, géographique et historique), la honte ancestrale détermine la représentation des identités affectives dont la compréhension ne peut qu'être éclairée par elle (107).

### **L'hydre de la honte et l'opacité du dire**

Une métaphore de la honte ancestrale est enfin suggérée dans la volonté exprimée de Nathe de vouloir demeurer insensible « aux ricanements de hyène de la honte » (*Fugueuses*, 284). Le monstre mythologique à plusieurs têtes traduit parfaitement la honte ancestrale ou le Secret dans son aspect tentaculaire, le véritable monstre au centre du récit étant celui de l'hypervigilance qui bloque le sujet dans son élan vers autrui. Si l'écriture de Jacob débusque le secret là où il opère, décortique les mécanismes de la honte et en montre les effets sur le plan relationnel, elle insiste surtout sur le non-dit qui demeure dans chaque histoire, et dans les mots pour la dire.

Quand Alexa révèle à sa sœur qu'elle a eu une liaison avec François Piano, Nathe lui confie à son tour avoir été en contact intime avec cet abuseur. Or, la manière indirecte avec laquelle est levé le non-dit sur les événements, fait en sorte que sa parole demeure opaque. En effet, pour expliquer les raisons qui l'amènent à déplorer la liaison de sa sœur avec François, Nathe affirme qu'elle n'aime pas l'odeur de ce dernier (172), ce qui est une référence claire à la proximité du corps masculin qu'elle aurait senti de près. Sa sœur ne relèvera toutefois pas cette vérité voilée et la prise de parole est en l'occurrence silencieuse, à défaut de trouver une résonance dans l'écoute.

Des leurre au dévoilement de la vérité parsèment également le tissu romanesque. Par exemple, il est d'abord précisé qu'Émilie souffre d'évanouissements après avoir assisté à la chute des tours du World Trade Center à la télévision. Par la suite, il est question de racontars au sujet d'une supposée relation de son mari avec une mineure (ce qui s'avérera faux par la suite). Les lecteurices seront dans un premier temps amené.es à penser que ce sont là des raisons suffisantes aux malaises d'Émilie. Cependant, la suite du texte conduit vers une autre interprétation de son état, puisqu'Émilie est pressée par sa fille Alexa de livrer la vérité sur les liens rompus avec le passé familial. Par conséquent, il est permis de croire que le mal d'Émilie n'est pas étranger à cette incitation au bris du silence qui fait d'elle une gardienne du secret.

Dans le même ordre d'idées, la densité du texte de Jacob, parfois surchargé et tout en bifurcations, peut être conçu comme une stratégie d'évitement qui crée une opacité du dire et performe la fuite sur le plan stylistique (comme Jean Anderson a d'ailleurs pu le conclure à l'analyse d'autres romans). Si la vérité est amenée en surface graduellement, les indices qui y conduisent, sont dispersés dans le texte pour former des énigmes s'ajoutant les unes aux autres par couches successives, ce qui contribue à renforcer la figure centrale du non-dit.

À titre d'exemple, la tante de Nathe, Stéphanie, va pousser la fuite jusqu'à disparaître totalement en se faisant passer pour morte auprès de ses parents, alors que sa mère lance ceci à son père : « C'est toi qui l'a tuée » (*Fugueuses*, 227). Aux lecteurices de penser ce qu'ils voudront de cette accusation qu'aucun autre élément du texte ne vient appuyer, à la lumière de la généalogie de l'abus dont iels ont pris connaissance. Discrètement levé sur cet épisode, le voile se referme dans l'opacité du dire. Le Secret continue ainsi son œuvre en perpétuant le malaise.

### **Comment rétablir la relation ?**

En conclusion du roman, Jacob orchestre une rencontre entre ses personnages féminins. Ainsi, les liens familiaux se recréent par la libération de la parole entre les représentantes de quatre générations qui se retrouvent à Aiguebelle, le territoire de l'origine. Les petites-filles font la connaissance de leur grand-mère, de même qu'Émilie fait la connaissance de la sienne. Avec le rétablissement du lien intergénérationnel, la parole se dénoue. Toutefois, le passé ne se livre que par bribes. Rien de frontal chez Jacob, dont le propos n'est pas de dénoncer les responsables masculins de l'abus, lesquels demeurent plutôt discrets, voire épargnés.

Dans *Armer la rage*, son manifeste pour une littérature de combat, Marie-Pier Lafontaine aspire à « dire les mots sans honte » (56), l'écriture du trauma consistant plutôt à retourner la violence contre l'agresseur paternel pour déplacer la honte de son côté et lever le masque sur elle. Rien de tel chez Jacob, car la honte demeure éprouvée quant à sa représentation et le masque de la honte recouvre l'ensemble du narré à travers une poétique du secret. Or, un roman comme les *Fugueuses* pave la voie aux écrits qui s'inscriront dans la foulée de #meeto, par la désobéissance à la loi du Secret à laquelle il invite.

En s'arrimant à l'émotion de la honte ancestrale pour rendre compte de ses effets dans une transmission familiale et le développement de la subjectivité, l'écriture de Jacob fait surgir la parole muselée par le déni. En cela, elle constitue une contre-offensive à l'injonction patriarcale qui alimente un système de domination au sein duquel les femmes sont aussi des vecteurs de l'abus par leur obéissance au silence sur le vécu de la honte.

Dans le récit de l'abus, Jacob ne fait pas de clivages entre les sexes. Il n'y a pas d'un côté des femmes victimes et, de l'autre, des hommes coupables de la violence exercée à leur endroit. Il y a plutôt des enfants et des adultes qui, peu importe le sexe, alimentent l'hydre de la honte. En cela, Jacob fait écho à ce que bell hooks souhaitait voir mis de l'avant pour en finir avec « l'ennemi intérieur » (105), à l'origine d'une transmission de la violence patriarcale par les femmes elles-mêmes : « la coercition sexuelle exercée par les femmes sur des enfants doit être considérée comme aussi horrible que les abus commis par les hommes » (109). À cet égard, le personnage d'abuseuse de Catherine Piano permet à Jacob d'insister sur cette violence perpétrée par les femmes qui entretient la honte comme mode de soumission.

L'écriture du roman apparaît dès lors comme réparatrice parce qu'elle rétablit non seulement la relation du sujet avec son passé, mais aussi avec la vie. C'est d'ailleurs ce qu'appelle de tous ses vœux la narratrice d'une nouvelle intitulée « La mort en février », où elle est assise en posture d'écriture après avoir lu un fait divers, une histoire d'infanticide lié à un crime d'abus. Le récit porte sur les résonances que crée cette histoire chez le personnage de l'écrivaine et sur la responsabilité de la prendre en charge sans être confiné à la passivité du témoin face au Secret et aux conditions pour qu'elle se reproduise. La lassitude face à la difficulté de la tâche est ainsi exprimée :

Cette histoire me fatigue. M'épuise. Toujours la même. Toujours trop tard. [...] Aidez-moi à m'acquitter de cette histoire qui me retire toutes mes forces [...], qui me coupe de ce que j'ai à faire, de cette histoire qui me laisse sans révolte, sans

colère, sans amour [...], pour que je l'expie, pour que j'en expie la douleur et pour que j'expie le meurtre que je voudrais [...] commettre, qui se commet dans un terrain vague de mon sang. ....  
 Donnez-moi cette force, donnez-moi une arme [...]. Donnez-moi la femme multipliée par la force, par son arme [...]. ....  
 Elle sera chaude de révolte, elle sera protégée par la colère, aidez-moi, donnez-la-moi, celle qui transmet le droit et acquitte la dette. (*Un dé en bois de chêne*, 156-157)

Cet appel à la solidarité dans la révolte laisse libre cours au désir de doter les mots d'un pouvoir de destruction assez fort pour briser l'opacité du dire. Quant à l'ennemi à combattre, il se révèle être – à la lumière de *Fugueuses* – l'hydre de la honte qui condamne à une lutte épuisante en soi : celle de devoir sans cesse revenir sur cette opacité pour s'acquitter de sa dette envers un legs à déconstruire.

### Bibliographie

- Anderson, Jean. « Figures de fuite : densité des textes et travail des lecteurs de Suzanne Jacob ». *Voix et images* 21.2 (62) (1996). 275-284.
- Ciccone, Albert et Alain Ferrant. *Honte, culpabilité et traumatisme*. Paris : Dunod, 2009.
- Cyrulnik, Boris. *Mourir de dire. La honte*. Paris : Odile Jacob, 2012 [2010].
- Fayolle, Azélie. *Des femmes et du style. Pour un feminist gaze*. Paris : Divergences, 2023.
- Gibeau, Ariane. « Entrée imposée dans la sexualité et dynamiques incestueuses dans *Fugueuses* ». *Suzanne Jacob. La pensée comme espèce menacée*. Dir. Lucie Joubert et Catherine Voyer-Léger. Montréal : Remue-ménage, 2021. 27-47.
- hooks, bell. *Tout le monde peut être féministe*. Tr. Alex Taillard. Paris : Divergences, 2021.
- Jacob, Suzanne. *Amour, que veux-tu faire?* Montréal : Boréal, 2011.
- . *Un dé en bois de chêne*. Montréal : Boréal, 2010.
- . *Histoires de s'entendre*. Montréal : Boréal, 2008.
- . *Fugueuses*. Montréal : Boréal, 2005.
- . *Wells*. Montréal : Boréal, 2003.
- . *L'obéissance*. Paris : Seuil, 1991.
- Lafontaine, Marie-Pier. *Armer la rage. Pour une littérature de combat*. Montréal : HélioTropé, 2022.
- Nathanson, Donald L. *Affect, Sex, and The Birth of The Self*, New York / Londres : Norton, 1992.

Probyn, Elspeth. *Blush. Faces of shame*. Minneapolis / Londres : U of Minnesota P, 2005.

Saint-Martin, Lori. « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes filles en fuite ». *Voix et images* 21.2 (1996). 250-257.

--- et Christl Verduyn. « Présentation ». *Voix et Images* 21.2 (1996). 216-217.

Tisseron, Serge. *Ces désirs qui nous font honte. Désirer, souhaiter, agir : le risque de la confusion*. Bruxelles : Faber, 2010.

---. « De la honte qui tue à la honte qui sauve ». *Eres* 184 (2006). 18-31.

---. *Du bon usage de la honte*. Paris : Ramsay, 1988.

### Notes

<sup>1</sup> Dans un tel cas, le récit offre une image du désir pour l'adulte qui, comme il sera mis en évidence plus loin, est une des sources de la honte.

<sup>2</sup> La scène de l'abus de Fabienne est décrite dans un flou onirique. Alors que l'enfant est au dortoir d'un pensionnat, elle se dirige à la salle de musique, où se trouve un piano. Une naine blonde y joue tout en ravalant les mots dont se souvient Fabienne : « Lifodép » (235), soit pédophile à l'envers. Cela dit, cette référence au piano, en lien avec l'agression, est également contenue dans le patronyme des abuseurs de Nathe : Piano. À ce sujet, il convient de remarquer que le piano est de plus associé à la mère dans *Wells* (2003), récit qui a comme principal thème l'inceste entre des jumeaux, un frère et une sœur qui se retrouvent dans le deuil à la suite de la mort de leur mère dans une première partie, puis de celle de leur père, dans une seconde. Leur enfance est évoquée par une référence au piano, face auquel leur mère les assoyait pour qu'ils écoutent (23), mais ils en étaient réduits, affirme le frère, Antoine, à « observer la musique » (39), ce qui faisait d'eux des « laveurs de vitres de l'architecture musicale » (39). Ainsi la musique apparaît-elle comme un idéal associé à la mère qui représente elle-même un inatteignable face au désir qui se brise en tentant de « se hisser vers la beauté [de la mère comme de la musique] » (45). Enfin, Jacob expliquera dans un essai sur l'art d'écrire qu'elle désigne sa propre mère comme la Pianiste (avec une majuscule, pour en faire un nom de personnage) (*Histoires de s'entendre*, 10). Les lectureuses qui s'aventurent dans ces méandres ne pourront qu'être troublées par ces jeux de renvois intertextuels entre des éléments fictionnels et autobiographiques qui opèrent des glissements entre la musique, la mère et l'abus.