

Karine Castonguay

Université de Montréal

Métarécit(s) et métaféminisme  
dans *La maison étrangère*  
d'Élise Turcotte.  
Esthétique de la ritualisation  
du corps féminin

**T**eintée de poésie et parsemée de métaphores, l'écriture de *La maison étrangère*<sup>1</sup>, d'Élise Turcotte, a été décrite par Michel Biron comme se rapportant au « symbolisme *soft* » : « L'écriture cherche moins à ouvrir les vannes de l'imagination romanesque qu'à créer un univers symbolique à partir de l'expérience personnelle du monde<sup>2</sup>. » Il est essentiel d'évoquer d'emblée ce symbolisme littéraire, notamment en ce qui concerne la description personnelle de la narratrice : « Cette femme entourée de significations, cette femme à côté d'un abîme, c'était donc moi. J'aimais, et il y avait des mots pour le dire. J'avais grandi, étudié; les livres qui m'entouraient en faisaient la

1. Élise Turcotte, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002, 221 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ME*.

2. Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 2 (83), hiver 2003, p. 167.

preuve. » (*ME*, p. 46) Les symboles existent donc dans la vie de la narratrice, symboles qu'elle rattache à son être et, surtout, à son corps, qui la font se sentir vivante, malgré l'impression de vide qui l'habite tout au long du roman et qu'elle tente de combler.

Ces symboles doivent être décryptés par le lecteur parce qu'ils disent l'indicible, phénomène que l'écriture romanesque génère. Le corps, en particulier, est touché par ce système significatif qu'Élise Turcotte met en place dans son écriture. Ce roman est celui du corps en rupture, du corps à renouer. Les imaginaires du corps y occupent une place prédominante dès la lecture du titre et des sous-titres.

Le titre établit un rapport métaphorique entre la maison et l'impression d'étrangeté. La narratrice décrit ainsi l'endroit où elle vit : « cet appartement qui me surprenait de plus en plus » (*ME*, p. 63). Cette perception est antinomique, car la maison constitue généralement un endroit familier, réconfortant et marqué par les habitudes. Affirmer que la maison est devenue *étrangère* — d'après les impressions d'étonnement et de dépossession ressenties par la narratrice, Élisabeth — signifie que sa symbolique s'est renversée, comme si Élisabeth ne s'y identifiait plus. Donc, dans cette perspective, et en ajoutant le lien métonymique entre le corps et la maison, nous pouvons affirmer que la narratrice ne s'identifie plus ni à sa maison ni à son propre corps. Car c'est bien d'une histoire identitaire qu'il s'agit : Élisabeth, qui se reconnaissait dans sa relation intense avec Jim, relation dans laquelle elle se sentait pleine et accomplie, se sent évidée et épuisée depuis le départ de son amoureux. Le roman raconte sa quête, celle d'une nouvelle identité, identité « en solo<sup>3</sup> » qui serait chez elle liée à une évolution des sensations corporelles.

Si le désarroi identitaire de la narratrice apparaît d'emblée dans le titre, chacun des sous-titres (attribués aux trois parties du roman)

---

3. Cette expression est empruntée à Jean-Claude Kaufmann, qui a consacré un essai sociologique à la quête identitaire des femmes vivant seules. Voir Jean-Claude Kaufmann, *La femme seule et le prince charmant. Enquête sur la vie en solo*, Paris, Pocket, 2001, 281 p.

constitue un énoncé métaphorique lié intimement au corps d'Élisabeth et renvoie aux différentes étapes franchies pour atteindre l'objet de sa quête. « La Sirène de bois » constitue en effet une figure mythologique à demi-femme du haut, à demi-poisson du bas (donc sans sexe), et fait référence au corps désaffecté de la narratrice, suite à sa rupture douloureuse. « Dans la forêt des sens » évoque, au contraire, ce que Claude Javeau appelle « le temps de la fête », c'est-à-dire « un comportement de refondation<sup>4</sup> » qui signifie, pour la narratrice, une renaissance du désir sexuel, ainsi que sa rencontre avec Marc, qui comble, par son corps *présent*, le corps *absent* de l'ancien amoureux. « Le Parfum de la solitude » renvoie enfin au nouvel air respiré par Élisabeth, à l'apprivoisement de son nouveau statut et, de surcroît, de son nouveau corps : un corps solitaire. L'identité qu'Élisabeth se forge correspond à la perception symbolique de son corps. Cet imaginaire passe du deuil au désir, impressions qui nécessitent la présence de l'autre, du corps *masculin*, puis l'appropriation de son propre corps, *féminin*. Cette métamorphose ne concerne qu'elle. Seule.

Malgré sa forme plutôt traditionnelle, *La maison étrangère* déploie des stratégies d'écriture postmodernes, telles que définies par Janet M. Paterson et Linda Hutcheon. Néanmoins, le roman symbolise une mutation idéologique qui va au-delà de cette poétique postmoderne. Effectivement, Élise Turcotte exprime un changement de position idéologique et un renouvellement des procédés d'écriture par rapport aux auteures typiques de la postmodernité. L'aspect postmoderne du roman s'exprime d'abord par l'exposition narcissique du corps fragmenté de la narratrice, et nous l'aborderons dans une lecture postmoderne de Gilles Lipovetsky. Ensuite, cette exposition symbolique et ritualisée se lit à travers la pensée féministe postmoderne.

Enfin, l'imaginaire romanesque déployé dans le texte de Turcotte s'apparente à une évolution philosophique et littéraire représentée par un symbolisme renouvelé. Ce symbolisme constitue donc, selon nous,

---

4. Claude Javeau, *Sociologie de la vie quotidienne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 30.

une façon d'écrire, de s'écrire et de se représenter dans ce monde chaotique, paradoxal, où les êtres humains sont pris entre le manque et le trop-plein de repères sociaux. Un monde que Gilles Lipovetsky considère passé de la *post-* à l'*hyper*modernité.

### *Petit récit, métarécit et postmodernité*

« En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits<sup>5</sup> », affirme Jean-François Lyotard dans son ouvrage intitulé *La Condition postmoderne*. Il mentionne par la suite la « décomposition des grands récits<sup>6</sup> ». Quels sont ces *méta-* ou ces *grands récits*? Il s'agit des idées totalisantes telles que la religion, le patriarcat, la science, la famille, etc., imposées depuis des millénaires et, dans certains cas, renforcées avec la modernité. Lyotard les lie à un « problème de légitimation » : « La légitimation, c'est le processus par lequel un législateur se trouve autorisé à promulguer cette loi comme une norme<sup>7</sup>. » La postmodernité serait donc la remise en cause de ces idées devenues successivement normes, puis lois implicites. Cela se révèle, chez Lyotard, par l'abondance de termes contenant le préfixe « méta- »; termes dont le sens précis est rarement expliqué : *métarécits*, *métalangue*, *métaquestion*, *métadiscours*, *métaprescriptif*, *méta-argumentation*.

Comme « le recours aux grands récits est exclu [...], le "petit récit" reste la forme par excellence que prend l'invention imaginative<sup>8</sup> »; de plus, Lyotard affirme que « les "identifications" à des grands noms, à des héros de l'histoire présente, se font plus difficiles. [...] Chacun est renvoyé à soi<sup>9</sup>. » *La maison étrangère* constitue l'un de ces *récits de soi* qui ne présentent aucun héros épique, et qui n'exposent pas non plus

---

5. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. *Ibid.*, p. 19.

8. *Ibid.*, p. 98.

9. *Ibid.*, p. 30.

une histoire grandiose basée sur une trame événementielle chargée. Axé sur les expériences intimes de la narratrice, le roman correspond donc à cette définition minimale de la mouvance postmoderne.

Janet M. Paterson, dans le premier chapitre de son ouvrage *Moments postmodernes dans le roman québécois*, fait une mise au point sur le roman dit postmoderne avant d'en établir une *typologie*, à la fois au niveau de l'énonciation et de l'énoncé. Elle avance, entre autres, que « l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un "je" narratif mais par une *pluralité* de voix narratives<sup>10</sup> ». La narration de *La maison étrangère* est, elle, portée par l'unique voix d'Élisabeth, sauf que dans cette voix s'en imbriquent de multiples autres. Celles-ci peuplent la pensée de la narratrice : la voix de l'ancien amoureux, celle de la mère décédée, ainsi que celles du père, de Lorraine (la bibliothécaire névrosée), de Mathieu (l'un de ses élèves, qui voudrait être son prétendant malgré les vingt ans qui les séparent), puis, enfin, le chuchotement de Marc, l'amant, qui représente davantage un *corps masculin* qu'une voix. Ces voix, qui forment presque une cacophonie dans l'esprit d'Élisabeth, s'entremêlent donc dans sa narration : elles agissent tant sur le discours de la narratrice que sur sa psychologie. Cette polyphonie rassemble les différents morceaux de sa construction identitaire et évoque soit ses souvenirs, soit les événements présents de sa vie, en plus d'incarner les vibrations qui l'habitent et qui la hantent. C'est à partir de ces voix qu'elle tente de construire ou de déconstruire, selon un tri longuement analysé, qui elle est.

Même si une multitude de voix forgent le discours de la narratrice, le roman présente une narration à la première personne : Élisabeth, âgée de quarante ans, raconte son histoire. Mais pour se raconter, pour se comprendre, il faut questionner son héritage, familial et autre, par le biais du récit de la filiation, tel que le définit Dominique Viart : « il interroge une continuité, s'emploie à rétablir un *continuum* familial.

10. Janet M. Paterson, « Le roman postmoderne. Mise au point et perspectives », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 18.

À restituer une expérience dont *je* est le produit<sup>11</sup>. » Des bribes des discours du père et de la mère forment et transforment la subjectivité d'Élisabeth. Les commentaires de son père, à qui elle rend visite à quelques reprises, l'influencent, tout comme les propos fantomatiques de sa mère décédée, qui vient la voir en rêve ou dans ses fantasmes. Viart affirme que la problématique contemporaine reliée à la question de la filiation, de quelque ordre soit-elle, est la suivante : « Dis-moi qui te hante, et je te dirai qui tu es<sup>12</sup>. » Élisabeth est effectivement hantée par la voix de sa mère disparue, mais aussi par celle de Jim, qui l'a quittée, la rupture constituant une autre forme de mort : « Les heures. Dans ma maison devenue étrangère : toutes ces heures qui se taisent et creusent leur tombe. [...] Il y avait ce chaos dans le monde. Il y avait des morts, des vivants, et des absents. » (*ME*, p. 117) Il y a surtout les voix de toutes ces personnes *mortes, vivantes et absentes* qui continuent de lui parler, ce qui accentue son désarroi : « Seule, je l'étais, plus que je n'aurais pu l'imaginer. Ma propre voix résonnait parmi celle des morts. » (*ME*, p. 65) Non seulement se sent-elle entourée par les morts, mais elle s'identifie elle-même à un fantôme pris entre la mort, l'absence et la vie.

Bref, bien que la narration de *La maison étrangère* ne renvoie qu'à une seule voix narrative, celle d'Élisabeth, il reste que dans cette unique voix s'imbriquent de nombreux discours qui relèvent d'une esthétique postmoderne.

Au niveau de l'énoncé, Paterson soutient que le roman postmoderne est « [m]arqué [...] par l'accumulation de procédés autoreprésentatifs, dont la mise en abyme, la métaphore scripturale et les réductions<sup>13</sup> ». L'écriture constitue effectivement un thème important dans le roman analysé. Si Élisabeth incarne la voix narrative de l'histoire qui nous est racontée, elle écrit aussi : il est question de la rédaction de sa

---

11. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2008, p. 88.

12. *Ibid.*, p. 105 [l'auteur souligne].

13. Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 18.

thèse sur « la représentation du corps dans la littérature médiévale » (*ME*, p. 15), de « la transcription de ses rêves dans un cahier » (*ME*, p. 45), qui se transforme en « livre des heures d'Élisabeth » (*ME*, p. 99). Élise Turcotte reconnaît sa propension à la mise en abyme dans tous ses romans : « Ce sont un peu comme des livres dans les livres<sup>14</sup> », explique-t-elle en entrevue à Denise Brassard. Les deux ouvrages mis en scène dans le présent roman connaissent une fin : Élisabeth efface les fichiers de sa thèse, et le roman se termine sur l'image de la narratrice qui laisse tomber son livre des heures dans l'eau. Nous pourrions interpréter ces fins, ou ces ruptures, comme une libération définitive et ultime de la culpabilité liée au passé, donc à sa mère, puis à Jim. Mais cette destruction des écrits de sa vie peut évoquer également un postmodernisme plus sombre, lié à la perte et à la destruction.

Par contre, si l'on peut reconnaître dans *La maison étrangère* les traits de la poétique postmoderne telle qu'établie par Paterson, celle-ci insiste par ailleurs sur le phénomène de rupture attribué aux textes postmodernes :

Sous la pulsion d'une forte surdétermination, la rupture emprunte des formes diverses (désordre socio-temporel, achronologie, représentation fragmentée des personnages, scission du « je » narratif) pour exprimer des sens multiples et variés de la rupture : rupture ontologique (Beckett), rupture politique (Hubert Aquin), rupture sociale et féminine (Nicole Brossard), rupture au niveau de la « représentation » (Robbe-Grillet)<sup>15</sup>.

Aucune de ces discontinuités n'a été exploitée par Élise Turcotte, sauf la scission du « je », démontrée plus haut. Dans son écriture, l'auteure ne privilégie pas, contrairement aux auteurs postmodernes mentionnés par Paterson, une révolte littérale, mais symbolique. En ce qui concerne la religion catholique, par exemple, qui constitue l'un des métarécits rejetés, selon Jean-François Lyotard, par la postmodernité, la

14. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. XXXI, n° 3 (93), printemps 2006, p. 22.

15. Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 21.

narratrice n'en refuse pas tous les éléments; elle entretient un dialogue avec ce dogme. En effet, si elle déplore la conséquence *personnelle* que le dévouement religieux excessif de sa mère a eue dans sa vie, elle ne réfute pas complètement l'idéologie pieuse, et va même avoir pour modèle une religieuse qui a consacré sa vie à la pensée divine, Hildegarde de Bingen.

Élisabeth déplore alors la culpabilité engendrée par la croyance religieuse de sa mère, et incarnée dans deux objets, la bible et le priedieu ayant appartenu à la femme décédée : « J'en avais honte, dit-elle en parlant du second objet. C'était un objet menaçant, à portée occulte. [...] Cet objet avait fini par créer une ombre derrière ma perception de toutes choses. » (*ME*, p. 150) La bible représente une relique pour la narratrice; elle constitue pour elle à la fois un « objet de renaissance » (*ME*, p. 18) de sa mère, qui en connaissait des passages par cœur, dont un extrait du *Cantique des cantiques* qui est devenu l'épithète sur sa pierre tombale, mais aussi un « rappel à son enfance » (*ibid.*); elle est également liée au moment de chute vécu par Jim, dans le bureau d'Élisabeth, pièce qu'elle a surnommée la « pièce des morts » :

[J]e l'avais trouvé un soir assis dans mon bureau, la bible de ma mère sur les genoux. [...] J'étais surprise parce qu'il n'avait jamais voulu entendre parler de près ou de loin de religion. Mais il était assis là, en train d'accorder de l'importance à cet objet grave et plein de visions. (*ME*, p. 104)

Les reliques troublent la pensée de la narratrice, et elle ressent le besoin de s'en départir, afin de se débarrasser des images de perte qui s'y rattachent.

À l'opposé, la religion paraît bénéfique pour la narratrice, qui s'identifie à Hildegarde de Bingen, religieuse qui a vécu au Moyen Âge. Élisabeth fait fréquemment référence à cette femme : « Au temps d'Hildegarde, les remèdes étaient livrés par Dieu » (*ME*, p. 79). Elle la cite, même : « Le corps a un goût, le goût a le plaisir; l'âme a le désir et le désir a la volonté. L'âme est comme le feu, le corps comme l'eau, et ils sont ensemble. » (*ME*, p. 99) L'apport de cette religieuse admirée par la narratrice est très important dans le roman, car il entoure les



problématiques du Moyen Âge, de la mémoire et de la vérité, du corps et de l'esprit, de l'amour; ce sont les questions que soulève Élisabeth dans le roman. Précisons que la période du Moyen Âge est mise en parallèle par Élisabeth avec le courant actuel. Ce rapprochement lui permet de se situer comme sujet historique, ainsi que de questionner les différentes idéologies qui ont connu un essor auparavant et de se les approprier pour tenter de se comprendre elle-même. Par exemple, elle confronte sa vision de l'amour à celle issue de la poésie courtoise lorsqu'elle parle de l'élève avec qui elle va boire une bière : « Mathieu ne me quittait pas des yeux; on aurait dit que j'étais celle qui allait accomplir un miracle. De loin, il pouvait ressembler à un jeune homme amoureux. Un chevalier servant. » (*ME*, p. 59) Ce vocabulaire renvoie à l'imaginaire médiéval, imaginaire exploité par la narratrice dans sa conversation avec le jeune homme, alors qu'elle « lui [a dressé] la liste des composantes du code de la beauté recueillies dans les poèmes courtois » (*ME*, p. 60).

En somme, du point de vue de l'énonciation, pour reprendre la terminologie de Paterson, l'écriture d'Élise Turcotte ne se rattache pas à une poétique typiquement postmoderne, puisque l'auteure n'entre pas en rupture. Elle relèverait davantage d'un « goût du roman<sup>16</sup> », qui touche les écrivains de l'époque extrême-contemporaine, mentionné par Dominique Viart dans son ouvrage déjà cité : il situe Milan Kundera à la source de ce nouveau mouvement, lui qui a affirmé que « seul le roman peut tout dire<sup>17</sup> ». Élise Turcotte a d'ailleurs fait référence à cet auteur dans l'entrevue accordée à Denise Brassard : « Comme l'affirme Kundera, écrire un roman, c'est travailler sur un aspect, une possibilité existentielle qu'on va pousser à l'extrême à travers un ou deux personnages<sup>18</sup>. » Dans *La maison étrangère*, la possibilité existentielle que traite Élise Turcotte est la question du deuil, suscitée par la rupture avec l'amoureux. Le roman débute par le récit de cette séparation :

16. Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 376.

17. Milan Kundera, cité par Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 380.

18. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 26.

Mon histoire ne prend pas sa source dans la rupture. Au contraire, comme un nœud devenu trop lâche, elle a seulement continué à se défaire. / J'ai vécu avec Jim pendant six ans. Un jour, sans discussion, sans explication, avec mon accord silencieux et définitif, il est parti. / À la minute où il a franchi pour la dernière fois le seuil de la porte, j'ai oublié le récit de notre vie. (*ME*, p. 11)

Ainsi, si la rupture constitue le thème central du roman, la rupture comme procédé d'écriture ne s'applique pas à *La maison étrangère*. Élise Turcotte ne présente pas un roman qui innove par sa forme. À la limite, la subjectivité de la narratrice, trait propre aux romans contemporains, se cadre dans une structure somme toute classique, dans un double découpage : trois parties comportant chacune six chapitres. Bien que la narration soit personnelle et qu'elle renvoie aux expériences intimes de la narratrice, ce qui nous apparaît postmoderne, cette transcription du vécu est organisée dans une volonté d'objectivité qui renvoie plutôt au récit traditionnel. Les traces de l'intériorité d'Élisabeth s'expriment davantage par une écriture lyrique, voire symbolique, que par une narration plus brutale, parce que plus près de la langue parlée, comme c'est souvent le cas dans le roman postmoderne.

De plus, du point de vue de l'énoncé, le lexique religieux, chez Élise Turcotte, est réactivé et non pas renié, tel que le suppose la philosophie postmoderne. L'auteure ne refuse pas complètement, contrairement à ce qu'entend Lyotard, les *métarécits* : elle évoque la religion catholique, entre en « dialogue<sup>19</sup> » avec cette dernière. Elle la questionne sans prendre position. Elle ne la met pas en scène de façon totalisante comme modèle empirique ni même comme culte, mais par bribes, dans une volonté de sacralisation : cette consécration relève du religieux, en est influencée, mais s'accroche plus à une ritualisation identitaire qu'à un sacré réellement pieux. Cette ritualisation est symbolique et non pas littérale.

---

19. Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 21.

## *Néo-narcissisme* postmoderne et rapport au corps

Gilles Lipovetsky, autre penseur de la postmodernité, a soulevé la question de cette concentration de l'imagination sur le soi, qu'il nomme « néo-narcissisme<sup>20</sup> », et qui consiste surtout à percevoir le corps comme un « objet de culte<sup>21</sup> », par lequel « l'être-sujet<sup>22</sup> » s'identifie. Cet imaginaire du corps est présent dans *La maison étrangère*, dans une volonté de ritualisation que nous allons illustrer. Lipovetsky traite le corps comme un « espace [paradoxal] de normalisation et d'expérimentation<sup>23</sup> ». La *normalisation* s'exprime, entre autres, par l'idéal de la perfection liée à la jeunesse, ce qui cause la peur du vieillissement, et qui se trouve dans quelques passages du roman d'Élise Turcotte : « Mon corps leur disait que j'étais vieille » (*ME*, p. 52); « Tu pars parce que je suis vieille et impuissante, avais-je dit à Jim » (*ME*, p. 94); « J'avais encore trop conscience de l'imperfection de mon corps » (*ME*, p. 110); « C'est une sorte d'injustice, avais-je toujours pensé. Le scandale de vieillir et d'être une femme. Surtout, ne pas en parler devant l'homme » (*ME*, p. 114). Élisabeth oppose son corps à cet idéal postmoderne par l'emploi de termes péjoratifs pour décrire sa vision de son propre corps. Ce dernier devient pour elle à la fois la cause de sa souffrance, de sa rupture avec Jim, et le représentant de la fatalité du destin féminin irréversible qu'est la vieillesse. *L'expérimentation*, quant à elle, s'incarne notamment dans la prédominance du désir sexuel sur les sentiments amoureux, effet ressenti par Élisabeth. Celle-ci aspire à ce que son corps désaffecté par le deuil reprenne vie dans un corps désirant. D'abord, avant sa rencontre avec Marc :

Voici ce que mon corps désirait : de petites aiguilles grattant la surface de ma peau. Il me fallait quelqu'un avec qui les mots et les gestes seraient solides comme du granit. Et il fallait que cela se produise ce soir-là. [...] L'amour, la passion,

20. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1983, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 86.

22. *Ibid.*, p. 87.

23. *Ibid.*

le lien entre moi et un homme s'accomplissait ou pas. [...] Je ne voulais ni aimer, ni être aimée. (*ME*, p. 86)

Puis, après avoir ramené Marc chez elle : « Jusque-là, j'avais toujours été d'abord happée par l'amour. [...] Je voulais maintenant qu'il déboutonne ma robe. Je frissonnais, impatiente. Il n'y avait pas de sentiment » (*ME*, p. 89); « Jouir était l'exigence de cette nuit. Je voulais y arriver, avec lui, avec cet inconnu, justement parce qu'il m'était inconnu » (*ME*, p. 92). Suite à sa rupture amoureuse, Élisabeth tente ainsi de se détacher de toute affection pour se concentrer sur la génitalité; elle s'éloigne de la familiarité (Jim) et plonge dans l'étrangeté (Marc). Bref, c'est à travers la génitalité qu'elle expérimente son corps.

Élisabeth évoque ensuite la perception contemporaine de la sexualité :

Je me souvenais d'avoir entendu un expert s'exprimer à la télévision à propos d'une nouvelle forme de sexualité aujourd'hui basée sur l'amitié. [...] L'expert avait donc parlé d'une sexualité perçue comme une activité sportive, un exercice pour la santé des corps. (*ME*, p. 96)

Élise Turcotte rappelle de ce fait, par le biais de sa narratrice, le critère de performance tant prisé dans la vague postmoderniste, qui se retrouve autant dans cette normalisation du corps que dans son expérimentation. Pourtant, malgré sa conscience des idéaux actuels, la narratrice les refuse; au contraire, elle souhaite la vieillesse (« La jeunesse, je n'en voulais pas », affirme-t-elle [*ME*, p. 60]) et elle repousse la vision sexuelle ambiante qui l'« horripil[e] » (*ME*, p. 96). Cette dissension se présente de façon tranquille et non pas polémique, contrairement aux voix postmodernes ou aux voix féministes qui ont précédé l'auteure. De toute manière, qu'il y ait contestation virulente ou non de la part des auteures de la postmodernité, toute divergence de leur part s'avère en partie narcissique plutôt que contestataire du social, ce à quoi se rattache l'écriture d'Élise Turcotte, qui se tourne justement vers l'intime.

Il y a donc bel et bien, dans *La maison étrangère*, un certain rapport au corps postmoderne, c'est-à-dire narcissique, et perçu à travers les

rouages postmodernes de la normalisation et de l'expérimentation. Cependant, cette perspective personnelle de la narratrice à son corps croise les regards d'autres personnages, masculins notamment, qui lui font toucher à l'expérimentation corporelle d'une toute autre manière : par la ritualisation.

## Ritualisation du corps

D'abord, le regard que Jim posait sur elle avant leur séparation revêt une importance évidente dans la perception que la narratrice entretient d'elle-même. Élisabeth revient régulièrement sur les miroirs que lui a offerts son ancien amant tout au long de leur relation et se rappelle des scènes érotiques vécues devant ceux-ci. Elle avoue que son vide existentiel corporel trouve sa source dans l'absence du regard valorisant de Jim : « Mon corps avait donc été un instant drapé de lumière. Je l'avais vu ainsi. Dans le miroir, dans le regard de Jim qui avait la capacité de tout détruire et de tout transformer. » (*ME*, p. 105) Le regard positif de la narratrice envers son corps lumineux se métamorphose sous la vision puissante de Jim : puissant parce qu'il arrive à défaire le regard négatif qu'Élisabeth porte généralement sur son corps, vu sous tous ses défauts. Le regard de Jim change littéralement la perception qu'elle a de son corps. Elle prétend aussi qu'après l'amour, elle avait la sensation que Jim « la ramenait de l'au-delà avec l'impression de profaner [s]on corps » (*ME*, p. 16) La métamorphose vécue par la narratrice au contact de Jim l'éloigne de la conception initiale qu'elle avait de son corps, qu'elle relie à l'imperfection, et de sa culpabilité, liée nécessairement aux images religieuses introduites dans son esprit par le dévouement catholique de sa mère. De plus, elle ramène à la surface de sa pensée des images pornographiques aperçues dans son enfance, et considérées dès lors comme interdites. La profanation, décrite par Javeau comme « une transgression de l'interdit<sup>24</sup> », s'incarne ici dans le désir absolu éprouvé par la narratrice pour son ancien amoureux, qui la faisait se délecter de son corps nu et apprécier la sexualité, malgré les tabous

24. Claude Javeau, *op. cit.*, p. 29.

qu'elle a assimilés au cours de son éducation maternelle. Ce désir prend forme dans le regard de Jim, dédoublé par le reflet du miroir. Le miroir constitue, par ailleurs, l'un des objets-cultes du roman :

J'aimais croire [que les miroirs] produisaient, par leur seule existence, une sorte d'humanité dédoublée. Je savais aussi que les miroirs sont les emblèmes de la séduction et de l'érotisme dans l'art de l'amour au Moyen Âge. Cet art, je l'étudiais depuis des années. Jim aimait cette idée : il m'offrait des miroirs, comme autrefois l'amant courtois, dans un geste complice et surtout plein de désir. Mais quand je m'y regardais, je ne trouvais pas ce que je cherchais. De moins en moins, en fait. Jim le savait. Ce corps pris en défaut, ce n'est pas moi, je lui disais. De toute évidence, il ne me croyait pas. Ne me parle pas de l'âme, répondait-il. Les miroirs étaient le reflet le plus joyeux du désir et de la féminité. C'était tout. Il les avait laissés là : à moi de me débrouiller avec mon image. (ME, p. 13-14)

Cette image n'existe pas, malgré la présence intensifiée des miroirs, sans le reflet du regard de Jim : « Élisabeth et Jim devant le miroir » (ME, p. 14), se rappelle la narratrice. Souvenir d'une scène érotique, où Élisabeth vivait bien dans la nudité. Au reste, le miroir rappelle la mise en scène ritualisée entre les anciens amants. Dans son ouvrage *Corps de femmes, regards d'hommes*, Jean-Claude Kaufmann mentionne « la façon dont les femmes se mettent en scène et dont les hommes les regardent<sup>25</sup> ». Il parle de cette « personnalisation du corps » : « Les barrières de la pudeur s'abaissent, le corps se livre désormais aux regards. [...] Il est la chair, la concrétude du soi dans un monde où le concret s'évapore, la marque de ses limites aux frontières de la peau<sup>26</sup>. » Le seul regard auquel le corps nu de la narratrice désire se livrer est celui de Jim, regard qu'elle a incorporé et qui lui est nécessaire pour sortir de la torpeur dans laquelle la perception qu'elle a d'elle-même l'a plongée. De toute façon, la sensation de la nudité est désormais reliée,

---

25. Jean-Claude Kaufmann, *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, 1998, p. 15.

26. *Ibid.*, p. 79.

dans son cas, au désir de Jim; quand elle s'ennuie de lui, Élisabeth se sent nue (*ME*, p. 61, 64); quand Jim lui téléphone, elle lui répond alors qu'elle est nue (*ME*, p. 188). En définitive, le regard masculin (celui de Jim) domine la représentation que la narratrice crée autour de son corps, même en l'absence de cet homme. Au contraire, l'absence accentue cette domination oculaire dont la narratrice s'ennuie.

D'ailleurs, le fait que Jim soit parti en laissant les miroirs symbolise une forme de *transmission* : en effet, par le miroir, même seule, la narratrice perpétue le désir éprouvé par son corps pour celui de Jim. L'objet miroir devient, par conséquent, symbolique.

L'ouvrage de Jean Baudrillard, *Le système des objets*<sup>27</sup>, permet de définir l'objet miroir tel qu'il est présenté par la narratrice : il y a la *fonction objective* des miroirs, celle que défend Jim, qui ne les considère que comme « accessoires de culte féminin » (*ME*, p. 13) et la *fonction subjective*, telle que prônée par Élisabeth, soit les miroirs en tant que producteurs, « par leur seule existence, [d']une sorte d'humanité dédoublée » (*ME*, p. 13). Cette différence de perception s'expliquerait, entre autres, par l'œil photographique que pose le premier sur la réalité, en opposition avec la vision plus littéraire et rêveuse d'Élisabeth<sup>28</sup>. Depuis le départ de Jim, le miroir projette pour elle le souvenir des amoureux : « Ton corps est plein de ressources, disait Jim. Il m'enlaçait, m'emmenant doucement devant ce miroir. Il voulait que je regarde. Ce corps est fait pour l'amour, disait-il encore. Je regardais, sauvée par mes yeux de myope. Je grimaçais. » (*ME*, p. 14) Les regards que Jim et Élisabeth portent sur la vie diffèrent. Cette différence influence nécessairement la façon dont ils entrent en relation avec les objets.

Jean Baudrillard se questionne sur les rapports particuliers des gens avec les objets qui les entourent. On peut parler de relation à l'objet

27. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 288 p.

28. Jim exerce le métier de photographe. Élisabeth et lui se sont rencontrés à Boston, dans un colloque auquel elle assistait en tant que littéraire, et lui en tant que photographe.

soit de manière purement *fonctionnelle* (ou objective), soit de manière *subjective*; pour entrer dans un symbolisme de l'objet, il faut sortir du système fonctionnel : « Sans doute les objets jouent un rôle régulateur de la vie quotidienne, en eux s'abolissent bien des névroses, se recueillent bien des tensions et des énergies en deuil, c'est ce qui leur donne une "âme", c'est ce qui les fait "nôtres"<sup>29</sup> ».

Dans *La maison étrangère*, l'exemple du miroir comme objet investi de manière subjective est frappant. Durant le processus de son deuil de Jim, le miroir devient pour Élisabeth un témoin de son vécu avec son ancien amoureux : « Il est vrai, affirme Élise Turcotte, que les objets forment une constellation, ou une nébuleuse, dans le monde de mes personnages. Quand je crée un personnage, il y a toujours des objets qui l'entourent, le définissent<sup>30</sup>. » Les objets sont des indices d'identité. Dans *La maison étrangère*, cela se présente par différents objets : la bible de la mère, la sirène de bois, les objets laissés par Jim : les miroirs, certes, mais aussi les photographies, une série de lettres dans une boîte, une montre de poche, un chandail usé. Jean Baudrillard stipule que certains objets sont dotés d'une « valeur symbolique<sup>31</sup> » qui renvoie à la partie instinctive et psychologique de la personne qui les détient. La bible symbolise le caractère de la mère d'Élisabeth, mère qui donnait son temps à des causes nobles, et perçue comme une sainte; les photographies laissées par Jim, une autre trace de son regard; ses lettres, tous ses moments d'absence; sa montre de poche, ses mains; son chandail usé au collet, son corps. Enfiler le chandail, c'est pour Élisabeth comme enfiler le corps de Jim, le retrouver malgré l'absence.

Rappelons que c'est par le miroir que le regard de Jim a pénétré le corps de la protagoniste, et que c'est par ce miroir qu'elle retrouve la source lumineuse de ce regard. Avec le départ de Jim, la lumière s'est éteinte, mais le reflet du corps d'Élisabeth demeure; c'est pourquoi le désir se place dans un entre-deux : entre la présence et l'absence de

---

29. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 9.

30. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 24.

31. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 29.



Jim, le miroir devient résurgence du souvenir, donc du désir, tel que l'affirme Andrea Oberhuber dans un article qu'elle consacre à ce roman d'Élise Turcotte : « C'est que, pour Élisabeth, le désir de l'autre est stimulé voire nourri par des objets (livres, manuscrits, enluminures, miroirs, etc.) ou des représentations de la gestuelle amoureuse<sup>32</sup>. »

Les objets sont la plupart du temps investis de l'*autre*, car « la relation profonde de l'homme aux objets, en laquelle se résume l'intégration de l'homme au monde et aux structures sociales<sup>33</sup> », affirme Jean Baudrillard, représente surtout son rapport à l'altérité. Cependant, certains objets sont investis par leur possesseur dans une relation à *soi*. Dans le cas d'Élisabeth, la petite sirène en bois ou encore les robes qu'elle porte deviennent symboliques de son rapport à elle-même, et sont alors perçues comme des emblèmes.

Outre le regard de Jim, l'approbation du père importe dans le choix de la couleur de la robe que porte la narratrice, ce qui fait de ce vêtement un autre objet-culte du roman : « Mon père a toujours eu un goût très précis pour les vêtements féminins. Il donnait régulièrement son avis. À sa femme, qui s'intéressait très peu à la mode. À sa fille, qui adorait être jolie. » (*ME*, p. 48) Non seulement la robe est un vêtement privilégié par Élisabeth, qu'elle porte pour faire plaisir à son père, mais sa couleur prend une importance capitale dans la symbolique du roman : « Il détestait depuis longtemps me voir habillée en *noir* » (*ibid.*); « Un soir, je me suis acheté une robe *blanche* pour célébrer le printemps et la fin de mon cours. Je pensais pouvoir faire plaisir à mon père » (*ME*, p. 49); « C'était le dernier cours, et j'avais finalement opté pour le *bleu*. Une robe d'un bleu profond que mon père trouverait tout à fait à son goût. La robe *blanche* attendrait. » (*ME*, p. 52, nous soulignons) Au début de l'histoire, Élisabeth est tentée par le noir, couleur du deuil. Cette tendance sombre rappelle son double deuil : celui vécu pour son

32. Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère d'Élise Turcotte* », *À la carte, le roman québécois (2000-2005)*, Francfort-sur-le-Main, Berlin, Berne, Bruxelles, New York, Oxford et Vienne, Peter Lang, 2007, p. 438.

33. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 67.

ancien amoureux, celui vécu pour sa mère. Cependant, elle oppose cette couleur au blanc, couleur de la vie et de la renaissance, de la pureté aussi. Si le miroir et le regard de Jim sont signes de profanation, le port de la robe blanche relève plutôt du sacré :

J'avais vu, quelques mois auparavant, un film dans lequel la reine Elisabeth se poudrait le visage et se revêtait de blanc virginal pour ses noces avec son pays : une scène très forte. J'en extrapolais la signification jusqu'à la notion de virginité telle que conçue par certains philosophes médiévaux : une virginité non charnelle, une attitude, l'âme purifiée au contraire par le corps et déliée de tout, un dépassement hors de soi, hors de la culpabilité et, par ce fait, une façon de remonter vers la source de la lumière. [...] Je restais fascinée par la puissance des gestes, par leur précision volontaire et par ce qui se dégageait du personnage. C'était une sorte de messe, un rituel dont le sens émanait entièrement de son corps revêtu de blanc. [...] Elle était redevenue vierge. Ce n'était qu'un film, bien sûr. Mais je cherchais à mon tour à recréer mes propres symboles. Je cherchais ce que j'avais à célébrer. (ME, p. 49-50)

Cette scène constitue une mise en abyme de la narratrice, procédé d'autoreprésentation d'abord incarné par le prénom partagé entre celle-ci et la reine dont il est question dans le film. Ensuite, il y a partage du même désir de rédemption entre les deux femmes, désir qui passe par la libération de la culpabilité ressentie. Cette libération mentale ne peut advenir que par celle du corps et non le contraire, tel que la religion le suggérait (donc, par *profanation*, comme le regard de Jim). Enfin, dans cet extrait se décèle le désir de percevoir son corps et sa maison dans une perspective sacrée, ou dans une esthétique de la ritualisation, qui ne peut s'incarner que par le biais de vêtements ou d'objets particuliers.

Cette quête rédemptrice suppose une mise en scène de la dialectique du sacré et du profane, entre le regard de Jim et les propos du père, entre le corps nu et le corps habillé de la narratrice, entre la robe noire et la robe blanche : « C'est une sorte d'idéal, affirme la narratrice : entrer dans une peau vierge et expérimentée à la fois. » (ME, p. 99) Cet idéal paradoxal est bien postmoderne, car il réunit les extrêmes dans

une volonté de relativiser : les symboles de cette nuance souhaitée se matérialisent d'abord par Marc, le nouvel amant, puis par le port de la robe bleue. En premier lieu, il y a un transfert de la ritualisation du corps d'Élisabeth à celui de Marc :

Nous étions [...] tous les deux sur la pente du hasard. Cela nous donnait parfois un pouvoir, un goût presque sacré. Quand je touchais certaines parties de son corps, je croyais reconnaître le corps de Jim. Marc se prêtait toujours au jeu. À travers son corps, j'inventais mes souvenirs. Je les embellissais. Je goûtais à la disparition de l'amour même insatiable. (ME, p. 138)

Marc devient donc la réincarnation de Jim, tout en restant, du moins, du côté des vivants, ce qui renvoie à Élisabeth le reflet de sa propre présence. Marc est un corps, alors que Jim est une âme. Élisabeth retrouve, grâce à Marc, les deux pôles nécessaires à sa réconciliation avec son propre corps.

En dégageant un caractère sacré à la sexualité plutôt qu'à l'abstinence virginale (contrairement à ce que stipule l'Église), Élisabeth met en scène une ritualisation du corps dans laquelle se mêle la dialectique du sacré et du profane, mentionnée plus tôt. Puis, après avoir tenté de sacraliser son corps en lui donnant une nouvelle virginité, elle le violente par la profanation, notamment par le port de la robe bleue. Cet objet expose la position nuancée de la narratrice : elle sort de la *noirceur* du deuil pour entrer dans le désir nouveau, mais pas *blanc*, pas vestalique.

Cette ritualisation du corps sort des tendances postmodernes par la thématique qu'elle soulève, ainsi que par ses liens profonds avec la religion catholique, par laquelle elle semble d'ailleurs influencée. En effet, cette ascendance liturgique, quoique renversée par Élise Turcotte (elle rend la sexualité sacrée et l'abstinence profane, rappelons-le), fait référence à un discours plutôt *orthodoxe* et souligne cette tendance extrême-contemporaine du retour à la tradition. Il en est de même pour le miroir et les robes, qui sont des signes de la stylisation féminine, tendance contestée par les théoriciennes féministes postmodernes. Ainsi, la perspective féministe de l'auteure de *La maison étrangère* pose

problème : Élise Turcotte est-elle indifférente aux discours féministes postmodernes, ou bien déploie-t-elle une vision différente?

## Féminismes de la postmodernité : de la « performativité du genre » au « métaféminisme »

La postmodernité, au dire de Linda Hutcheon<sup>34</sup>, ne connaît pas qu'un féminisme englobant, mais plusieurs voix féministes. La plupart d'entre elles s'entendent cependant pour proposer fortement la chute des barrières entre les sphères privée et publique (lire Teresa De Lauretis, notamment), et pour rendre compte de la performativité des genres afin de la combattre. Selon cette vision : « la construction du genre est à la fois le produit et le processus de la représentation et de l'autoreprésentation<sup>35</sup> »; « À l'instar d'Austin, Butler définit le genre comme performatif. [...] L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable<sup>36</sup>. » Cette *stylisation du corps* se présente typiquement, chez les femmes, par le port de vêtements dits féminins, par l'adoption d'une attitude dite féminine, etc., traits qui établissent le féminin ou encore la féminité, caractéristiques traditionnellement attendues des femmes par les hommes. Les féministes postmodernes ont dénigré cette forme de pensée qu'elles considéraient comme archaïque et opprimante pour les femmes, car née d'une perspective idéale masculine, le regard et le désir de l'homme étant les sources implicites de la construction de cet idéal de la femme et du féminin.

---

34. Linda Hutcheon, « Postmodernism and Feminisms », *The Politics of Postmodernism*, New York / London, Routledge, 2005 [1989], p. 137-164.

35. Teresa De Lauretis, « La technologie du genre », *Théorie queer et cultures populaires*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute / Snédit, 2007, p. 56.

36. Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 64.

Nous ne ferons pas ici la nomenclature des courants féministes ni de leurs batailles; par contre, il est essentiel de montrer que *La maison étrangère* ne rejoint pas cette pensée féministe postmoderne liée à la rupture des métarécits du patriarcat ou de la féminité. La proposition concernant la scission des barrières entre privé et public est pleinement acceptée par Élise Turcotte, pour qui le *je* personnel n'est pas dénué d'une part collective, et féminine surtout. Or, l'auteure ne combat aucunement la performativité du genre; au contraire, elle multiplie les symboles et les idées préconçues contre lesquelles se battent généralement les féministes dites postmodernistes. Effectivement, l'auteure affiche, par l'entremise de sa narratrice, une stylisation du corps féminin dans une mise en scène ritualisée, comme nous l'avons illustré préalablement, surtout en ce qui concerne le lien étroit entre l'apparence physique d'Élisabeth et sa perception d'elle-même, perception qui dépend du regard de Jim ou qui découle des propos de son père quant aux robes et à leur couleur.

Malgré tout, il ne faut pas croire qu'Élise Turcotte fasse l'apologie de l'antiféminisme ou qu'elle soit indifférente à la cause des femmes. D'ailleurs, elle s'en défend bien à Denise Brassard : « Je me considère féministe, je l'ai toujours été et je le suis encore plus aujourd'hui, car je trouve que la situation des femmes régresse au lieu de s'améliorer. Mais quand il s'agit d'être en adéquation avec ma propre vision<sup>37</sup>. » À quoi rattacher cette vision particulière? Lori Saint-Martin s'est penchée sur la nouvelle vision féministe déployée dans la prose féminine du début des années 90, dans un article intitulé « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec<sup>38</sup> », vision à laquelle nous pouvons rattacher l'écriture d'Élise Turcotte.

Lori Saint-Martin définit l'ampleur accordée au préfixe « méta- », qui signifie, brièvement, « après » ou « ce qui dépasse ou englobe l'objet

37. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 16.

38. Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine du Québec », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 1 (52), automne 1992, p. 78-88.

dont il est question<sup>39</sup> », ce qui veut dire que le préfixe permettrait d'intégrer le passé plutôt que de privilégier son abandon. Ainsi, elle raconte le passage du féminisme au métaféminisme, le premier étant surtout militant (prônant l'abolition du patriarcat et l'émergence d'une culture au féminin) et engagé (pour la liberté d'expression, la liberté au travail, la liberté sexuelle) et le second, plus tranquille, privilégiant la liberté d'expression plutôt que l'engagement. Nous reconnaissons dans l'imaginaire d'Élise Turcotte ce second féminisme. Saint-Martin explique la raison essentielle de cette transmutation féministe : « En réalité, les acquis du mouvement et de la philosophie féministe semblent s'intégrer tout naturellement dans le discours romanesque<sup>40</sup> », ce qui est très positif, puisque ce commentaire évoque la progression plutôt que la régression : les femmes n'ont plus à se battre pour ce qu'elles ont désormais obtenu (bien que des reculs soient toujours à craindre). C'est aussi la réponse d'Élise Turcotte à la question de Denise Brassard, qui lui a demandé si elle portait une attention particulière à sa subjectivité féminine, comme l'ont fait les écrivaines de la génération précédente (et elle cite les Nicole Brossard, France Théoret, Madeleine Gagnon) :

Je n'y pense pas, c'est naturel. C'est peut-être aussi ce qui distingue ma génération de celle qui l'a précédée. [...] Alors je ne me pose pas ce genre de question. Je n'en ai pas besoin. Je n'essaie pas de reproduire quoi que ce soit, je veux écrire, et par l'écriture, comprendre<sup>41</sup>.

Dans son cas, il s'agit de se comprendre, et ce, au-delà de la question purement féministe, en posant une problématique simplement *féminine*.

En outre, les écrivaines contemporaines ne réfutent pas les failles de la société concernant les femmes, mais elles en demeurent conscientes, même si cette conscience touche moins les femmes comme groupe social que comme individus. La première caractéristique de l'esthétique métaféministe définie par Saint-Martin renvoie justement à

---

39. *Ibid.*, p. 83.

40. *Ibid.*, p. 82.

41. Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 16.

l'« expérience personnelle<sup>42</sup> ». Dans cette conscience intime, l'auteure métaféministe interroge quand même « la part du féminin dans l'histoire, la littérature, la mythologie, la psychanalyse; le rapport mère-fille et les relations des femmes avec les hommes et entre elles<sup>43</sup> ». Ces questionnements sont présents dans l'œuvre d'Élise Turcotte dès la publication de son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*<sup>44</sup>, qui a renouvelé le paysage littéraire québécois. Dans ce roman, Turcotte a mis en scène la relation tendrement passionnée entre une mère monoparentale et sa fille de trois ans. Elle a ensuite publié un recueil de nouvelles, *Caravane*<sup>45</sup>, qui évoque aussi la solitude amoureuse et la délicatesse, presque compensatoire, de la maternité. Le rapport mère-fille est aussi présent dans *La maison étrangère*, puisque la narratrice révèle son rapport houleux et fantomatique à sa mère décédée (en parallèle à sa relation avec Jim, la mère et l'amoureux étant tous deux des *disparus*).

Revenons à la pensée métaféministe. Lori Saint-Martin souligne l'« abolition de la frontière entre les sexes » qui en ressort et affirme que, « sans relever directement d'un discours à caractère féministe, [les textes métaféministes] en portent les marques<sup>46</sup> ». Elle ajoute que « ces textes n'évacuent pas le féminisme, mais l'absorbent, l'interrogent, le font évoluer<sup>47</sup>. » Dans *La maison étrangère*, la narratrice est une femme qui a étudié et qui gagne sa vie en tant que professeure de cégep; l'exposition de ce statut indépendant et autonome de la femme porte à croire que le discours féministe combatif de la génération de femmes précédant Élise Turcotte a accompli sa mission.

42. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 84.

43. *Ibid.*

44. Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991, 227 p.; Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, 244 p.

45. Élise Turcotte, *Caravane - nouvelles*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 2004, 141 p.

46. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 84.

47. *Ibid.*, p. 88.

Au demeurant, même les marques dites moins féministes, comme l'importance accordée par la narratrice au regard de son ancien amant sur son corps, se transforment dans l'écriture d'Élise Turcotte. Cette supériorité du regard est transférée de Jim à Élisabeth, qui porte le sien sur Marc, son nouvel amant, tel que nous l'avons mentionné plus tôt. En effet, la narratrice avoue sans peine qu'elle utilise le corps de son amant comme objet compensatoire au corps manquant de Jim, aveu littéraire qui n'est possible que parce que les femmes ont acquies une liberté corporelle qui se reflète dans l'écriture.

### Un symbolisme renouvelé... vers l'hypermodernité?

Il semble donc que si Élise Turcotte n'affiche pas une pensée féministe combative dans son œuvre, et particulièrement dans *La maison étrangère*, et si elle exploite des symboles féminins associés à une pensée patriarcale, ce n'est pas parce qu'elle est indifférente au sort des femmes. Elle utilise ces signes pour faire des analogies avec les discours qu'elle a incorporés et qui constituent des fragments de son identité. Chez Élise Turcotte, il n'y a ni combat ni contestation des idéologies ambiantes, mais plutôt une *constatation* qui passe par l'expression et la suggestion, elles-mêmes n'étant possibles que par le dialogue avec le passé. En réalité, ce qu'Élise Turcotte réfute, ce sont les idées non pas modernes, mais postmodernes. Son écriture et son imaginaire ne se posent pas en rupture avec les procédés traditionnels ou avec les métarécits, mais dans une continuité, qui ne l'empêche pas de réécrire ces procédés et de relire ces récits selon une réappropriation subjective du monde actuel.

Nous reconnaissons tout de même dans le roman *La maison étrangère* d'Élise Turcotte la présence de la philosophie postmoderne, notamment en ce qui concerne la concentration subjective de la narratrice présentée, Élisabeth. Sa subjectivité évoque la féminité, sans pour autant révéler de bataille féministe. L'imbrication du privé et du public se retrouve aussi dans le livre d'Élise Turcotte, ce qui rend son texte postmoderne. Les métarécits (la religion, la féminité) ne sont ni évoqués dans leur globalité



ni contestés, mais requestionnés par morceaux. La ritualisation du corps féminin telle que l'auteure la déploie dans son roman en constitue l'exemple le plus flagrant, montrant à la fois des idées postmodernes et des idées qui n'en sont pas. Ce roman d'Élise Turcotte afficherait donc une subjectivité postmoderne : non pas une subjectivité du refus de ce qui l'a précédée, d'une part, mais une subjectivité du *dialogue* avec les idées passées; non pas un féminisme contestataire, d'autre part, mais un féminisme *lyrique*. Bref, nous corroborons notre hypothèse initiale, à savoir que *La maison étrangère* déploie un imaginaire postmoderne, mais en mutation vers l'hypermodernité, avènement historique et littéraire étudié par Gilles Lipovetsky.

Dans *Les Temps hypermodernes*, l'auteur explique le passage de la postmodernité à l'hyper-modernité, par celui de la jouissance postmoderne (dans la contestation, entre autres) à l'angoisse hyper-moderne, qu'il expose à la manière de Lyotard dans son énumération de mots qui commençaient par *méta-*, par d'autres débutant par le préfixe *hyper-* : *hypercapitalisme*, *hyperclasse*, *hyperpuissance*, *hyperterrorisme*, *hyperindividualisme*, *hypermarché*, *hypertexte*, etc. L'hypermodernité est toujours liée à l'expansion des paradoxes entre ordre et désordre, indépendance et dépendance, mesure et démesure : « travaillée par des normes antinomiques, la société ultra-moderne n'est pas unidimensionnelle : elle ressemble à un chaos paradoxal, un désordre organisateur<sup>48</sup> », poursuit Lipovetsky.

Cette définition d'une nouvelle ère sociale s'inscrit déjà, notamment par Élise Turcotte, dans le littéraire, dont l'inquiétude face à la fin du monde, entre autres, est présente dans *La maison étrangère*<sup>49</sup>. En effet, le roman affiche une thématique de l'inquiétude. La narratrice exprime son angoisse par l'entremise du surnaturel et par une impression

48. Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset / Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2004, p. 81.

49. Nous pourrions aussi affirmer que cette tendance se lit chez des auteures québécoises contemporaines telles que Marie-Claire Blais, Ying Chen, Catherine Mavrikakis, pour ne nommer que celles-là.

apocalyptique de fin du monde. Le surnaturel se présente plutôt de façon métaphorique, par l'apparition de la mère ou de Jim en rêve ou en fantôme, alors que l'angoisse de la fin du monde appartient aux échanges effectués entre la narratrice et Lorraine, durant lesquels elles évoquent toutes deux « de nouvelles visions de l'enfer » : « les jeunes chevaliers de l'apocalypse entraient dans l'école, ils criaient des injures, tiraient sur les élèves à bout portant puis retournaient d'où ils venaient. Ou bien ils mettaient fin à leurs jours. Ensuite, l'autre enfer pouvait commencer. » (*ME*, p. 37)

Ces visions extrêmement violentes proviennent bien sûr de l'imaginaire collectif, de ces images déjà vues à la télévision — images qu'aborde Élise Turcotte dans tous ses livres. De plus, l'utilisation du style indirect libre pour rapporter les propos névrotiques et angoissés de Lorraine cause une confusion entre le discours de celle-ci et la perception d'Élisabeth, qui, plus tard, associe son élève Mathieu d'abord à un « chevalier servant » (*ME*, p. 59), puis à un « chevalier de l'apocalypse » (*ME*, p. 62). Nous reconnaissons ici des références au Moyen Âge, comme en fait Élise Turcotte tout au long de son roman : quand ces renvois sont associés à la narratrice, ils symbolisent son rapport divisé entre sacralisation et profanation de son corps; quand ils sont associés à son jeune prétendant, ils incarnent surtout l'angoisse de la narratrice quant à l'avenir. L'imbrication des deux voix féminines dans l'écriture (celles de Lorraine et d'Élisabeth) donne alors l'impression que les inquiétudes sont partagées par les deux femmes.

Somme toute, entre postmodernité et hypermodernité, ce roman d'Élise Turcotte suggère tranquillement plutôt que de contester acerbement, tel que le faisaient ses prédécesseuses. Peut-être que cela s'explique par le fait que, en tant que métaféministe, elle se replie davantage sur son expérience, qu'elle relie au corps et au domestique, plutôt que de tendre vers l'extérieur, car la maison n'est plus considérée comme un emprisonnement duquel les féministes postmodernistes voulaient s'extirper, mais comme un refuge contre l'extérieur menaçant. Cette inquiétude hypermoderne se présente dans un texte qui précède

*La maison étrangère, L'Île de la Merci*<sup>50</sup>, et par la suite dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts*<sup>51</sup>, dont les symboles exploités par Turcotte — le corps et la maison entre autres — constituent la façon d'écrire et de s'écrire à partir d'une poétique du chaos, où la dichotomie privé / public postmoderne laisse davantage place à celle, hypermoderne surtout, de l'intérieur / extérieur.

50. Élise Turcotte, *L'Île de la Merci*, Montréal, Leméac, 1997, 202 p.

51. Élise Turcotte, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007, 128 p.