

UNIVERSITE DE MONTREAL

La demeure (in)habitable

Imaginaires de la maison dans l'œuvre
romanesque d'Élise Turcotte

Karine Castonguay

Département des études de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en Littératures de langue française

30/04/2016

© Karine Castonguay, 2016

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Dédicaces	v
Remerciements	vi
Introduction. Entrer dans la maison d'Élise Turcotte	1
Habiter la maison	2
Une cartographie intime du monde: attachement à l'espace	4
La maison (d'Élise Turcotte), objet d'étude	6
Notre projet: reconstruire la maison	8
Démarche théorique: thématique analysante	11
Corpus sélectionné	15
Premier chapitre. <i>Sur le seuil</i> . La maison comme espace frontalier	18
Situation de la maison (dans le monde)	22
La maison frontalière	26
Second chapitre. <i>Entre les murs</i> . Expérience réelle de la maison	57
La maison divisée	58
La maison organisée	61
La maison habitée	68
Hospitalité ou hantise?	84
Troisième chapitre. <i>La maison en rêve</i> . Expérience onirique de la maison	87
La maison dans les rêves	88
La maison en rêve: inquiétante et étrange	97
Quatrième chapitre. <i>La maison de rêve</i> . Expérience imaginaire de la maison	101
La maison idéale	103
La maison enchantée d'Albanie	107
La maison étrange d'Élisabeth	113
La consécration symbolique de la demeure	118
Conclusion. Sortir de la maison (pour mieux y revenir)	129
Y a-t-il péril en la demeure?	131
La maison d'Élise Turcotte: féministe et postmoderne	134
Bibliographie	i

Résumé

La maison est la figure spatiale la plus exploitée dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte. Généralement perçue comme un abri contre les intempéries extérieures, elle devient surtout, chez cette auteure, un refuge contre les drames humains – sauf quand le drame se déroule en son intérieur. Figure ambivalente, donc, la maison sort de sa vocation purement fonctionnelle pour embrasser, dans cette œuvre, une valeur plus symbolique, reliant le sujet au monde sur le mode de l'habiter.

Dans le présent mémoire, l'analyse de ce lieu se base sur la lecture des romans d'Élise Turcotte, et plus particulièrement du *Bruit des choses vivantes* (1991) et de *La maison étrangère* (2002). Ces romans présentent deux narratrices en pleine rupture amoureuse, drame qui les force à se réapproprier leur habitation ainsi qu'à revoir leur manière de l'habiter; cette rupture met également à l'épreuve leur vie familiale et domestique, ébranlant à la fois leur situation personnelle et leurs convictions profondes. Des transformations majeures s'en suivent et se manifestent à l'intérieur de leur maison, là où les narratrices se réfugient après le drame, faisant de ce lieu à la fois celui de la métamorphose intimes et de la résistance, personnelle aussi, contre un monde en destruction. La maison rejoint par là une croyance traditionnelle et appelle à la (re)fondation du monde, qui commencerait par un retour à la maison. C'est aussi l'occasion pour l'auteure d'en faire le lieu d'un recentrement dans une période de crise du sens, où la littérature québécoise est en plein décentrement.

Mots-clefs: Élise Turcotte, imaginaires de la maison, poésie du roman, critique thématique, symbolique

Abstract

House is the most figurative place in Élise Turcotte's novels. Usually used as a shelter against bad weather, the house becomes, for this author, a refuge against human dramas (except when it happens inside the house). As an ambivalent figure, the house gets out of her purely functional vocation to embrace a symbolic value that relates the subject to the world on the mode of living.

Our analysis of the house in this thesis is based on a rigorous reading of Élise Turcotte's novels, specifically *Le bruit des choses vivantes* (1991) and *La maison étrangère* (2002), that present two female narrators who have just been left by their partner in love. This drama forces them to change their house as much as their *housing*; this break-up puts their family and every day life to the test, and shakes their personal situation and fundamental beliefs. Major transformations appear inside their house, where the women take refuge. They consider this place, their home, as a symbol of a personal resistance against a world that is meant to be destroyed. The house revives therefore the traditional belief and yearns at a new foundation of the world, foundation that would start with a return to home. That is also an opportunity for the author to make out of the house a place where the characters can become refocused in this period of History where people are searching for a sense of life, that goes through, first of all, a sense of *living* (in the house first, in the world then) and in a period where Québec's literature is in a mode of being off-center.

Key words: Élise Turcotte, house and home, novel, theme, symbolism

Dédicaces

*À ma mère,
qui a su m'inculquer la valeur sacrée
de la maison et de la maisonnée*

*À ma fille,
pour qui j'ai bâti cette maison
et avec qui je veux fonder,
à présent, un monde*

*Et pour toi encore, Alma-Rose,
ces vers de Pierre Lapointe:*

Et je me répète comme une petite prière
Que notre amour sera la plus belle des maisons

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Marie-Pascale Huglo, pour son infinie patience et sa compréhension soutenue à mon égard, ainsi que pour sa rigoureuse lecture des différentes versions de ce mémoire.

Je remercie également les étudiantes à qui j'ai témoigné ma passion pour l'œuvre d'Élise Turcotte dans le cadre du cours « Des auteurs et des œuvres », dispensé à l'automne 2014, au Collège Rosemont, et que j'ai consacré entièrement à cette auteure. Merci, donc, à Ysatis Hernandez-Delisle, à Marjorie Lalande et à Daphné Roy-Ross, qui m'ont apporté, en retour, un nouvel éclairage sur cette œuvre et qui ont nourri ma réflexion.

Je souhaite maintenant remercier de tout mon cœur ma famille et mes amis pour leur immense indulgence, depuis les deux dernières années, quant à mes nombreuses absences causées par la nécessité de terminer, tranquillement mais sûrement, la rédaction de ce mémoire.

Je me dois de rendre hommage à mes parents, qui m'ont appuyée dans ce projet et qui ont contribué à son aboutissement en s'occupant de ma fille pendant que je devais bâcher à ma rédaction. Je remercie aussi ma sœur qui a pris la relève quelques fois à son tour.

Enfin, merci à Martin: nous ne sommes pas parvenus à construire une maison ensemble, mais tu contribues quand même à me faire croire, par ton regard bleu dont a hérité notre fille, à un monde plus habitable.

Introduction

Entrer dans la maison d'Élise Turcotte

Alors que tout nous parle de notre fin,
nous rêvons sans l'admettre de début du monde.
Nous rêvons de créer ce qui pourrait être un monde.
VÉRONIQUE CÔTÉ, *La vie inhabitable*

Depuis les années 80, la littérature québécoise vit un « décentrement » qui concerne, entre autres, la tradition (historique et religieuse). Le sujet postmoderne doit construire son identité en dehors de la nation et de la famille, toutes deux en décomposition, ce qui l'amène donc à se concentrer sur lui-même. Cette tendance a engagé la littérature dans un retour au « je » fort senti. Cette « écriture plus personnelle, plus soucieuse de lisibilité et souvent qualifiée d'intimiste¹ » décrit de manière juste l'approche d'Élise Turcotte, poète, nouvelliste, romancière, auteure jeunesse... Pour cette écrivaine, le décentrement est aussi celui des genres, dont les frontières se brouillent pour laisser toute la place à l'écriture. Les critiques affirment que chez Turcotte, « poésie et fiction se répondent² ».

Écrite majoritairement à la première personne du singulier, l'œuvre de Turcotte n'est pourtant ni autobiographique ni autofictionnelle – du moins l'auteure refuse-t-elle ces qualificatifs, préférant faire référence à Joyce Carol Oates, qui a dit qu'« écrire un roman, c'est une conscience en évolution³ ». L'emploi du « je » nourrit chez elle un questionnement intimiste tout en demeurant fictif, et cette perspective demeure pour l'auteure un angle qui la rapproche de la subjectivité d'une conscience.

¹ Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 604.

² *Ibid.*, p. 610.

³ Chantal Guy, « *Guyana*: donner une voix aux fantômes », *La Presse*, 16 septembre 2011. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/romans-quebecois/201109/16/01-4448242-guyana-donner-une-voix-aux-fantomes.php>. Page consultée le 6 mars 2014.

L'intimisme « a [aussi] beaucoup à voir avec l'existence quotidienne, avec le corps, avec la mémoire et avec le paysage immédiat⁴ », dont celui de la demeure, le plus observé chez l'auteure, qui l'admet elle-même: « La maison est [...] une figure récurrente dans tous mes livres.⁵ » Elle place cette figure au premier plan dès son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*, que Pierre Nepveu qualifie de roman *sédentaire*, « où le monde [est] perçu et imaginé à partir d'un seul et unique point de vue spatio-temporel: la maison et la vie quotidienne⁶ », point de vue bien ancré dans ce premier roman d'abord, puis dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de l'auteure.

Habiter la maison

Réceptacle de la vie privée, que ce soit en solo, en couple ou en famille, la demeure, et toutes ses variantes, constitue le lieu où le sujet prend conscience de son intériorité et peut décider de l'explorer en profondeur, ce que souligne Pierre Nepveu à propos de *La terre est ici*⁷ et du *Bruit des choses vivantes*: « Cet espace intime infiniment ouvert est le lieu d'une subjectivité fragile et rêveuse, qui cherche sa vérité dans la précision insensée des images, dans un enchantement tranquille qui est sa manière personnelle d'habiter le monde.⁸ » Contrairement à l'image traditionnelle du lieu clos qu'on lui connaît, la maison, dans les livres de Turcotte, est présentée d'emblée comme un accès intime au reste du monde. Plus que le simple cadre d'une mise en scène réaliste de la vie de tous les jours, avec son aménagement intérieur et ses pratiques routinières, la maison est aussi le centre d'où émane une atmosphère exposant les conditions d'habitabilité de ses habitants: Nepveu parle d'un « enchantement tranquille », qui reflète davantage, selon nous, un désir plutôt qu'une réalité dans le cas de Turcotte. Toutefois, nous abondons dans le même sens que lui

⁴ M. Biron, F. Dumont, É. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 604.

⁵ Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche, coll.: « L'ouvroir », 2015, p. 102.

⁶ Pierre Nepveu, « La nouvelle subjectivité », *Quebec Studies*, vol. XX, printemps-été 1995, p. 44.

⁷ Élise Turcotte, *La terre est ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015 (1989), 108 pages. Ce recueil et le roman *Le bruit des choses vivantes* se répondraient, et c'est pourquoi Pierre Nepveu les a comparés. En ce qui nous concerne, si notre étude porte seulement sur l'œuvre romanesque de Turcotte, il n'en demeure pas moins que ce recueil a inspiré le choix des citations mises en exergue dans chacun des chapitres de ce mémoire.

⁸ Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 43.

sur ce point: la maison de Turcotte n'est pas un lieu fermé au reste du monde, mais plutôt un territoire questionnant le principe même de l'habiter, que ce soit à petite (dans la maison) ou à grande échelle (par rapport au monde).

La question de l'habiter reflète un malaise bien contemporain dans son rapport au réel, comme le souligne Dominique Viart, en parlant dans la littérature française d'un « réel disloqué⁹ », d'un « réel malade¹⁰ », « affichant le profond mal-être qui traverse le corps social¹¹ », bref d'un « réel inhabitable¹² », qui caractérise autant le contexte littéraire québécois contemporain¹³ auquel est rattachée Turcotte. Serait-ce donc à l'encontre de cette habitabilité mondiale troublée que la maison incarnerait une image hospitalière? Nepveu le croit; comme « l'expérience fondamentale que fait le sujet et de la culture actuels est celle du chaos¹⁴ », « le champ à l'intérieur duquel le sujet élabore des zones harmonieuses, des îlots d'ordre, des expériences aiguës mais non extatiques de conscience, de présence à qui est¹⁵ »: cet espace hospitalier dans un monde hostile, dans l'œuvre romanesque de Turcotte, c'est bel et bien la maison. Dans l'idéal du moins.

Mais l'auteure nuance les interprétations entièrement positives de la maison dans son œuvre, maison qu'elle associe, par métaphore, à l'écriture, et qui n'est pas si hospitalière qu'elle n'y paraît à première vue. Même si l'auteure semble déployer un imaginaire rassurant de la maison, ce n'est qu'une façade, car ce lieu, dans son œuvre, n'est pas dépourvu d'un aspect inquiétant: comme le monde dans lequel elle a été construite, la maison peut devenir hostile pour ses habitants, que ce soit en laissant y entrer ce monde ou encore en s'y enfermant, et ce, au risque d'étouffer à l'intérieur. La maison dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte n'est pas complètement protégée de cette possibilité.

⁹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 217.

¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 228.

¹³ Non seulement les recherches de cette époque se sont intéressées aux « imaginaires de la fin » mais ont aussi relié le Québec à une « Amérique incertaine ».

¹⁴ Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 43.

¹⁵ *Idem.*

Figure ambivalente, la maison sort néanmoins de la vocation purement fonctionnelle dans laquelle la modernité l'a confinée pour embrasser, dans cette œuvre, une valeur plus symbolique, étoffant un symbolisme que Michel Biron qualifie de *soft*, « appelé à la rescousse d'un réalisme un peu fatigué de lui-même¹⁶ » et qui « semble avoir pour principale fonction de compenser la platitude de la réalité empirique [...]. Le matérialisme actuel paraît borné, insuffisant et surtout en déficit de sens¹⁷ ». Élise Turcotte, quant à elle, présente des personnages qui paraissent moins ennuyés qu'*angoissés* par la réalité extérieure, qu'ils trouvent insensée. C'est à même la réalité de la vie quotidienne, pourtant longtemps considérée comme morne, que le sujet va chercher l'objet de son image symbolique, tel que le souligne Marie-Pascale Huglo dans sa lecture du *Bruit des choses vivantes*, où « le quotidien recouvre aussi bien l'ancrage dans la réalité concrète que la figuration symbolique du monde matériel¹⁸ », dont « les abstractions sont figurées par les petites choses de la vie, le plus souvent spatialisées¹⁹ ». Ce symbolisme matériel et spatial est déployé dans tous les romans d'Élise Turcotte.

Une cartographie intime du monde: attachement à l'espace

C'est d'ailleurs en termes d'espace qu'Élise Turcotte caractérise son écriture, « comme une sorte de cartographie intime du monde²⁰ ». Cette expression illustre tant la représentation spatiale dominante dans l'œuvre de Turcotte que sa poétique romanesque. En effet, la cartographie renvoie à une exposition à échelle réduite: dans cette œuvre, la réduction se reconnaît dans l'unicité du point de vue narratif, dans une focalisation interne, et à la restriction spatiale reflétée par l'espace domestique, situé toutefois dans l'immensité géographique du monde. En dépit de ses dimensions étroites, la maison devient le territoire fertile posant une question aussi vaste que « comment vivre? ». La question a été clairement posée dans le premier

¹⁶ Michel Biron, « Le symbolisme soft », *Voix et images*, vol. 28, no. 2 (83), 2003, p. 168.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Marie-Pascale Huglo, « Le quotidien en mode mineur: *Le bruit des choses vivantes* », *Voix et images*, vol. 34, no. 3 (102), 2009, p. 101.

¹⁹ *Ibid.*, p. 104.

²⁰ Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, p. 98.

roman de Turcotte, et elle peut se compléter par « comment vivre *dans ce monde?* », un monde qui menace sans cesse de s'effondrer. Cette question, alliée à la tonalité angoissée, demeure présente, comme une ritournelle, dans les romans subséquents: *L'île de la Merci* (1997), *La maison étrangère* (2002) et *Guyana* (2010).

Gérard Genette a relevé, dans « Espace et langage », « une certaine sensibilité à l'espace, une sorte de fascination du lieu²¹ » dans la littérature contemporaine. Force nous est d'admettre qu'Élise Turcotte, pour sa part, ne cache pas une sensibilité certaine à l'espace, comme plusieurs auteurs de sa génération. Cela paraît déjà dans les titres de ses ouvrages. Même si un seul titre nommé ci-dessus comporte le terme « maison » – c'est aussi le cas de son recueil de récits publié en 2005, *Pourquoi faire une maison avec ses morts* – il n'en demeure pas moins que même les romans aux titres formés de référents spatiaux plus propres à l'espace géographique que domestique, comme le nom commun « île » et le nom propre « Guyana », font de la maison le lieu majeur de leur cadre spatial. Le moi, la maison et son expansion dans le monde (que ce soit le monde plus réduit de la rue, du quartier, et de la ville, ou celui, plus élargi, du pays, du continent et de la planète²²) constituent donc les trois pôles essentiels pour tracer la cartographie intime du monde telle que décrétée par Élise Turcotte elle-même.

À l'instar de Pierre Nepveu, qui a étudié la maison dans *La terre est ici* et *Le bruit des choses vivantes* en rapport avec son concept de la « nouvelle subjectivité », d'autres critiques se sont penchés sur le traitement de la maison dans l'œuvre de Turcotte.

²¹ Gérard Genette, « Espace et langage », *Figures II*, Paris, Seuil, coll.: « points essais », 1979, p. 101.

²² Ces propos nous sont inspirés par la lecture de l'article « La nouvelle subjectivité » de Pierre Nepveu.

La maison (d'Élise Turcotte), objet d'étude

Avant de recenser les manières dont la critique a abordé la figure de la maison dans l'œuvre d'Élise Turcotte en particulier, un survol de cette figure comme objet d'étude demeure nécessaire en guise de mise en contexte. La maison est devenue un lieu digne d'intérêt, intérêt s'inscrivant comme une tendance dans les sciences humaines depuis les années 90, nommée le « *spatial turn*²³ », qui se concentre sur la fonction de l'espace, tant géométrique que géographique, pour l'individu. La critique littéraire a marqué son intérêt pour la pensée spatiale, comme l'explique Antje Ziethen: « Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. [...] Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale.²⁴ » La maison ne déploie plus uniquement la connotation favorable du nid et du berceau, comme l'a présentée Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*²⁵. En ce qui concerne la poétique contemporaine du lieu, Élisabeth Nardout-Lafarge a observé « une instabilité des lieux évoqués, sensible dans les troubles de leur perception, dans les appropriations singulières dont il fait l'objet, comme aussi dans les reconfigurations imaginaires de leurs tracés²⁶ », et la maison ne fait pas exception à cette observation. Vue ainsi, elle devient à l'opposé de celle présentée par Bachelard, qui en a fait un lieu « de stabilité²⁷ ». Où se situe donc la maison d'Élise Turcotte dans cette variété de représentations littéraires de la demeure?

Sandrine Astier-Perret a consacré son mémoire de maîtrise à la représentation de la maison dans les romans québécois des années 2000²⁸, dans lequel elle a analysé deux œuvres narratives d'Élise Turcotte: le roman *La maison étrangère* et le recueil de récits *Pourquoi faire une maison avec ses morts*. Sa perspective sociocritique l'a amenée à

²³ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences: revue d'études françaises*, no. 3, 2013, p. 3.

²⁴ Antje Ziethen, *loc. cit.*, p. 3-4.

²⁵ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2009, 214 pages.

²⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction contemporaine », *temps zéro*, §1. <http://tempszero.contemporain.info/document974>

²⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 34.

²⁸ Sandrine Astier-Perret, *Du « Home sweet home » à la maison hantée: représentation de la maison dans les romans québécois des années 2000*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015, 107 pages.

déconstruire l'image domestique du « *Home sweet home* » au profit d'une image de la maison située davantage du côté de la dysphorie, symbolisée par la maison hantée, qui correspond tout à fait à la représentation de la maison de Turcotte dans ces deux récits. Si nous récupérons cette image dans le cadre de notre propre réflexion, nous jugeons nécessaire de spécifier toutefois qu'elle ne convient pas pour décrire toutes les maisons dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de l'auteure, comme c'est le cas pour la maison d'Albanie dans *Le bruit des choses vivantes* par exemple. Nous croyons aussi que la maison hantée n'est pas seulement porteuse d'une valeur dysphorique, voire intégrée dans un imaginaire de la fin, comme c'est bel et bien le cas dans *La maison étrangère* et dans *Guyana*; elle relève aussi d'un climat fantastique souhaité par les narratrices, et même provoqué par elles, de manière à correspondre à leur idéal d'habiter – même si, dit ainsi, cela puisse paraître étonnant. Nous serons à même d'expliquer notre propos, en temps et lieu²⁹.

Avant Astier-Perret, Nicole Côté, dans une étude de l'esthétique de la ritualisation mise en valeur dans le roman *L'île de la Merci*, indique que « [c]hez Turcotte, la maison est associée au soi, au corps³⁰ ». Elle n'est pas la seule à établir ce parallèle entre maison et corps: plusieurs critiques l'ont fait également, et il serait excessif d'en dresser la liste complète. Retenons toutefois Marie Parent, dans sa lecture critique de *Pourquoi faire une maison avec ses morts*³¹. Elle a souligné l'opposition de la figure de la maison telle que présentée dans ce roman avec celle dessinée par Bachelard, qu'elle résume comme « un lieu de bonheur, de rêverie³² ». Benoît Doyon-Gosselin a aussi relevé cette opposition dans son analyse herméneutique de la maison familiale dans *L'île de la Merci*, pour sa part, maison qu'il considère comme « le parfait exemple inversé de la maison idéale selon Bachelard³³ ». Ces auteurs semblent appuyer l'idée que la maison d'Élise Turcotte se présente en totale

²⁹ Soit au chapitre 4.

³⁰ Nicole Côté, « *L'île de la Merci* ou comment éviter le désastre », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), 2006, p. 50.

³¹ Marie Parent, « Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte: l'Amérique des lieux clos », *Voix et images*, vol. 37, no. 1 (109), 2011, p. 115-128.

³² *Ibid.*, p. 118.

³³ Benoît Doyon-Gosselin, « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », *Voix et images*, vol. 32, no. 3 (96), 2007, p. 115.

opposition avec la maison conçue par l'auteur de la *Poétique de l'espace*, ce qui irait aussi à l'encontre de la manière dont en parle Pierre Nepveu, c'est-à-dire comme une zone harmonieuse. Est-ce suffisant pour situer la maison dessinée par Turcotte dans ses romans du côté de l'inhabitable?

S'il semble établi par la critique que la maison est la figure spatiale la plus récurrente dans l'œuvre d'Élise Turcotte, ses représentations répétées renvoient-elles à une seule et même maison? Qu'évoque cette figure au sein de l'œuvre de sorte qu'elle jouisse d'autant d'importance? D'ailleurs, quelle est la valeur et quelle est la fonction que Turcotte lui octroie? Ce questionnement constitue le point de départ de notre réflexion.

Notre projet: (re)construire la maison d'Élise Turcotte

Selon nous, tout d'abord, les romans d'Élise Turcotte présentent plus d'une maison, mais comme l'auteure offre un point de vue narratif subjectif – sauf pour le roman *L'île de la Merci*, qui adopte, pour sa part, une narration omnisciente mais à focalisation interne (suivant la protagoniste Hélène la plupart du temps, mais se plongeant parfois aussi dans la conscience des autres membres de la famille) – la maison principale de chaque roman devient nécessairement celle de sa narratrice. (*Guyana* inscrit une narration particulière aussi, alternant entre la voix d'Ana et celle de Philippe, et se terminant avec celle, fantomatique, de Kimi; la maison principale de ce roman demeure quand même celle de la narratrice principale, Ana.) Les maisons occupent, dans les romans de Turcotte, une importance se mesurant au rôle que jouent les personnages. C'est dans cette caractéristique qu'elles se rejoignent toutes. Au reste, l'architecture des maisons est à peine décrite, ce qui ne permet pas d'en dresser un portrait suffisamment juste et précis pour les comparer d'un roman à l'autre. La maison est surtout perçue et vécue de l'intérieur – de l'intérieur de la narration, du point de vue de la protagoniste ainsi que de l'intérieur de la maison, dans un imaginaire relevant du domestique – et c'est pourquoi sa disposition interne est davantage décrite que sa construction externe.

L'aspect domestique occupe donc une place plus importante dans la représentation de la maison que son aspect architectural. Toutefois, avant même la mise en place d'une vie domestique, il faut d'abord délimiter l'espace de la maison, en faire une frontière protectrice, malgré sa porosité, entre le soi et le monde, et savoir gérer ces frontières, dans un mouvement opposé de fermeture et d'ouverture, qui s'effectue de manière progressive. C'est ce que nous montrerons dans le premier chapitre de ce mémoire, dans lequel nous nous intéresserons surtout au seuil de la maison. Au deuxième chapitre, nous entrerons à l'intérieur de la demeure, entre les murs, afin d'en étudier la disposition des pièces, les pratiques domestiques et la vie familiale, bref pour en analyser l'organisation, nous incitant ainsi à comprendre la manière dont les narratrices y vivent leur retraite temporaire, c'est-à-dire la manière dont elles apprennent de nouveau à habiter leur maison, en se la réappropriant. Nous étudierons, somme toute, leur expérience *réelle* de l'habitation.

S'arrêter à cet aspect réel ne serait pas suffisant pour présenter l'expérience de l'habitation dans son ensemble dans les romans de Turcotte. En effet, chez cette auteure, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'inquiétude se dégageant de la réalité et imbriquant même les rêves des narratrices (ce que nous présenterons dans le troisième chapitre) doit être contrée par un imaginaire apaisant, relevant de l'idéal. C'est sur l'imaginaire et l'idéal, auxquels elles accordent une place prépondérante, que les narratrices basent leur transformation intérieure, tant intime que domestique: ce sera l'essentiel des propos du quatrième chapitre.

La maison devient alors un symbole non seulement de résilience et de métamorphose, mais aussi, voire surtout, de *résistance*, ce qui en explique à la fois la récurrence et l'ambivalence envisagées précédemment, « parce qu'elle représente non pas le lieu clos, mais celui par où le monde entre, celui où s'inscrit le rapport au désordre, au chaos. [C'est un] [l]ieu de résistance, de déracinement et de séparation³⁴ ». Si la maison de Turcotte ne s'accorde pas entièrement à l'image idyllique que Bachelard a conçue dans sa *Poétique de l'espace*, elle s'accorde néanmoins avec les

³⁴ Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, p. 102.

« images terrestres de résistance³⁵ » brossées par ce même auteur dans son ouvrage *La terre et les rêveries du repos* et qui opposent les prépositions « dans » et « contre », comme il oppose « intimité » et « hostilité »: on entre *dans* l'intimité de la demeure pour se protéger *contre* l'hostilité du monde. C'est bien le réflexe auquel cèdent les narratrices des romans d'Élise Turcotte, mais, comme nous l'analyserons, ce rapport n'est pas aussi tranché chez cette auteure que chez Bachelard.

La maison est ainsi plus qu'un thème lié à l'intime et au domestique, et c'est sur quoi nous nous concentrerons dans le cinquième et dernier chapitre; pour Turcotte, elle devient l'enjeu d'une réflexion plus large: non seulement l'auteure accorde une place importante à la figure de la maison dans son œuvre, tant réaliste qu'imaginée et symbolique, mais elle questionne aussi, à travers l'expérience domestique de ses protagonistes, la place de la maison dans la société actuelle. Celle-ci, selon les termes de Mircea Eliade, la *désacralise*, comme elle désacralise les motifs qui la constituent et que nous étudierons: le ménage, la famille, la mémoire (tant intime que collective). La pensée traditionnelle faisait de la maison le lieu d'une fondation; mais, quand la maison a déjà existé, qu'elle a été détruite et qu'elle doit être réparée – comme la tradition l'a été elle-même par la modernité, laissant à la postérité (à la postmodernité) un réel inhabitable, on parle plutôt de la nécessité d'une *refondation*, à savoir d'une reconstruction sur des bases et des valeurs nouvelles, inspirées cependant par les modèles déjà existant.

Élise Turcotte, à travers la figure de la maison, valorise cet acte de refondation, qui serait, selon nous, sa réponse au décentrement du sujet, de la littérature et du monde. Cette refondation a lieu à travers une reconstruction ritualisée par l'imaginaire, qui lui octroie, au final, une valeur sacrée. Car si on ne peut changer le vrai monde ni parvenir à en décrypter le non-sens, on peut, du moins, réellement, transformer la maison – et par extension le monde – réellement, puis la charger d'un sens nouveau, plus favorable. En faire une demeure plus hospitalière. Habitable en devenir.

³⁵ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Jose Corti, 2004, p. 8.

Ainsi, à la manière des protagonistes qui, face à leur maison en éclats, recollent les morceaux pour parvenir à la refonder, nous bâtirons la maison romanesque d'Élise Turcotte étape par étape; de sa situation délimitée par les seuils, à l'organisation de sa vie matérielle et familiale, à ses représentations onirique, imaginaire et symbolique. Pour ce faire, notre travail analytique s'inspirera de l'approche thématique de l'espace telle qu'initée par Jean-Pierre Richard, puis approfondie par Michel Collot.

Démarche théorique : thématique analysante

La démarche thématique, si elle n'est pas neuve – elle découle de la Nouvelle critique en France – ne fait pas non plus l'unanimité depuis sa mise en place. Jean-Paul Weber, pour commencer, l'a divisée en deux branches, le *monothématisme*, qu'il pratique et préconise, et qui lui fait dire que

la totalité de l'acte créateur peut être comprise comme *modulation, à l'infini, d'un thème unique*; entendant par *thème*, une expérience unique, ou une série d'expériences analogues formant unité et laissant, dès l'enfance, une empreinte ineffaçable sur l'inconscient et la mémoire de l'artiste, et par *modulation*, tout symbole, tout "analogon" du thème³⁶;

et le *polythématisme*, tel que pratiqué par Gaston Bachelard, Georges Poulet et Jean-Pierre Richard, que Weber critique abondamment, en dépit du fait qu'il admette que de cette seconde voie soient sortis des essais brillants. Il reproche notamment au premier son archaïsme, au second son arbitraire et au dernier sa projection ingénue sur les œuvres étudiées. Il prétend que leur méthode vise « à circonvier aux lecteurs et à escamoter les problèmes³⁷ ». Weber refuse les emprunts à la psychanalyse, mais scrute la biographie des écrivains étudiés, « à la lumière d'un thème caché dans les replis de l'enfance³⁸ », car « en étudiant l'enfance de l'artiste, nous nous plaçons [selon

³⁶ Jean-Paul Weber, « L'analyse thématique: d'hier à aujourd'hui », *Études françaises*, vol. 2, no. 1, 1966, p. 31-32. L'auteur souligne.

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

lui] à la source même de l'évolution qui conduira à l'œuvre et au destin³⁹ ». Weber a connu moins d'adeptes avec son monothématisme par la suite que les auteurs à qui il reprochait de pratiquer le polythématisme. On peut dire que cette branche monothématique a engendré une dérive de la critique thématique, à laquelle on a préféré l'analyse structurale. Comme l'indiquent Éric Méchoulan et Marie-Pascale Huglo, « on s'est aperçu que le thème ne renvoyait pas systématiquement à la sémantique (et une sémantique somme toute assez pauvre), mais contribuait en fait à l'articulation générale d'un récit⁴⁰ », redonnant ainsi à la critique thématique ses lettres de noblesse.

Cette méthode continue à joindre des adeptes s'inspirant surtout des travaux de Jean-Pierre Richard, qui « procède à une reconstitution⁴¹ » selon Pierre Bélisle, et plus précisément à un travail de regroupement des parties de l'œuvre dans le sens du projet posé initialement: le thème retenu de l'univers de l'auteur, dont on met en valeur « la richesse [des] fonctions⁴² » et les « corrélations imaginaires⁴³ », pour reprendre, cette fois, les termes de Richard lui-même.

L'apport de Michel Collot à la critique thématique est substantiel, car non seulement il a souligné le travail de Richard, mais il a même approfondi la méthode. Il a relevé l'originalité de la proposition de son prédécesseur ainsi que son évolution dans le champ critique, car, à partir de son ouvrage *Proust et le monde sensible*⁴⁴, Richard s'est mis à « associer de plus en plus étroitement à la lecture thématique une perspective psychanalytique⁴⁵ », aboutissant, dans ses *Microlectures*, à une thématique analysante – de laquelle nous nous inspirerons. Collot associe la thématique et la psychanalyse, puisqu'elles « s'attachent l'une comme l'autre à dégager dans l'œuvre des réseaux d'images et d'expressions "obsédantes", dont la signification ne pourra

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Éric Méchoulan et Marie-Pascale Huglo, « Le thème et l'exemple: le sang dans *Deux Cavaliers de l'orage* de Giono », *Études françaises*, vol. 32, no. 2, 1996, p. 105.

⁴¹ Pierre Bélisle, « Sur la critique de Jean-Pierre Richard », *Liberté*, vol. 12, no. 1, 1970, p. 133.

⁴² Jean-Pierre Richard, « Proust et l'objet alimentaire », *Littérature*, vol. 6, no. 2, 1972, p. 3.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1990, 309 pages.

⁴⁵ Michel Collot, « Thématique et psychanalyse », dans *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard* (textes réunis par Jean-Claude Mathieu), Paris, Seuil, 1986, p. 213.

être découverte que par la confrontation des différents contextes où elles apparaissent⁴⁶ ». Collot rappelle d'ailleurs qu'en psychanalyse, la récurrence devient « le symptôme manifeste d'une fixation inconsciente⁴⁷ », ce qui trouve son parallèle chez Jean-Pierre Richard, qui considère que la répétition, en littérature, signale l'obsession. Collot explicite son point de vue:

L'emprise qu'exerce sur l'imaginaire d'un écrivain telle chose ou telle qualité sensible doit être, selon Richard, interprétée à la fois, d'un point de vue phénoménologique, comme l'expression d'une certaine manière personnelle d'être au monde, et, d'un point de vue psychanalytique, comme l'héritage des relations d'objet les plus archaïques⁴⁸.

De plus, pour Collot, l'image du monde sensible renvoie à une connotation qui constitue, dans l'imaginaire de l'écrivain, « ce qu'il adopte ou rejette du monde⁴⁹ », et il s'inspire des états bénéfique et maléfique énoncés par Roland Barthes⁵⁰ pour ce faire, avant de poursuivre:

La logique des qualités sensibles se double donc d'une valorisation affective, positive ou négative, qui introduit un nouveau principe d'organisation sémantique de l'« univers imaginaire » fondé sur l'opposition élémentaire de l'euphorique et du dysphorique. Le recensement des thèmes d'une œuvre fait apparaître « un réseau organisé de goûts et de dégoûts », « un cadastre tout personnel du désirable et de l'indésirable »⁵¹.

Enfin, la critique thématique telle qu'elle a évolué chez Richard sert à « montrer comment, dans les textes littéraires, la relation concrète d'un sujet à son monde, dont il lui appartient d'avoir mis au jour l'importance, trouve à s'exprimer mais aussi à se transformer sous la pression de l'écriture qui a ses propres lois⁵² ».

En bref, le travail critique de la thématique⁵³ tel que résumé par Collot, lui-même inspiré par Jean-Pierre Richard et qui nous inspire à notre tour, consiste en

⁴⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁹ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Littérature*, vol. 6, no. 2, 1972, p. 83.

⁵⁰ Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, coll.: « écrivains de toujours », 1965, 152 pages.

⁵¹ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », p. 84.

⁵² Michel Collot, « Thématique et psychanalyse », p. 231.

⁵³ Recensé par Michel Collot dans son article « Le thème selon la critique thématique » et que nous paraphrasons ici.

une première analyse textuelle de laquelle découle un inventaire exhaustif faisant ressortir la récurrence du thème et de ses occurrences. Par exemple, la maison, figure récurrente de l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte, n'est pas qu'une habitation; elle renvoie aussi à la maisonnée, c'est-à-dire aux membres d'une famille vivant sous le même toit, ainsi qu'à la lignée: nous tiendrons donc compte de ces occurrences dans notre analyse, et l'habitation ne sera pas dissociée de ses habitants. Par le fait même, cet inventaire doit dénombrer les variations de la maison dans les romans, que ce soit par ses modulations ou encore par ses déclinaisons (selon la série de motifs concrets qui relèvent de la maison, comme les pièces, les meubles, les tâches domestiques, etc.). Par la suite, ces variations doivent être mises en rapport avec d'autres thèmes associés dans l'œuvre: pour notre part, nous avons choisi d'étudier l'habitation non seulement en lien avec ses habitants, mais également avec l'acte d'habiter, duquel découlent les conditions d'habitabilité. Le tout pour faire ressortir de l'écriture romanesque de Turcotte « la marque d'une vision du monde⁵⁴ », que nous associons à un désir de recentrement passant par un retour à la maison et à sa nécessaire refondation, que nous confronterons enfin à la symbolique de la demeure afin d'examiner les transformations apportées à la maison dans l'œuvre de Turcotte.

Nous ne sommes pas la seule, par ailleurs, à défendre la « [n]écessité de la critique thématique aujourd'hui⁵⁵ », pour reprendre l'expression de Jérémie Majorel. Ce dernier la croit « davantage en résonance avec notre époque, où l'écologie et l'économie, l'*oikos* même, sont bouleversés de part en part: elle qui s'est toujours intéressée à la manière dont chaque poète rend le monde habitable pourrait être indispensable quand tout est fait pour le rendre inhabitable⁵⁶ ». C'est justement l'enjeu du travail d'Élise Turcotte qui, à travers la maison, vise à rendre le monde plus habitable. Cette visée motivera notre propre analyse, suivant la perspective de la critique thématique.

⁵⁴ Michel Collot, « Thématique et psychanalyse », p. 229.

⁵⁵ Jérémie Majorel, « Échos de Jean-Pierre Richard », *Acta fabula*, vol. 14, no. 8, Essais critiques, Novembre-Décembre 2013. <http://www.fabula.org/acta/document8209.php>, page consultée le 21 juin 2015.

⁵⁶ *Idem.*

Notre réflexion s'orientera, en ce qui concerne la forme, vers la poétique du roman (celle émise par Vincent Jouve⁵⁷), et sera nourrie par des travaux de philosophie, de sociologie et d'anthropologie ayant pour objet l'habitation et ses déclinaisons, ainsi que par les concepts reliés à l'habiter et à l'habitabilité, puisque c'est à partir d'eux que nous examinons les représentations de la maison dans l'espace romanesque d'Élise Turcotte.

Corpus sélectionné

Les romans *Le bruit des choses vivantes*⁵⁸ et *La maison étrangère*⁵⁹ composeront notre corpus principal; même si ces romans présentent des narratrices aux statuts familiaux dissemblables – dans le premier, Albanie, âgée de 30 ans, vit avec sa fille de trois ans, Maria, tandis que dans le second, Élisabeth, 40 ans, vit seule et n'a pas d'enfant –, ils débute tous deux par une mise en situation commune à ces femmes: elles sont en pleine rupture amoureuse, puisque, quelque temps avant que l'action du roman débute, l'ancien conjoint a quitté leur domicile. Cette rupture a lieu dans la maison, et elle force les narratrices non seulement à se réapproprier le lieu délaissé par l'amoureux, mais aussi à revoir leur manière d'habiter à nouveau ce même lieu. La rupture met également à l'épreuve leur vie familiale et domestique, ce qui vient se projeter sur les murs de leur logis, ébranlant à la fois leur situation personnelle et leurs convictions profondes. Désormais seules maîtresses de leur maison, c'est aussi seules qu'elles doivent prendre en charge sa remise en ordre, comme elles prennent en charge la narration des romans dans lesquels elles siègent. Ce sont ces convergences qui nous ont motivée à choisir d'analyser plus spécifiquement l'expérience de la demeure de ces deux narratrices, expérience qui sera ainsi comparée sur quelques aspects précis. Toutefois, nous serons certainement en mesure

⁵⁷ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Collin, coll.: « cursus », 2008, 192 pages.

⁵⁸ Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac/Actes Sud, coll. : « Babel », 1998 (1991), 245 pages. Comme il s'agit d'un des titres du corpus à l'étude, il sera désormais indiqué entre parenthèses, signalé par les lettres *BCV* suivies du numéro de la page.

⁵⁹ Élise Turcotte, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002, 222 pages. Comme il s'agit d'un des titres du corpus à l'étude, il sera désormais indiqué entre parenthèses, signalé par les lettres *ME* suivies du numéro de la page.

de suivre l'évolution significative de l'écriture de la maison entre ces deux romans, puisque la vision du monde de l'auteure s'est quelque peu modifiée, et assez pour entraîner de sérieuses répercussions sur sa manière d'écrire: « J'ai longtemps tenté de domestiquer le chaos au lieu de l'embrasser. Ce n'est qu'au moment de l'écriture de *La maison étrangère* et de *Sombre ménagerie* que je m'y suis abandonnée.⁶⁰ »

Les romans *L'île de la Merci*⁶¹ et *Guyana*⁶² constitueront notre corpus secondaire. Le deuxième a pour principale narratrice Ana, dont le mari est décédé peu de temps avant, qui vit désormais seule avec son fils, Philippe, et qui voit la douleur de la perte de son mari ravivée par le suicide de la coiffeuse du garçon, tragédie qu'elle apprend au tout début du roman. *L'île de la Merci*, quant à lui, considéré par Denise Brassard comme « un livre à part⁶³ » dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte, suit davantage les trajets d'Hélène – autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la maison, mais s'intéresse aussi aux rapports torturés que les membres de sa famille entretiennent avec leur demeure. Les maisons des protagonistes de ces romans seront parfois conviées pour appuyer les faits relevés dans les romans du corpus principal, ou pour les présenter autrement, ou encore pour les réfuter. De cette manière, nous serons en mesure d'exposer une représentation plus globale, plus complète et plus conforme de la maison dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte ainsi que de son évolution d'un roman à l'autre, aboutissant, dans son *Autobiographie de l'esprit*, à cette définition: « Cette maison, c'est donc le chaos habité. Et comme dans toute habitation, caverne, caravane, tente, pavillon, igloo, il faut domestiquer le désordre, la saleté, les déchets. Organiser le monde que l'on veut donner à voir en conservant l'esprit de ce chaos.⁶⁴ » Rendre l'inhabitable plus habitable en attendant que vienne la fin. Mais avant, au commencement, il y a la demeure...

⁶⁰ Citée par Julie Sergent, dans « Sur les traces d'Élise Turcotte », *Lettres québécoises*, no. 120, hiver 2005, p. 6.

⁶¹ Élise Turcotte, *L'île de la Merci*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 (1997), 202 pages. Comme il s'agit d'un des titres du corpus à l'étude, il sera désormais indiqué entre parenthèses, signalé par les lettres *IM* suivies du numéro de la page.

⁶² Élise Turcotte, *Guyana*, Montréal, Leméac, 2011, 175 pages. Comme il s'agit d'un des titres du corpus à l'étude, il sera désormais indiqué entre parenthèses, signalé par la lettre *G* suivie du numéro de la page.

⁶³ Denise Brassard, « Entretien avec Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), p. 19.

⁶⁴ Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, p. 21.

Je songe à la désolation de l'hiver
Aux longues journées de solitude
Dans la maison morte –
Car la maison meurt où rien n'est ouvert –
Dans la maison close, cernée de forêts

Forêts noires pleines
De vent dur

Dans la maison pressée de froid
Dans la désolation de l'hiver qui dure

Seul à conserver un petit feu dans le grand âtre
L'alimentant de branches sèches
Petit à petit
Que cela dure
Pour empêcher la mort totale du feu
Seul avec l'ennui qui ne peut plus sortir
Qu'on enferme avec soi
Et qui se propage dans la chambre

Comme la fumée d'un mauvais âtre
Qui tire mal vers en haut
Quand le vent s'abat sur le toit
Et rabroue la fumée dans la chambre
Jusqu'à ce qu'on étouffe dans la maison fermée

Seul avec l'ennui
Que secoue à peine la vaine épouvante
Qui nous prend tout à coup
Quand le froid casse les clous dans les planches
Et que le vent fait craquer la charpente

Les longues nuits à s'empêcher de geler
Puis au matin vient la lumière
Plus glaciale que la nuit.

Ainsi les longs mois à attendre
La fin de l'âpre hiver.

Je songe seul à la désolation de l'hiver
Seul
Dans une maison fermée

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU, « Maison fermée »

Chapitre 1

Sur le seuil. La maison comme espace frontalier

Nous habitons ici,
la porte de la chambre est ouverte;
la poussière arrive sur notre langue
avec un goût de champ vide,
un goût de champ vidé par l'amour.
Le monde est toujours immobile
derrière la fenêtre.
ÉLISE TURCOTTE, *La terre est ici*

Les romans d'Élise Turcotte se passent surtout à la maison. La narration situe le premier lieu (et lieu premier?) dans la maison des protagonistes et en fait le lieu d'ancrage de l'espace romanesque de l'auteure. C'est en effet autour de la maison que s'organise la cartographie intime du monde de tous ses romans. Mais c'est aussi à l'intérieur de la maison que l'intrigue de chaque roman démarre. L'incipit, dans la poétique romanesque d'Élise Turcotte, renseigne moins « le lecteur sur les personnages principaux, le lieu et l'époque de l'action⁶⁵ », éléments qui composent la situation initiale, qu'il le plonge directement dans la pensée de la narratrice, elle-même placée dans sa demeure.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, Albanie est assise au salon, figée devant des images qui, on le comprend plus loin, sont diffusées à l'écran de télé:

Plusieurs choses arrivent dans ce monde. Une femme désire un homme, le ciel devient noir, un arbre tombe sous la foudre, une guerre, un camp de réfugiés, les pleurs d'un enfant [...] Par exemple, ce bébé qui est né en Iran, tout de suite après Noël. Je me le rappelle bien, le froid était intense et les cadeaux de Maria traînaient partout dans la maison. (*BCV*, p. 11)

Dès ses premières lignes, le roman établit un rapport entre le monde et la maison : les choses du monde forment une accumulation d'images montrant des drames naturels et humains qui, parce que leur origine demeure incertaine, n'en reflètent pas moins

⁶⁵ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 17.

des événements dont la gravité n'est pas à prouver. Malgré leur indétermination première, ces images déstabilisent la narratrice: la première personne du singulier n'est employée qu'à la sixième phrase du roman, ce qui montre déjà la tendance chez Albanie à se laisser envahir par le monde et sa fluctuation. Les événements vont se préciser par la suite, comme c'est le cas avec le bébé iranien. Non seulement l'image se situe-t-elle dans l'espace (Iran) et dans le temps (aucune année n'est indiquée; une période de l'année, si, celle du temps des fêtes), mais elle vient toucher l'espace-temps intime d'Albanie, puisqu'elle se juxtapose à sa propre réalité, à savoir aux choses de sa maison.

Albanie précise que le lieu où elle se trouve, c'est bien la maison, et que ce lieu se situe dans la réalité: « Je veux dire qu'*ici* les choses existent vraiment. » (*idem*, nous soulignons) L'ancrage spatial de la narration est alors officiellement déterminé: *ici*, c'est la maison de la narratrice. À ce moment, nous pouvons affirmer qu'il s'agit de ce qu'A.J. Greimas appelle le *lieu topique*, c'est-à-dire « le lieu dont on parle et à l'intérieur duquel on parle⁶⁶ », ou en d'autres mots, son point d'observation, à partir duquel « au moins une articulation binaire de l'espace est nécessaire pour que surgisse un minimum de sens "parlé" à travers lui⁶⁷ », distinguant alors « un espace d'*ici* et un espace d'*ailleurs*, du point de vue d'*ici*⁶⁸ ». Ainsi, la focalisation, dans ce roman, place son point d'observation à partir de la maison. La maison est aussi l'espace réel du domestique, celui des choses concrètes, ce qui vient accentuer l'idée que les choses y « existent vraiment ».

La maison, comme tout lieu quelconque relevé par Greimas, « ne peut être saisi[e] qu'en [la] fixant par rapport à un lieu autre, qu'[elle] ne se définit que par ce qu'[elle] n'est pas⁶⁹ ». La maison, dans l'incipit du *Bruit des choses vivantes*, en tant qu'*ici*, renvoie au dedans, à l'intérieur et à la proximité, et ce, à l'opposé de *ailleurs*, composé du dehors, de l'extérieur et de l'éloignement, qui, au début, est représenté

⁶⁶ A. J. Greimas, « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1979, p. 131.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Idem*. L'auteur souligne.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 130.

par le monde montré à la télévision. La maison expose un paysage domestique, et spécifiquement familial, à cause des jouets étalés en son intérieur.

Pourtant, la narratrice n'en demeure pas moins ébranlée face à cette série d'images de l'ailleurs qu'elle a vue à la télé. Si, au départ, les choses du monde et les choses de la maison semblaient s'opposer à cause de l'indétermination des premières par rapport à la précision des secondes (ce qui tiendrait donc les choses du monde à distance et les choses de la maison à proximité), elles manifestent plutôt leur prolongement mutuel: la maison fait partie d'un monde dont elle se sépare, mais qui ne la pénètre moins pour autant. Dans *Le bruit des choses vivantes*, c'est surtout par les images télévisuelles que le monde s'introduit dans la maison; ces images révèlent la vision du monde de la narratrice: une vision désolante de l'univers, offrant davantage des tableaux d'un réel inquiétant que d'un réel rassurant, contre lequel la maison n'offre pas une protection maximale.

Il en va de même pour le début de *La maison étrangère*. La maison y est aussi conçue comme le point d'ancrage du récit⁷⁰, lieu où la narratrice se remémore sa rupture amoureuse récente. Bien que sa rupture soit de l'ordre de la vie privée, il n'en demeure pas moins que la narratrice dresse des parallèles entre cet événement et le reste du monde: « Pourquoi il [Jim] s'en allait. Pourquoi je me taisais. Pourquoi l'humanité était toujours, encore, et à jamais engloutie dans la boue. Et pourquoi, j'imagine, cela nous empêchait d'être nous-mêmes. » (*ME*, p. 11) L'adverbe « pourquoi », habituellement, sonde la cause. Ici, employé comme anaphore, il montre plutôt l'insistance de la narratrice à rendre compte des interrogations que son ancien amoureux et elle ont cessé de remuer, demeurant sans réponse. Élisabeth témoigne de son expérience de la rupture, qui relève non seulement du domaine privé (le départ de Jim, son silence à elle), mais également du domaine universel, par la référence à « l'humanité [...] toujours et à jamais engloutie dans la boue ». Comme

⁷⁰ La maison devient aussi le lieu d'ancrage dans *L'île de la Merci*, puisque l'histoire débute par le ménage qu'effectue Hélène dans sa chambre à coucher, ainsi que dans *Guyana*, où Ana téléphone au salon de coiffure pour prendre rendez-vous, et que même si ce n'est pas mentionné, on peut comprendre qu'elle pose cette action chez elle. Précisons, de surcroît, que les deux personnages éprouvent de l'angoisse engendrée par une désagréable appréhension d'un malheur à venir.

celles décrites par Albanie auparavant, cette image du monde est inquiétante, reflétant sa déchéance, acharnée et sans fin, ce sur quoi insistent les adverbes « toujours », « encore » et « à jamais ». Si Élisabeth cerne les effets que la rupture a eus dans sa vie intime, elle en attribue néanmoins quelque peu la cause à l'envahissement du monde et à son impact négatif dans sa relation avec Jim. Tout comme pour Albanie, la maison n'a pu protéger ni Élisabeth ni son amour pour Jim de la désolation planétaire. Ce monde, en plus d'entraver l'intimité du couple (ce dernier étant incarné par l'emploi du pronom personnel « nous »), l'a donc nécessairement mené à la rupture: « J'ai vécu avec Jim pendant six ans. Un jour, sans discussion, sans explication, avec mon accord silencieux et définitif, il est parti. » (*idem*) Cette rupture concerne la figure de la maison, comme le sous-entend l'extrait tout juste cité, puisque la narratrice a vécu avec Jim dans leur maison, et que c'est cette maison que l'homme a quittée pour aller de par le monde. Dans l'incipit de ce roman, la narratrice exprime qu'elle est autant affectée par la rupture avec son amoureux que par les transformations que le départ de ce dernier ont opéré dans le logis qu'ils ont partagé: « Je vivais dans une maison étrangère. » (*ME*, p. 12) Voilà l'impression qui se dégage chez la narratrice au début du roman et qui en a inspiré le titre.

En bref, la situation initiale des romans d'Élise Turcotte présente la maison en tant que lieu d'ancrage de l'intrigue et d'ancrage du point d'observation des protagonistes. Elle ancre un ici (équivalent au dedans de la maison) et un ailleurs (équivalent à son dehors), ancrage qui oppose alors l'espace domestique et l'espace géographique, mais dans de façon irréductible. Cette situation initiale de la maison correspond-elle néanmoins à sa situation globale dans les romans d'Élise Turcotte? Où se situe la maison plus précisément? Est-elle désignée autrement que par le terme « maison »? Quelles sont ses dimensions, ses délimitations?

Situation de la maison

Avant de nous concentrer sur les délimitations faisant de la maison des protagonistes un espace frontalier, nous allons nous pencher sur sa localisation et sur sa désignation, qui sont deux manières de la distinguer des autres lieux également et, ainsi, de la situer dans l'espace romanesque.

Localisation des maisons

L'auteure, dans *Le bruit des choses vivantes* et dans *La maison étrangère*, ne localise pas les lieux de manière précise, c'est-à-dire en indiquant leur adresse, ce qu'elle fait pourtant presque dans les romans *L'île de la Merci* et *Guyana*: elle mentionne des noms de rues et de parcs qui deviennent des repères permettant de situer les maisons principales⁷¹ sur une carte. Cela dit, les maisons d'Albanie et d'Élisabeth sont localisées de manière moins précise que celles des autres romans: un nombre restreint d'indices toponymiques du lieu habité⁷² est fourni. Aucun nom de rue, de parc, de boulevard n'est indiqué. Les narratrices énoncent le terme « ville », à quelques reprises pour Albanie et plus souvent pour Élisabeth, localisant donc leur logis dans un environnement urbain. Les seuls éléments qui laissent croire que cette ville est bel et bien Montréal sont la référence au transport en métro, dans *Le bruit des choses vivantes* – la station Vendôme est même nommée (*BCV*, p. 187) – et la proximité de la bâtisse où habite Élisabeth, dans *La maison étrangère*, à une station de métro (*ME*, p. 171).

⁷¹ Dans le cas de *L'île de la Merci*, la maison est située ainsi: « Ici, dans la maison blanche de la rue Saint-Réal, au bord de la rivière des Prairies, tout près de l'île et de la voie ferrée, pas loin de la prison de Bordeaux [...] » (*IM*, p. 14). Lieu, à l'instar des maisons d'Albanie et d'Élisabeth, d'ancrage du récit, de point d'observation du monde déterminant l'opposition spatiale entre l'intérieur et l'extérieur, la maison où vivent Hélène et sa famille est ici ancrée, de plus, dans un quartier montréalais qui n'est pas nommé, mais que l'on peut, grâce aux indices toponymiques réels (puisque d'autres, comme l'île de la Merci, sont inventés), reconnaître: le quartier Bordeaux, situé dans l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville. Des indices toponymiques apparaissent également dans *Guyana*, pour identifier l'endroit où se situe le salon de coiffure où travaillait Kimi d'abord, c'est-à-dire sur la « rue McDonald » (*G*, p. 14, qui s'écrit d'ailleurs « MacDonald » sur les cartes de la ville de Montréal), dans le même quartier qu'habite Ana avec son fils, dans l'arrondissement Saint-Laurent.

⁷² Il est important de spécifier, en ce qui concerne le « lieu habité », que plusieurs noms propres de lieux sont inscrits dans les romans, sauf qu'ils renvoient aux catastrophes qui ont cours dans le monde et que les narratrices voient à la télévision.

À la géographie objective, Turcotte préfère la géographie symbolique – la distinction vient de Jean-Marc Besse – qui évoque la « relation entre un lieu et un sentiment⁷³ », ce que la toponymie réelle suppose déjà : « À certains noms de rues sont attachés la richesse, le confort, le prestige, le pouvoir. D'autres, au contraire, signifient la misère, la difficulté de vivre, l'abandon.⁷⁴ » Turcotte ne situe pas ses romans dans l'un ou l'autre de ces extrêmes⁷⁵. Elle ne met pas vraiment en scène les « non-lieux » que Marc Augé définit de cette manière: « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transition prolongée où sont parqués les réfugiés de la planète.⁷⁶ » Turcotte fait parfois référence aux non-lieux, car ce sont eux et les gens qui les fréquentent, sans abri, que ses narratrices (Albanie surtout) voient à la télévision et qui lui donnent justement une image insupportable du monde. Dans sa *Théorie des maisons*, Benoît Goetz décrit cette impression: « Le non-habiter débouche sur l'intenable, l'intolérable, l'immonde⁷⁷ », faisant du monde un endroit inhabitable, ce que ressentent les protagonistes des romans d'Élise Turcotte et les incitent à demeurer à l'intérieur. Goetz affirme d'ailleurs que l'instabilité du monde n'est pas qu'une crise provisoire et ponctuelle, mais la condition existentielle actuelle. Augé avertit aussi, de son côté, que « [d]ans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent. La possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit⁷⁸ ». Est-ce donc à dire que la maison pourrait devenir, elle aussi, éventuellement, un non-lieu? Il semblerait que oui, puisqu'elle peut devenir un endroit inhabitable; l'habitabilité des maisons étudiées est, du moins, ébranlée par le départ des anciens conjoints d'Albanie et d'Élisabeth. La rupture ne pousse pas les femmes à quitter le

⁷³ Jean-Marc Besse, *Habiter un monde à mon image*, Paris, Flammarion, coll.: « sens propre », 2013, p. 187.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁵ Sauf dans *Guyana*, où elle fait de la rue McDonald l'équivalent d'un « petit Georgetown », en référence à la capitale du Guyana, reconnue pour sa pauvreté et sa violence: « Le malaise émanant de ce coin de rue avait monté d'un cran. » (*G*, p. 42).

⁷⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 48.

⁷⁷ Benoît Goetz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll.: « Philosophie », 2011, p. 52. L'auteur souligne.

⁷⁸ Marc Augé, *op. cit.*, p. 134.

logis à leur tour – il n'en est d'ailleurs jamais question dans les romans. C'est plutôt dans la désignation qu'une première réappropriation de ce lieu devra se faire, ainsi que dans une nouvelle délimitation; cela viendra modifier la situation et, par le fait même, le rapport de ces narratrices, et à leur maison, et au monde.

Marion Segaud affirme que l'habitat peut être désigné de différentes manières, convoquant un large champ sémantique: *demeure, logis, résidence, maison, logement, habitation*, etc. Ces termes deviennent des « repères pour situer spatialement et socialement les occupants⁷⁹ », car chacun d'eux n'implique pas les mêmes conditions sociales ni les mêmes situations économiques. Cependant, ce type de désignation n'intéresse pas Élise Turcotte dans l'élaboration de son espace romanesque, car, tout comme pour la localisation, elle se concentre davantage sur une désignation qui révèle les conditions d'habitabilité de ses protagonistes plutôt que leur statut social ou économique. On sait qu'Albanie et Élisabeth, même si elles parlent de leur logis comme d'une *maison*, habitent en réalité chacune dans un appartement. Albanie vit avec sa fille, comme elle l'affirme elle-même: « J'ai trente ans, je m'appelle Albanie et je vis seule avec ma petite fille » (*BCV*, p. 14-15). La mère et la fille vivent dans un cinq pièces (*BCV*, p. 45) qu'Albanie loue (elle parle du propriétaire à la page 71, et elle désigne sa maison comme un « appartement » à cette même page) et qui est à l'étage, à cause des renvois à l'escalier (« [...] chez Albanie et Maria. Il y a un petit escalier à gravir [...] » [*BCV*, p. 117]) et au balcon (« [...] j'ai ouvert ma chaise de plage sur le balcon [...] » [*BCV*, p. 170]). Élisabeth, pour sa part, habite dans un « appartement » (*ME*, p. 12) situé au troisième étage (*ME*, p. 25). On ne sait pas toutefois si elle loue l'appartement ou si elle en est propriétaire; de toute manière, cela ne change rien à l'histoire ni au fait que le départ de Jim lui fasse vivre, à l'instar d'Albanie après celui du père de Maria, une épreuve que nous relions à ce que Segaud appelle une « épreuve de l'habiter⁸⁰ », dont font partie l'exil, le cambriolage, le déménagement, le manque de toit, épreuves auxquelles nous ajoutons la rupture, forçant le déménagement de l'un et le réaménagement de l'autre des membres du

⁷⁹ Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Paris, Armand Collin, 2010, p. 71.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

couple concerné. L'ancien « chez nous » se transforme en « chez soi », puisque « se définissant par rapport aux autres, par ceux qui n'en font pas partie⁸¹ » ou qui, comme c'est le cas pour Albanie et Élisabeth, qui n'en font *plus* partie.

L'unité de la maison se voit divisée par le départ de l'ancien conjoint, ce qui vient donc morceler les trois éléments assurant son unité première : « le groupe domestique (la maisonnée), son espace matériel (la maison), ses ressources et leurs articulations⁸² ». Élisabeth affirme qu'elle se retrouve « donc seule, au milieu d'un appartement à moitié vide » (*ME*, p. 12), associant ainsi son nouveau célibat à la solitude qui se reflète dans son logis, vidé de moitié (c'est-à-dire à la fois de l'autre « moitié » qu'incarne Jim et de la part des meubles et des effets appartenant à ce dernier, et qu'il a apportés avec lui). Le célibat d'Albanie est aussi associé à la solitude, puisqu'elle dit qu'elle vit « seule » avec sa fille. Toutefois, nous le verrons ultérieurement, le départ de son ancien conjoint laisse sa maison moins vide que celle d'Élisabeth, notamment grâce à la présence de la petite. C'est à partir de ces nouvelles données concernant la localisation et la désignation de leur maison que les narratrices peuvent amorcer son réaménagement, qui se poursuit par sa délimitation. Si Albanie et Élisabeth s'enferment toutes les deux dans leur maison au début des romans, c'est aussi pour se réapproprier leur lieu d'habitation, ce qui commence par une nouvelle délimitation de ses frontières, décrite par Segaud comme « [...] tout cet ensemble de marquages physiques et symboliques qui autorisent ou empêchent le franchissement, qui contrôlent et qui filtrent⁸³ ». Question d'en faire une maison frontalière.

⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

⁸² *Ibid.*, p. 85.

⁸³ *Ibid.*, p. 122.

La maison frontalière

La maison dessine, par sa constitution même, c'est-à-dire par ses murs (extérieurs) une frontière solide entre le chez soi et le reste du monde; cette frontière, toutefois, n'est pas entièrement hermétique, puisqu'elle laisse échapper, par ses portes et ses fenêtres, une communication entre le dedans et le dehors. Les incipits des romans montrent la porosité de cette frontière. De toute manière, pour Segaud, « [c]e qui [...] donne sens aux limites ce sont leurs *franchissements* virtuels, contraints ou autorisés⁸⁴ ». La frontière doit d'ailleurs être analysée en fonction de la traversée qu'elle incite à accomplir. Si les narratrices s'enferment d'abord, elles ne restent cependant pas enfermées dans leur demeure tout au long du roman: elles vont à la fois franchir ces frontières, laisser d'autres les franchir également et même les élargir, ce qui montre leur volonté de s'ouvrir, malgré tout et éventuellement, au reste du monde, tant géographique que relationnel. Nous étudierons donc cette dynamique des frontières, à travers les dispositifs des portes, des fenêtres et des écrans de télévision.

Les portes d'entrée et la poétique du seuil

La porte, qui constitue, selon Perla Serfaty-Garzon, « l'un des plus vieux éléments qui organisent l'espace humain⁸⁵ », se définit comme un dispositif de fermeture, mais donnant accès, par son ouverture, à l'intérieur comme à l'extérieur d'un lieu clos. En ce qui concerne plus spécifiquement la maison, la porte d'entrée sépare l'intérieur de l'extérieur (donc l'univers intime de l'univers social), mais même à l'intérieur, les portes, à l'instar des murs, participent à la division des pièces; nous y ferons plutôt référence dans le prochain chapitre. Pour l'instant, nous nous en tiendrons aux usages que les protagonistes des romans font de la porte d'entrée de leur maison.

⁸⁴ *Idem.* Nous soulignons.

⁸⁵ Perla Serfaty-Garzon, *Quand votre maison vous est contée*, Montréal, Bayard Canada, 2016, p. 39.

La porte permet en fait un passage d'un lieu à l'autre en deux sens : non seulement l'entrée à l'intérieur de la maison, mais aussi les sorties de la vie quotidienne (vers la garderie, le travail, les courses, par exemple), puis les retours à la maison. Mais la porte assure également les passages plus significatifs, comme les départs et les arrivées effectués sur une base non plus quotidienne mais occasionnelle, voire exceptionnelle; elle marque alors le passage d'un état à un autre ou d'une période à une autre de l'existence des êtres humains qui la traversent. D'un point de vue romanesque, le seuil marque l'intrigue; il faut relever les traces qu'y laissent les personnages, à travers leurs allées et venues ainsi que leurs arrêts sur le *seuil*. Celui-ci avoisine la porte d'entrée, et elle n'appartient entièrement ni au dedans ni au dehors, ce qui fait donc de la porte un dispositif au centre d'une zone intermédiaire siégeant d'un côté comme de l'autre de la frontière.

Les traversées que nous retiendrons seront nécessairement et principalement celles des protagonistes, mais nous ne pourrions pas ne pas faire allusion, souvent, à la circulation assurée sur le seuil par leur entourage immédiat, car « le seuil accueille les interactions entre individus⁸⁶ » et « [c]omme médiateur, [il] organise⁸⁷ les relations sociales; paradoxalement, il remplit une double fonction de séparer et de relier⁸⁸ ». C'est à l'habitant alors à cerner la limite en contrôlant le mouvement de la porte, selon Serfaty-Garzon: « Le seuil invite à entrer, mais il arrête aussi le mouvement de cette entrée. Une pause qui signifie que le visiteur n'est pas tout à fait dehors, mais qu'il n'est pas encore vraiment à l'intérieur de la maison [non plus].⁸⁹ » Se développent, à cet endroit, « des stratégies de repli face à la venue d'un visiteur et à l'intrusion possible d'un étranger⁹⁰ ». Ces principes correspondent tout à fait à l'usage du seuil de la porte d'entrée dans les romans d'Élise Turcotte, dont l'aspect matériel se double assurément d'une connotation relationnelle, devenant autant un lieu de séparation qu'un lieu d'union, ce qui fait alors de la porte, selon que les narratrices l'ouvrent ou la ferment, le signe de la position qu'elles occupent et affirment face à

⁸⁶ Marion Segaud, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁷ Nous croyons qu'il les délimite plus qu'il ne les organise.

⁸⁸ Marion Segaud, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁹ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁰ Marion Segaud, *op. cit.*, p. 124.

l'autre.⁹¹ Si Jean Onimus prétend rien de moins que « [...] le seuil inscrit en lui l'histoire de la maison, les retours, les départs [...] »⁹², il inscrit en lui aussi l'histoire des protagonistes d'Élise Turcotte.

C'est notamment le cas au tout début du roman *La maison étrangère*, moment où la narratrice se souvient de sa rupture avec Jim : « À la minute où il a franchi pour la dernière fois le seuil de la porte, j'ai oublié le reste de notre vie. [...] J'ai refermé la porte [...] » (*ME*, p. 11). Ici, le seuil est marqué par un événement exceptionnel, puisque le départ de Jim signale un passage à trois niveaux: d'abord, le passage spatial d'un lieu à un autre (de la maison au monde), ensuite le passage relationnel du statut de couple à celui de célibataire, enfin le passage temporel signalant la fin de son histoire d'amour avec Élisabeth. Jim montre ainsi son attrait pour l'*ailleurs*, le monde, pour lequel il quitte la narratrice. Un seul geste, bref (représenté par le terme « minute »), suffit à rompre « le reste de [leur] vie » commune. C'est le départ de Jim qui a déterminé la rupture, mais Élisabeth y a aussi collaboré, ce sur quoi insiste la répétition du terme « porte » : si Jim « a franchi [...] le seuil de la porte », Élisabeth, pour sa part, a aussi « refermé la porte » derrière lui, comme si elle consentait, du coup, à ce départ. Comme si elle mettait un terme à cette relation à son tour, de plein gré, non seulement dans sa maison, mais aussi dans sa mémoire. Bien que la rupture se déroule sur le seuil, chacun des personnages se trouve de son côté de la maison: Jim avance vers l'extérieur, tandis qu'Élisabeth reste à l'intérieur. Pour lui, c'est une zone de départ, mais pas pour elle: en demeurant à l'intérieur, Élisabeth pratique une stratégie de *repli*, qui sera celle d'une bonne partie du roman, puisqu'elle passe la majorité du temps, après sa rupture avec Jim, dans son appartement, ce qu'elle mentionne elle-même: « Je n'avais envie de parler à personne. Je ne sortais que pour aller donner mes cours. J'avais toujours hâte de rentrer. » (*ME*, p. 23) En franchissant le seuil une fois pour toutes, Jim a obéi à son désir de passer à autre chose, d'aller

⁹¹ La porte est un dispositif spatial fort important dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte, et pas seulement la porte d'entrée des maisons ni celles à l'intérieur. Des portes s'ouvrent et se ferment aussi dans les lieux de travail des personnages principaux, ainsi que dans les lieux commerciaux qu'elles fréquentent, et elles mériteraient sans doute une analyse. Pour notre part, comme l'objet de notre mémoire est la maison, nous nous en tiendrons seulement à l'usage de la porte d'entrée pratiqué par les protagonistes, surtout chez elles, parfois chez les autres.

⁹² Jean Onimus, *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, Paris, P.U.F., 1991, p. 112.

voir ailleurs; en franchissant le seuil pour aller enseigner, la narratrice se soumet aux contraintes de la vie ordinaire: si elle refuse de passer à autre chose au début, ce que montre la négation très présente dans l'extrait pour modifier l'expression « envie de parler » et le verbe « sortir », opposée à sa « hâte de rentrer » (donc à son désir d'enfermement), il n'en demeure pas moins que la vie, elle, continue.

Mais Élisabeth se retrouve de nouveau sur ce seuil, quelque temps plus tard, avec un nouvel homme, rencontré dans un bar:

En arrivant chez moi, alors que je cherchais nerveusement mes clés pour entrer, il m'a prise dans ses bras en me demandant si j'avais besoin d'aide. Je me suis délogée d'un geste brusque et j'ai enfin ouvert la porte. Je l'ai entendu me dire bonsoir et se retourner pour partir. Je ne m'y attendais pas. Je restais là, sur le seuil de la porte, ne sachant plus trop quoi faire, aussi désespérée que si je venais d'être abandonnée par quelqu'un de très proche. Et puis je l'ai retenu. (*ME*, p. 88).

La nervosité avec laquelle la narratrice cherche ses clés dévoile son hésitation soudaine à laisser entrer l'homme à l'intérieur de sa maison. Comme si son attrait pour l'inconnu (en tant qu'état, et l'ayant enfin incitée à sortir de sa maison et de sa torpeur pour se rendre dans un bar de la Rive-Sud) s'évanouissait devant la porte. Elle piétine sur le seuil, là où a eu lieu la séparation avec Jim, confuse, ne sachant pas, pour reprendre les termes de Segaud, quelle stratégie adopter face à l'inconnu ni comment considérer ce dernier: en tant qu'invité ou intrus? Prenant cette hésitation pour un refus de le laisser entrer, l'homme décide de repartir. Le seuil de la porte d'entrée, qui devait être un nouveau lieu d'union redevient le lieu de séparation qu'il était devenu depuis le passage ultime de Jim.

Bien qu'Élisabeth et l'homme du bar soient tous les deux du même bord de la frontière (du côté extérieur), il n'en demeure pas moins qu'ils sont animés d'intentions différentes. Devant la porte, Élisabeth redevient la femme qui, depuis la rupture, rentrait à la maison seule. Mais l'image de cet homme qui la quitte lui semble si insupportable – évoquant alors assurément en elle le départ de Jim – qu'Élisabeth l'empêche de partir. Cette fois, elle le retient, l'invite à passer la porte pour rester avec elle, ce qu'elle n'a pas fait avec Jim. Le seuil n'est donc plus le lieu de

la rupture, de l'abandon. Ainsi, l'homme du bar franchit non seulement la frontière matérielle de la maison d'Élisabeth, mais aussi la frontière relationnelle, qui constitue, à nouveau, une frontière temporelle: à partir de ce moment, leur union est établie. Même si, le lendemain, Marc la quitte pour retourner chez lui, il n'en demeure pas moins que ce premier passage lui assure un accès et à Élisabeth et à sa maison.

S'il a plus facilement franchi la frontière matérielle le menant à la demeure d'Élisabeth, Marc ne parvient pas à franchir la frontière relationnelle qu'il désire, celle de l'engagement amoureux de la part de la femme, pour qui cette relation ne demeure, malgré sa persistance dans le temps, qu'idylle. Elle accueille Marc dans sa demeure, mais elle n'arrive pas à en chasser totalement Jim. Son appartement devient un espace frontalier permettant d'incessants va-et-vient entre absence et présence, passé et présent, fin et début.

Les deux hommes se manifestent de nouveau dans sa vie: si Jim lui envoie quasi-quotidiennement des cartes postales, c'est Marc néanmoins qui franchit de nouveau le seuil de la porte de son appartement. Elle lui ouvre la porte (*ME*, p. 183), mais ce n'est pas une promesse d'engagement pour autant. Même si Marc a pénétré dans l'appartement d'Élisabeth, dans une série de va-et-vient, sa présence n'a finalement été qu'un passage dans la vie de la femme. Bien qu'il ait quelque peu vécu dans le logis, d'un point de vue relationnel, il n'est resté que sur le seuil, à la fois dedans et dehors, au gré des humeurs et des désirs d'Élisabeth, qui lui ouvrait la porte, ou pas, jusqu'à ce qu'elle passe elle-même à autre chose, c'est-à-dire que, grâce à la présence rassurante et épisodique de Marc, elle est parvenue à se réapproprier sa maison, et à enfin s'imaginer pouvoir y vivre seule.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, Albanie adopte la même stratégie d'enfermement après le départ du père de Maria que celle adoptée par Élisabeth après le départ de Jim. Albanie se souvient qu'« il a fallu » (*BCV*, p. 48) qu'elle retourne au travail après un certain temps (l'emploi du pronom impersonnel montre que la contrainte vient de l'extérieur, de la vie en société, qui exige que les citoyens

sacrifient leur vie personnelle au profit de leur vie professionnelle⁹³), ce qui illustre aussi, pour Albanie comme pour Élisabeth, que les contraintes sociales l'emportent sur leur désir intime et profond de rester enfermées dans leur maison après le drame de la rupture.

Albanie ne raconte pas concrètement le déroulement de sa rupture avec le père de Maria, mais elle évoque un moment de rupture qui trouve sa finalité sur le seuil:

On sait dire ne t'en va pas, on sait dire s'il vous plaît et même on sait s'asseoir pour écrire une lettre. Notre main tremble un peu et, à ce moment-là, sur le seuil de la porte, nous avons droit à un peu d'amour. Plus tard, sur le même seuil, c'est souvent à leur tour de vouloir dire quelque chose. Mais ils ne le disent pas et les gestes restent là. (*BCV*, p. 124)

Par la répétition du terme « seuil », Albanie insiste sur l'importance qu'acquiert cet endroit dans le déroulement de ses relations amoureuses, et plus spécifiquement à leur fin, comme c'est le cas pour Élisabeth. L'emploi du pronom à la troisième personne du pluriel intègre le père de Maria aux hommes en général, aux hommes du passé d'Albanie, qui imprègnent ses souvenirs. Le seuil, ce lieu double et incertain (un peu dedans, un peu dehors, jamais entièrement), peut être aussi, s'il n'est pas complètement franchi d'un bord comme de l'autre, devenir le lieu du piétinement, là où les choses, comme chez Albanie, restent en suspens.

D'ailleurs, pour Albanie, ce « même seuil », c'est celui sur lequel piétine le père de Maria, encore et encore; car s'il l'a déjà franchi définitivement d'un point de vue amoureux (il a bel et bien quitté Albanie), il doit le franchir de nouveau chaque fois qu'il vient chercher sa fille. Contrairement à Élisabeth, Albanie n'a pas fermé la porte derrière « le père de Maria⁹⁴ »; elle doit même continuer à la lui ouvrir, faisant alors de la porte un lieu de perpétuelle rencontre : « Quand il arrive, j'ouvre la porte,

⁹³ Constat que l'auteure fait dans tous ses romans et réalité qu'elle dénonce aussi. Elle présente une protagoniste qui n'aime pas travailler (Albanie), une autre qui remet en question le sens de sa profession (Élisabeth), une autre qui est en congé de maladie (Ana). Sinon, la protagoniste la plus carriériste de l'œuvre romanesque de Turcotte, Viviane, dans *L'île de la Merci*, n'est pas montrée comme la plus épanouie des femmes.

⁹⁴ La narratrice ne désigne cet homme que par ce groupe nominal, « le père de Maria », ce qui accentue le rapport purement parental avec lui qu'elle tente de développer avec lui.

j'aperçois le tapis de feuilles jaunes sur le sol. » (*BCV*, p. 43) Cette rencontre, si elle persiste, adopte une nouvelle valeur. Albanie accueille le père de sa fille, mais c'est moins lui qu'elle voit quand elle lui ouvre que le décor de la partie extérieure du seuil, où se trouve l'homme et qui lui renvoie l'image de son rapport ambivalent à lui, ce que symbolise la couleur jaune des feuilles. Puis, l'image revient: « La porte ouverte, le tapis de feuilles jaunes » (*BCV*, p. 44), insistant donc sur la consolidation de ce rapport et entrant dans ce que Marie-Pascale Huglo a analysé comme la « poétique de la juxtaposition », à savoir: « Là où les images des petites choses renvoient à de grandes vérités abstraites, les abstractions sont figurées par les petites choses de la vie, le plus souvent spatialisées.⁹⁵ » Comme de fait, Albanie ouvre la porte, tous les dimanches, jour de garde du père de Maria, à un tapis de feuilles jaunes, imageant le rapport forcé découlant d'un ancien amour asséché, déchu, disparu.

Zone de contact que le père de Maria rejoint pour aller chercher sa fille, le seuil remplit donc ici sa double fonction de réunir la famille dans un espace restreint et dans une durée limitée, tout en maintenant la séparation entre les parents, qui restent chacun d'un côté de la porte: Albanie vers l'intérieur, le père, vers l'extérieur.⁹⁶ Ainsi, même si le seuil devient un lieu de rencontre hebdomadaire entre Albanie et le père de Maria, il n'en demeure pas moins que ce lieu, plutôt que de favoriser de nouveau l'union entre eux, ne fait qu'accentuer leur séparation et en répéter la douleur tant par « le tapis de feuilles jaunes » sur lequel Albanie ouvre la porte que par le « spectacle de l'abandon » auxquels ils assistent mais dans lequel c'est maintenant Maria qui, au centre de la scène, se voit déchirée: « Maria ne veut plus s'en aller, elle veut papa, mais ne veut pas partir. Elle désire que les choses forment un tout. [...] Une seule façon d'être bercée, une seule maison. » (*BCV*, p. 44) Cette scène résonne en Albanie, nous pouvons l'imaginer, comme la scène de son propre abandon par l'homme « sur le même seuil », qui devient par le fait même le lieu de la séparation forcée entre la mère et la fille.

⁹⁵ Marie-Pascale Huglo, *loc. cit.*, p. 104.

⁹⁶ Cette position rappelle celle d'Élisabeth et de Jim sur le seuil.

La séparation, comme la frontière, non seulement divise l'espace en deux lieux, mais, par le fait même, le double (du moins pour la petite): Maria, depuis la séparation de ses parents, a désormais deux maisons, qui renvoient à deux familles et à deux modes de vie différents. Quand Maria va chez son père, elle entre dans un univers auquel Albanie n'a pas accès au départ et duquel elle se sent exclue, sauf au jour de l'An, où le père de Maria l'invite à passer chez lui: « Il a ouvert la porte. / J'ai tout de suite pris Maria dans mes bras. » (*BCV*, p. 94) L'accueil du père est accompagné de la présence réconfortante de la fille, ce qui incite la mère à entrer, moins seule, et pas les mains vides. La visite ne dure toutefois pas longtemps, car, ne se sentant pas bien, Albanie décide de partir: « Il a fini par dire, je te la ramène demain, et c'est moi qui ai franchi la porte pour une fois, laissant Maria avec son père et toute une famille. C'était la pire chose qui pouvait m'arriver » (*idem*). Le propos hyperbolique de la dernière phrase vient justement accentuer la douleur ressentie par Albanie en ce qui concerne sa séparation avec le père de Maria. En l'invitant chez lui, il lui a ouvert la porte non seulement de sa maison, mais de sa nouvelle réalité, ce que révèle l'emploi du déterminant indéfini « une » (dans l'expression « une famille »), employé généralement pour faire référence à une chose indéterminée – ou dans ce cas-ci, inconnue – et pour instaurer un effet de distance. Dans le cas d'Albanie, la distance est créée entre la nouvelle réalité du père et l'ancienne réalité qu'ils partageaient jadis: une réalité qui marque la frontière officielle entre l'ancienne et la nouvelle maison, entre l'ancienne et la nouvelle famille du père. Albanie, en plus de devoir saisir cette distinction parce qu'elle se trouve sur le seuil de la nouvelle maison du père, trouve pénible de devoir quitter sa fille et de se sentir d'autant plus exclue d'une partie de sa vie. Le groupe prépositionnel « pour une fois » peut se lire de deux manières: littérale, puisque c'est vrai que c'est le seul moment où Albanie a dû partir de chez lui, après y avoir été conviée pour la première fois; et figurée, comme si les départs étaient plutôt l'apanage du père (ou des hommes en général, comme elle le sous-entend dans l'extrait déjà cité de la page 24), et qu'elle en ressentait une pointe d'amertume. Le franchissement de ce seuil correspond au passage tout aussi brutal, celle qui détermine, dans la relation entre la mère et la fille, le détachement obligé, menant ainsi, en partie, à l'autonomie de la petite.

Un autre épisode du roman montre Albanie franchissant le seuil d'une autre maison, mais sans y être invitée cette fois: « Je ne sais pas pourquoi je fais ça, mais je le fais, je pose ma pelle par terre, je me dirige vers la porte d'entrée, je l'ouvre, j'entre dans l'appartement [...] » (*BCV*, p. 126). La femme, ayant observé depuis quelque temps, par sa fenêtre (nous en parlerons en détails un peu plus loin), un petit garçon, Félix, laissé à l'abandon par sa mère et négligé par son père, est emportée par un désir incontrôlable, probablement provoqué par le regard assassin que le père du garçon lui envoie tout juste avant qu'elle traverse la rue (dans le franchissement d'une première frontière) pour se rendre chez lui (dans le franchissement d'une seconde). Plus que le seuil de l'appartement où demeurent le garçon et son père, Albanie a surtout dépassé la limite permise, à la manière d'une entrée par effraction. Elle essaie de « comprendre » (*BCV*, p. 127) l'homme, puis de parler avec lui, qui, finalement, « [l']empoigne par le bras et [la] sort de chez lui » (*idem*) en guise de défense. Si Félix est le bienvenu chez Albanie, Albanie, pour sa part, n'est pas la bienvenue chez son père. Ce dernier, impuissant, fait de sa maison, abandonnée par sa femme, un endroit isolé, qu'il néglige. Comme il néglige son fils. (Nous verrons au chapitre suivant que ce parallèle entre habitation et habitants est propre à la poésie romanesque d'Élise Turcotte.)

Albanie est plus à l'aise de recevoir les autres chez elle que d'aller chez eux. Ceux qu'elle reçoit le plus souvent à la maison sont son amie Jeanne et le fils de cette dernière, Gabriel. Puis, elle intègre Félix à cette sorte de famille *recomposée*. Dans cette perspective, on comprend pourquoi Albanie dit: « J'ouvre la porte, je suis très bonne pour cela [...] » (*BCV*, p. 117). C'est cette même image de la porte et des gestes qu'elle convoque qui permet à Jeanne d'imager l'impression qu'elle a concernant le sentiment réel qu'éprouve Albanie envers son ancien conjoint: « Jeanne est sûre qu'au fond de moi, il y a une porte entrouverte pour le père de Maria. Il suffit de la fermer complètement et de tout recommencer ailleurs. » (*BCV*, p. 68-69) La métaphore employée par Jeanne signifie alors qu'elle croit que son amie est encore attachée au père de Maria et qu'elle souhaiterait, au fond d'elle, son possible retour à la maison. Pour Perla Serfaty-Garzon, « [...] la porte entrouverte signifie,

concrètement et symboliquement, un échange et un dialogue silencieux entre le dehors et le dedans, l'accueillant et l'accueilli⁹⁷ ». Dans le cas d'Albanie, elle reflète aussi son rapport paradoxal au père de Maria, de qui elle est séparée, mais pas tout à fait, à cause de la présence de la fille entre les deux. Il devient cet homme à qui elle doit continuer à ouvrir la porte sans pour autant lui donner un accès entier à l'intérieur de sa demeure.

Ouvrir la porte, pour Albanie, signifie aussi et enfin s'ouvrir au nouveau: « Aujourd'hui, j'ai senti pour la première fois un vent chaud et léger en ouvrant la porte. » (*BCV*, p. 152) L'air printanier lui procure une sensation agréable et annonce une nouvelle rencontre, celle d'un homme qui a d'abord attiré son attention alors qu'elle sortait justement à l'extérieur: « cet homme vient de franchir le seuil de la porte, en face de chez nous, chez Félix. / Juste au moment où il referme la porte derrière lui, Maria et moi sortons et, comme dans un film, deux portes se ferment en même temps, deux regards se croisent et le premier geste que l'on fait est alors inmanquablement dirigé vers l'autre personne. » (*BCV*, p. 162) La fermeture des deux portes indiquées par Albanie est à la fois matérielle – la porte réelle des deux maisons – et, pouvons-nous le déduire, relationnelle: en fermant la porte, l'homme suspend sa tâche professionnelle (on apprend plus tard qu'il s'agit du travailleur social chargé du dossier de Félix), tandis qu'Albanie clôt sa relation passée avec le père de Maria – elle ferme la porte *derrière elle*⁹⁸. Situés chacun au seuil des maisons séparées par la rue, l'homme et la femme ont franchi l'espace pour une première fois à travers leur échange de regards. Du côté extérieur du seuil de sa maison, Albanie retourne dehors et apprivoise le monde extérieur. Cette position ouvre ses horizons, tant spatiaux que relationnels.

Albanie, celle qui ouvre sa porte aux autres, ne boude pas son plaisir avec Pierre, le travailleur social de Félix, qui, un soir, pendant qu'elle est installée à son balcon, franchit l'espace entre eux une deuxième fois, « traverse la rue pour venir à [s]a rencontre » (*BCV*, p. 176), s'assoit dans l'escalier pour discuter d'abord, jusqu'à ce

⁹⁷ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁸ Élisabeth, au contraire, a fermé la porte derrière Jim. Fermer la porte derrière soi devient le signe, pour Turcotte, de la fin définitive d'une relation passée.

qu'Albanie l'invite à entrer chez elle. Encore une fois, la narratrice se positionne en mode d'accueil, comme elle l'a fait avec son ancien amant, Alexandre. Recevoir ne veut pas dire, toutefois, qu'elle s'engage dans une relation stable avec eux. L'engagement, pour Albanie, se reconnaît davantage dans le fait d'aller chez l'autre. Elle, qui n'a jamais séjourné chez Alexandre, accepte plus tard l'invitation de Pierre: « Il a dessiné une maison et sur la porte il a écrit, je vous invite à souper, toi et Maria. » (*BCV*, p. 185) Répondre à cette invitation signifie qu'elle accepte de marquer le commencement de leur nouvelle relation. En entrant chez lui, elle s'engage avec lui.⁹⁹

Lorsque Maria quitte la maison de sa mère pendant une semaine pour aller chez son père, Albanie passe beaucoup de temps avec Pierre chez elle : « La porte est toujours ouverte avec lui, j'entre [...]. Pierre est toujours content quand j'arrive, il le dit, il le redit et la journée de travail s'évanouit au seuil de la porte. » (*BCV*, p. 217) Non seulement l'entrée en relation est aisée avec Pierre, mais aussi le retour à la maison, en fin de journée. Grâce à Pierre et à l'amour qu'il lui voue, Albanie distingue le labeur du travail à l'extérieur de la maison et la légèreté de son temps passé à la maison avec son amoureux. Le seuil devient, une fois de plus, le signe de son union avec Pierre, tout en étant un lieu de distinction entre la vie professionnelle et la vie personnelle, distinction à laquelle Albanie tient et que sa relation avec Pierre lui permet d'entretenir.

Sa relation avec Pierre, et sa présence à l'intérieur de la maison, amenuise l'amertume ressentie envers le père de sa fille, avec qui elle ne garde contact que sur le seuil de son appartement à elle désormais: « Son père me demande s'il peut rester encore un petit peu, bien sûr, c'est toujours difficile de franchir le seuil de la porte. Surtout en laissant une petite Maria derrière soi. » (*BCV*, p. 225) La scène jouée sur le seuil au Jour de l'An se répète ici, mais à l'envers. Cette fois, c'est le père qui éprouve

⁹⁹ C'est cet état d'implication qui expliquerait donc qu'elle se soit permise d'entrer (presque par effraction) chez Félix – parce qu'elle se sentait impliquée dans la vie du petit, elle a ignoré les règles de politesse stipulant que l'on doit être invité à entrer par l'habitant avant d'entrer dans la demeure. Il en irait de même pour sa visite ratée chez le père de Maria; même si, cette fois, elle a été invitée, il n'en demeure pas moins qu'en franchissant le seuil de la maison du père de Maria, elle se sentait plus étrangère et moins impliquée, et qu'elle a donc préféré quitter les lieux.

du chagrin à déposer sa fille chez sa mère, c'est le père qui est peiné par la séparation que le seuil impose. Albanie, pour sa part, expose une attitude plus ouverte face à cet homme qu'elle retrouve sur le seuil de sa maison, non seulement parce qu'elle l'accueille sa fille, qu'elle retrouve enfin après une semaine d'absence, mais aussi parce qu'elle est plus épanouie et qu'elle ne considère plus ce seuil comme le perpétuel lieu de la séparation, mais plutôt comme celui de ses éternelles retrouvailles avec sa fille.

Jean-Marc Besse dit du seuil qu'il sert à « amortir le passage d'un espace à un autre¹⁰⁰ »; c'est aussi la fonction qu'a le seuil de la porte d'entrée des protagonistes des romans d'Élise Turcotte. Elles se remémorent leur rupture amoureuse vécue sur le seuil, ce qui rend par la suite le passage d'autres hommes sur le même seuil, selon que les femmes leur ferment ou leur ouvrent la porte, tout aussi significatif. La porte, elles ne font pas que l'ouvrir ou la fermer aux autres, selon l'accès qu'elles souhaitent leur offrir; elles l'ouvrent ou la ferment pour elles-mêmes également, selon le rapport qu'elles veulent établir avec le monde en dehors de leur logis. D'instinct, tout de suite après le drame de la rupture, elles ferment la porte pour s'enfermer chez elles; cela ne dure qu'un temps, puisqu'elles ne veulent pas complètement se fermer au monde. Mais pour parvenir à y retourner, dans le monde, un apprivoisement est nécessaire, et il se déroule dans un endroit faisant également office de contact de l'intérieur vers l'extérieur, et vice versa: la fenêtre.

Les fenêtres et la poétique du regard

Les fenêtres, tout comme les portes, sont des dispositifs renforçant une ouverture pratiquée dans le mur d'un bâtiment. « En ce sens, portes et fenêtres ne sont pas seulement des points de l'espace, ce sont des zones où se concentrent les qualités affectives et sociales de l'espace¹⁰¹ », précise Besse. Les fenêtres, plus précisément, comportent une fermeture vitrée. Quand elles sont fermées, elles empêchent l'air de passer tout en laissant la lumière pénétrer à l'intérieur. Marion

¹⁰⁰ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 52.

Segaud les décrit aussi: « Élément technique dont les fonctions sont l'aération, la vue, l'ensoleillement, la fenêtre est également un espace de transition qui met en relation un extérieur et un intérieur.¹⁰² » Ainsi, tout en créant une coupure avec le monde extérieur, les fenêtres maintiennent un contact avec lui, toujours possible par le regard. C'est ce qui différencie d'ailleurs le plus les fenêtres des portes. Segaud ajoute qu'«[i]l s'agit ici non pas d'un passage matériel de franchissement physique, mais du cheminement du regard¹⁰³ ». Ce regard par la fenêtre offre deux points de vue possibles: de l'intérieur vers l'extérieur ou de l'extérieur vers l'intérieur. Ou bien le tableau du paysage extérieur, ou bien celui d'une scène d'intérieur, le tout encadré par les rebords. L'étude des fonctions de la fenêtre pour exposer la situation frontalière des protagonistes de la maison dans les romans d'Élise Turcotte, et donc du rapport de ces dernières au monde extérieur, par le regard, passe par l'analyse des procédés descriptifs¹⁰⁴ de la vue qu'offre justement la fenêtre.

De manière générale, dans les romans de Turcotte, la fenêtre sert de première approche vers le monde extérieur. Ce monde est limité par le paysage visible, à cause du cadre de la fenêtre. Celle-ci permet un premier abord avec un monde extérieur rapproché, celui du voisinage, rapprochement protégé par l'écran de la vitre qui ne cache pas la présence de l'autre à l'intérieur, mais qui le maintient hors de contact. Perla Serfaty-Garzon, pour sa part, l'exprime ainsi: « [...] la fenêtre qui fait entrer air et lumière me permet de voir le monde, de me faire voir du monde et de m'en cacher¹⁰⁵ ». Cette impression intime est définitivement partagée par Albanie et Élisabeth.¹⁰⁶

Dans *Le bruit des choses vivantes*, la fenêtre joue un rôle crucial dans le parcours romanesque d'Albanie. Même si elle se terre chez elle une bonne partie du roman, parce qu'elle est apeurée par les images qu'elle a vues à la télévision, elle garde un

¹⁰² Marion Segaud, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Procédés qui nous ont été inspirés par la lecture de Vincent Jouve, lui-même inspiré par Philippe Hamon.

¹⁰⁵ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁶ Par Hélène aussi, dans *L'île de la Merci*, puisque le roman débute par une description de la vue à la fenêtre de sa chambre à coucher.

contact avec le monde par la fenêtre. Ce contact par la fenêtre équivaut donc à une première approche et, au final, permet de comprendre que l'évitement, chez elle, n'aura été que temporaire.

La fenêtre du salon, fermée, devient aussi un poste d'observation. C'est par le regard à la fenêtre qu'Albanie élargit la frontière de son territoire intime, en s'intéressant d'abord à son voisinage. La première fois qu'on la voit s'installer là, c'est à la fin de la première partie du roman: « Hier soir, nous avons vu Félix, dehors, sur le balcon. On ne sait pas ce qu'il faisait là. Il portait un pyjama gris avec un ourson rouge dans le dos. Petit, très petit. Nu-pieds. J'ai voulu aller voir ce qui se passait [...] » (*BCV*, p. 51) L'emploi du pronom « nous » fait référence à la narratrice et à sa fille, de qui Félix a attiré l'attention. Son observation répond à une motivation psychologique et fonctionne, pour employer les termes de Jouve, par *aspectualisation* (s'intéressant ainsi à ses caractéristiques visibles)¹⁰⁷. Dans sa description du garçon, Albanie alterne du fait (où se situe le garçon et ce qu'il porte) au questionnement (ce qu'il fait là), au jugement (très petit). Le substantif « Nu-pieds » termine la description faite par Albanie, et montre l'extrême vulnérabilité du garçon. L'usage de phrases courtes illustre le saisissement de la narratrice. On comprend que ce tableau de misère que lui offre sa fenêtre, un tableau tout aussi réel que ceux montrés à l'écran de télévision mais plus rapproché, engendre chez elle à la fois un sentiment de pitié envers cet enfant qui manque visiblement d'attention et de protection de la part de ses parents, et un besoin d'agir, qui s'incarne, pour elle, dans la volonté, surprenante dans son cas, de sortir de la maison. En effet, ce tableau lui fait oublier ses peurs du monde extérieur, puisqu'elle exprime l'envie d'aller rejoindre Félix dehors, mais elle n'a pas le temps de le faire, car il rentre chez lui, « tiré par le bras de quelqu'un » (*idem*), avant qu'Albanie n'ait eu le temps (parce qu'elle est restée figée, peut-être, à l'instar de sa fixation devant l'écran de télé dans l'incipit du roman?) de passer à l'action. Le principe du transfert des images vues à l'écran de télé à celle de Félix, vue à la fenêtre, est légitime, puisque ces scènes recèlent une redondance à la fois dans la forme dans laquelle elles se présentent à Albanie et dans l'effet angoissant qu'elles

¹⁰⁷ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 57.

laissent sur sa conscience. La misère de Félix appartient aux multiples « choses [qui] arrivent dans le monde » (*BCV*, p. 11).

À partir de ce premier contact, Albanie développe pour Félix un rapport affectif qui se vit d'abord par le regard qu'elle lui porte, à différentes reprises, à travers la fenêtre. Cette scène est donc racontée de manière répétitive mais variable durant le roman. Maria accompagne d'ailleurs sa mère dans la surveillance du garçon: « Maria pointe son doigt sur la fenêtre et on peut apercevoir Félix de l'autre côté de la rue. Il est encore tout seul. Il donne des coups de pied sur la clôture. Ses souliers sont trop grands. / Nous l'observons un peu, puis Maria me demande s'il attend sa maman. / Peut-être que oui, Maria. / Nous décidons d'aller lui demander. » (*BCV*, p. 73) C'est Maria qui montre cette deuxième version du tableau de misère à sa mère. Leur observation répond à une motivation commune, la mère et la fille devenues complices dans la surveillance bienveillante du garçon. Fonctionnant de nouveau par aspectualisation, ce passage descriptif s'en tient d'abord à l'état du garçon (« encore seul »), comparable à la première fois, mais exprimé par un geste de mécontentement cette fois. Contrairement à la fois précédente, il est maintenant chaussé: sauf que ses chaussures ne sont pas de la bonne grandeur. Il donne ainsi l'impression d'être *petit dans ses souliers*, c'est-à-dire dans une position gênante. Encore une fois, Albanie et sa fille se demandent ce que le garçon fait là. Il semble être dans une interminable attente. Cette fois, et malgré le froid à l'extérieur – température qui les a déjà empêchées de sortir (*BCV*, p. 38) – la mère et la fille s'habillent et sortent pour aborder Félix. Mais, comme nous le disions plus tôt, les premières sorties d'Albanie de la maison sont éphémères: Maria et elle rentrent assez vite cette fois-là. Toutefois, leur surveillance bienveillante se poursuit: « Depuis plusieurs jours, nous observons Félix par la fenêtre. [...] Je n'ai pas encore vu sa mère, mais à la fenêtre, son père est toujours assis comme un fantôme dans un fauteuil à bascule. » (*BCV*, p. 76-77) L'observation rigoureuse et fréquente d'Albanie à sa fenêtre lui permet d'investiguer sur la vie du petit Félix et de le surveiller à distance et, d'attendre, d'une certaine façon, le retour de sa maman avec lui. Avec le temps, le regard d'Albanie se fait plus perçant; il ne franchit pas seulement la frontière du dedans au dehors de la maison,

mais parvient même à pénétrer la maison où vit Félix et à examiner quelque peu l'intérieur pour juger de l'absence physique de la mère et du manque de consistance du père (comparé à un fantôme).

La fenêtre du salon de l'appartement d'Albanie est devenue un véritable poste d'observation, voire de surveillance, ayant intégré le quotidien de la femme, au même titre que Félix, sa misère, son attente: « Je rentre chez moi et j'observe de l'autre côté de la rue un petit garçon laissé à lui-même. » (*BCV*, p. 115) On comprend donc que l'observation d'Albanie, en ce qui concerne Félix, décrit globalement comme « un petit garçon laissé à lui-même », est motivée par sa pitié face au *spectacle de l'abandon* auquel elle assiste à sa fenêtre, et qui n'est pas sans rappeler celui auquel elle assiste au seuil de sa porte et mettant en vedette, cette fois, sa propre fille. L'abandon de Félix par sa mère, laissé seul face à la menace du monde extérieur, vient amenuiser le sentiment de culpabilité d'Albanie par rapport à sa propre impression d'abandon face à sa fille lorsqu'elle la laisse partir avec son père.

Albanie réfléchit aux raisons pour lesquelles elle passe son temps à sa fenêtre:

Et puis, il y a moi qui n'arrête pas de regarder par la fenêtre du salon parce que cette semaine Félix doit rencontrer sa nouvelle famille, que cela creuse un fossé dans mon cœur et que je veux être témoin, encore une fois. Témoin de quoi?

De n'importe quoi.

[...] Témoin de ce qui se passe dans les autres maisons [...].

Ce petit fossé dans le cœur, à côté d'une histoire, d'un mot que nous n'avons jamais eu, me fait parfois, souvent, regarder par la fenêtre ou attendre que le facteur soit passé. (*BCV*, p. 208-209)

La fenêtre lui permet de maintenir contact, par le regard d'abord (le contact direct et physique s'établit ensuite), avec le petit garçon. La négation « qui n'arrête pas » révèle son incapacité à se défaire d'une habitude bien ancrée, qu'elle considère pourtant moins nécessaire, car le spectacle qui se joue à sa fenêtre n'est plus celui de l'abandon de Félix; au contraire, un renouveau est annoncé, c'est sa possible adoption (« sa nouvelle famille »). Cette bonne nouvelle n'en cause pas moins, chez Albanie, une impression de deuil, ce que montre la métaphore « un fossé dans mon cœur », comme si elle se sentait abandonnée à son tour. La vitre a permis le contact entre

eux, certes, mais n'a pas aidé Albanie à conserver la distance émotive nécessaire à leur éventuelle imminente séparation. La métaphore du deuil est répétée, permettant ainsi à Albanie la souffrance accrue causée par le constat que les êtres auxquels nous nous attachons finissent toujours par nous quitter. Ce « fossé dans [le] cœur », c'est aussi le manque entraîné par le départ de l'autre, et qui demande à être comblé par autre chose ou faisant naître, parfois, l'espoir de voir l'autre revenir en l'attendant à la fenêtre (espoir vain, autant pour Albanie que pour le père de Félix, posté à la fenêtre lui aussi).

Perla Serfaty-Garzon associe « la posture de l'habitant à sa fenêtre¹⁰⁸ » à sa position par rapport au reste du monde. Albanie comprend que sa fenêtre de salon, en guise de poste d'observation, comble non seulement son manque, mais aussi, voire surtout, son désir d'« être témoin », c'est-à-dire, pour Pierre Nepveu, « être témoin, que ce soit d'une horreur lointaine [à la télé] ou d'un petit voisin mal aimé [à la fenêtre], c'est être présent¹⁰⁹ », présence qui incarne « une résistance à ce qui est le plus insupportable¹¹⁰ ».

La fenêtre de salon, en guise de poste d'observation de l'intérieur, permet à Albanie de déployer son regard sur le paysage extérieur, en quête de « ce qui se passe dans les autres maisons », des images *des choses vivantes*, afin de voir les autres vivre et que cette vie qui continue ailleurs, malgré les départs, ne peut être que le signe que la vie continue chez elle aussi. Le voisinage lui offre d'ailleurs, toujours par la fenêtre, un autre tableau familial, pas du tout misérable celui-là: « De l'autre côté de la rue, ma voisine berce son bébé, le couche dans son lit et s'étend à son tour pour feuilleter une revue. » (*BCV*, p. 147) Si les images récurrentes et tristes et diffusées par la famille déchirée de Félix constituent le revers de ce que la narratrice développe avec sa propre fille, celle, apaisante, captée par la fenêtre de la chambre de sa voisine constitue une forme de miroir de sa propre tendresse maternelle envers Maria. Son observation à la fenêtre du salon lui permet donc d'être témoin de « choses » aussi belles que laides, aussi joyeuses que tristes, aussi apaisantes qu'angoissantes. Aussi, si

¹⁰⁸ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁹ Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 45.

¹¹⁰ *Idem.*

les choses se terminent dans une maison, Albanie caresse l'espoir qu'elles recommencent ailleurs, dans une autre maison: Félix déménagera dans la demeure de sa famille adoptive et si Maria, en grandissant, se détache forcément d'Albanie, une autre maman s'attache à son bébé dans un autre appartement.

Le rapport attentif et attendri qu'Albanie entretient avec Félix passe par la fenêtre du salon trouve un parallèle particulier quand elle se poste à la fenêtre de sa chambre à coucher:

Je suis allée dans ma chambre et je me suis tenue un bon moment debout devant la fenêtre. [...] Une petite fille se détache du groupe, elle s'approche d'une des adultes, puis elle se retourne et se dirige vers l'autre. Comme ça, deux ou trois fois. Elle est habillée tout en mauve et jaune et on voit son petit toupet blond qui dépasse de sa tuque. Elle est fébrile: elle parle beaucoup en montrant la maison. C'est Maria.

Ce qui est vraiment étrange, c'est que je ne m'en suis pas rendue compte tout de suite. Comme si ça ne pouvait pas être ma fille, une petite étrangère, en dehors de la maison et, surtout, en dehors de moi. (*BCV*, p. 100-101)

La description de la fille se fait par *affectation*, qui « consiste à retarder l'indication du thème-titre qui [comme c'est ici le cas] n'intervien[t] qu'une fois la description achevée¹¹¹ ». Ce procédé a pour effet de bien traduire la surprise de la narratrice, qui regarde attentivement une petite fille se baladant dans la rue sans pour autant reconnaître qu'il s'agit de sa propre fille, même si son attention était pourtant bien tournée vers cette petite fille et non pas vers n'importe quel autre enfant: ses gestes sont décrits, les vêtements qu'elle porte aussi, et même son attitude. Toutefois, rien dans cette description n'implique la reconnaissance de Maria. C'est dans l'enthousiasme que la petite manifeste face à sa demeure – tout de suite après qu'on l'aie vue « parle[r] beaucoup en montrant la maison » – que la mère la reconnaît enfin. Leurs positions opposées (elle à l'intérieur, la petite à l'extérieur de la maison), opposition que la fenêtre vient renforcer (la fenêtre, par sa vitre, n'est-elle pas supposée faciliter la vue d'Albanie sur l'extérieur?), les séparent, et pas seulement physiquement. La fusion est défaite, une distance est créée, les identités sont éclatées.

¹¹¹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 53.

L'expression « en dehors » est répétée, de sorte que c'est véritablement le paysage extérieur qui rend la petite différente aux yeux de sa mère, et surtout aussi le fait qu'elle y soit sans elle. Dans ce cas, la vitre obstrue-t-elle la vue ou bien la rend-elle plus claire? En ce qui concerne Félix, nous dirions que la vitre n'a pas empêché Albanie de voir le monde alentour; au contraire, elle lui a permis de mieux le saisir et de s'engager dans la réalité de ce monde avoisinant. Pourquoi la vitre de la fenêtre de sa chambre assumerait-elle une fonction opposée? Peut-être que cela a à voir avec l'usage que la narratrice affecte à ces deux pièces ainsi qu'à la symbolique qu'elle leur accorde. Néanmoins, force est d'admettre que la fenêtre de la chambre force Albanie à voir la réalité en pleine face: Maria est bel et bien un être à part entière, à l'extérieur de la maison et à l'extérieur de sa mère.

Puis, un jour, Albanie prend une décision: « Moi, je ne regarde plus par la fenêtre. » (*BCV*, p. 221) La fenêtre du salon lui avait permis d'entrer en contact avec Félix, d'enquêter sur lui, de le surveiller, de le protéger par son regard, et maintenant que Félix a quitté le quartier, Albanie n'a plus rien à voir « de l'autre côté de la rue ». Elle n'a plus personne avec qui entrer en contact tout en essayant de maintenir une distance, plus de petit Félix à sauver, de qui être le témoin. De toute façon, Albanie n'est plus simple spectatrice du voisinage: elle sort maintenant de la maison pour jouer un rôle plus actif dans le monde, dans *son* monde. La vie continue désormais, pour elle aussi, car Albanie se situe moins dans l'observation et dans l'attente que dans l'action.

La fenêtre n'a pas seulement la fonction de poste d'observation pour Albanie; elle est aussi un lieu d'affichage. Ainsi, en plus d'entrer en contact avec le monde extérieur par le regard, la narratrice communique avec lui par ce qu'elle placarde à la fenêtre (du salon toujours). Elle y expose les décorations reliées aux différentes fêtes de l'année (Halloween, Noël, Pâques) et elle y annonce aussi son désir de sauver les enfants: « C'est en pensant à ce que je ne pouvais pas faire pour la plupart des enfants que j'ai installé la pancarte de *Parent secours* dans la fenêtre du salon. » (*BCV*, p. 140) Si les drames humains incluant des enfants la saisissent devant son écran de télé et la rendent impuissante en ce qui concerne la planète, elle tente de renverser la vapeur

dans son voisinage, en affichant son intention de faire de sa maison un « foyer-refuge¹¹² » pour les enfants en difficulté dans la rue. Celui qu'Albanie veut sauver plus particulièrement, c'est justement le petit Félix, car il s'agit du seul enfant du voisinage remarqué en ce sens par la narratrice. Le résultat ne tarde pas à se produire, puisque quelqu'un sonne chez elle pour venir lui laisser le garçon en question. Quand le père revient chercher son fils plus tard, il grave une intarissable image dans la tête d'Albanie: « Quand ils passent devant la fenêtre, son père aperçoit la pancarte et un poids terrible a l'air de lui tomber sur les épaules. Félix marche derrière lui, il a les yeux enflés mais ça ne fait rien, il ne se croit plus tout seul. » (*BCV*, p. 142) Le père du garçon est affecté par l'affiche posée par Albanie, probablement parce qu'il a saisi ses intentions, et peut-être même qu'il a compris qu'elle les observe, son fils et lui, par la fenêtre, voire qu'elle le juge, lui, comme parent. En fait, par son affiche, Albanie transforme sa maison en refuge pour Félix tout en offrant, d'une certaine façon, une « aide » au père. Même si sa sollicitude, au bout du compte, présuppose que l'homme ne prend pas son rôle au sérieux et qu'Albanie se désespère de ce genre de comportement. La pancarte dans la fenêtre provoque un premier contact – et non plus seulement visuel – entre ses voisins et elle dans le besoin. Une autre frontière est alors franchie. Cette pancarte, tout comme les décorations d'Halloween, de Noël et de Pâques, lance une invitation au monde avoisinant en lui donnant l'impression qu'à l'intérieur de cette maison, la famille, au sens traditionnel du terme, y est primordiale, faisant alors de la maison d'Albanie, aux yeux du monde, un refuge chaleureux que l'on ouvre aux autres et dans lequel on respecte les rituels.

Jusqu'à maintenant, il a été question de la fenêtre quand elle est fermée. Même fermée, cependant, la fenêtre laisse le regard scruter l'extérieur ou l'intérieur. Aucun autre sens n'est encore éveillé, sauf si l'on *ouvre* la fenêtre. C'est de cette manière que la fenêtre accomplit son autre fonction: celle d'aérer la maison. Mais, dans les romans étudiés, l'ouverture des fenêtres ne surgit que lorsque le besoin de réclusion des narratrices, causé par la rupture amoureuse, se termine. Cette ouverture en devient même le signe.

¹¹² L'expression est tirée du site web de Parents-Secours: <http://www.parentssecours.ca/foyerrefuge.aspx?id=359>. Page consultée le 22 mai 2015.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, l'ouverture des fenêtres arrive avec le printemps : « Maintenant, j'ai ouvert toutes les fenêtres [...] La musique qui sort de la fenêtre du salon, c'est celle de Bashung, *Pyromane*, et la personne qui se retourne pour mieux l'entendre, c'est moi. » (BCV, p. 174-175) Il y a une réciprocité entre l'intérieur et l'extérieur: en ouvrant les fenêtres, non seulement Albanie permet-elle l'entrée de l'air à l'intérieur, mais elle fait aussi sortir l'air d'une chanson dont le titre se rapporte à une impulsion obsédante poussant certaines personnes à allumer des feux.¹¹³ Par cette ouverture, Albanie entame le ménage du printemps, laissant sortir de sa maison la poussière accumulée depuis plusieurs mois (comme les cendres d'un amour perdu) pour laisser entrer un air nouveau et frais. Par le fait même, elle répand l'air de la chanson à l'extérieur, comme si elle lançait un message à l'univers, enfin prête à accueillir le renouveau dans sa vie intime. En précisant que « la personne qui se retourne pour mieux l'entendre, c'est [elle] », elle constate qu'elle est la personne la mieux au fait (et la plus à convaincre) de sa disposition nouvelle. L'ouverture de la fenêtre est tout aussi significative que celle de la porte pour Albanie, mais moins engageante, puisque la narratrice reste à l'intérieur, protégée par les murs de sa maison.

La saison estivale amène Albanie à répéter ce geste : « Les fenêtres sont ouvertes » (BCV, p. 191), affirmation qu'elle reprend de nouveau à la page suivante. Elle insiste donc sur les changements qui s'inscrivent en elle et en sa demeure, et qu'elle expose dans son usage de la fenêtre. Après avoir fait de ce dispositif un moyen d'appivoiser le monde tout en restant dans la sécurité de son intérieur, Albanie en fait un moyen de communication avec ce monde avant de laisser ce dernier pénétrer enfin à l'intérieur.

Il en va de même pour Élisabeth, dans *La maison étrangère*, roman dans lequel la fenêtre ne revient pas autant de fois que dans *Le bruit des choses vivantes*, mais n'en reste pas moins significative: « J'étais debout devant ma fenêtre ouverte, le vent

¹¹³ Alain Bashung, « Pyromanes », dans *Novice*, Barclay Records, 1989. La référence à ce titre peut autant signifier qu'elle laisse les cendres de sa maison détruite par les flammes de son ancien amour s'envoler enfin, ou bien celle précisément à la chanson d'Alain Bashung et à son refrain: « Tant que soufflera la tempête / Je saurai à quoi j'aspire / Et je soupire sur les qui suis-je / Sans négliger l'épisode où vais-je ».

caressait mon visage [...]. Ici, [...] c'est la fenêtre qui me protégeait depuis toujours. Mais toute cette lumière venait de se transformer en un poids qui me tenait à l'écart et m'empêchait d'aller plus loin. » (*ME*, p. 26) La sensation agréable engendrée par l'aération de son bureau s'est transformée, depuis le départ de Jim, en impression désagréable causée par la puissance de la lumière, qui obstrue sa pensée plutôt que de l'éclaircir. C'est pourquoi, à ce moment, elle ferme la fenêtre, y pose des rideaux et les tire.

La narratrice de *La maison étrangère* insiste autant sur les fonctions d'aération et de luminosité de la fenêtre, dans le roman, que sur celle de la vue. Si le départ de Jim l'incite à se fermer à la clarté du bureau, elle ouvre de nouveau cette fenêtre quand elle reçoit Marc pour la première fois : « [...] j'ai tiré les rideaux pour faire entrer le vent et pour qu'il voie l'arbre et la lumière éclairant la nuit vacillante. C'était l'image la plus douce que je pouvais lui offrir. » (*ME*, p. 88) Elle veut non seulement faire ressentir cette aération, cette vue et cette lumière agréables à son invité, mais s'en imprégner également, dans une sorte de rapport intime renouvelé à la fenêtre, qui, disait-elle plus tôt, avait pour habitude de la protéger. La clarté dont il est question ici n'a rien d'aveuglant; elle est plutôt diffuse, à la manière de l'incertitude qui caractérise leur relation. Par la suite, les amants se déplacent du bureau à la chambre à coucher d'Élisabeth, où la fenêtre était aussi fermée: « Il y avait une odeur de renfermé dans la chambre, et je suis allée ouvrir la fenêtre. Depuis des jours, je ne dormais plus ici. » (*ME*, p. 90) Cette mauvaise senteur indique que la pièce a été longtemps fermée, que la narratrice ne la fréquente plus depuis un certain temps et qu'elle nécessite un coup d'aération par la fenêtre. Ce geste d'ouverture, posé tant dans la chambre que dans le bureau, montre que la narratrice a franchi une première étape de son deuil causé par la rupture avec Jim, celle du choc: l'ouverture des fenêtres de son appartement, à ce moment avec Marc, signifie qu'elle se sent prête à s'ouvrir à autre chose. À quelqu'un d'autre.

Ce n'est pas tout à fait le cas au final, puisque si Élisabeth a laissé un nouvel air entrer, l'ancien semble quand même incrusté à l'intérieur. Son père lui rappelle qu'il est temps qu'elle se résigne désormais; il ouvre la fenêtre après qu'Élisabeth lui

ait montré la dernière carte que Jim lui a envoyée d'Irlande: « Mon père a déchiré la carte en petits morceaux qu'il a fait voler par la fenêtre. » (*ME*, p. 214) Élisabeth n'a pas été capable d'ouvrir la fenêtre de la même manière qu'Albanie pour annoncer par elle-même qu'elle est enfin prête au nouveau amoureux. Son père force la note, autant pour sa fille que pour lui-même, en plein réaménagement de sa vie suite au décès de sa femme. Il lance les morceaux de carte par la fenêtre comme il lancerait, emporté par l'impétuosité des départs nécessaires (exil, mort, rupture), des cendres au vent d'un amour perdu à tout jamais.

Élisabeth ouvre la fenêtre du bureau à nouveau à la toute fin du roman: « J'ai ouvert la fenêtre. J'ai senti le vent pénétrer à l'intérieur [...]. » (*ME*, p. 222). Elle sent un souffle nouveau parvenir jusqu'à elle, et même s'immiscer à la fois dans son logis et elle-même. Ce vent, tout comme son esprit, est porteur de changement. C'est sa manière de passer, elle aussi, à autre chose, de franchir la frontière pour accéder à un territoire nouveau: tant celui de son appartement de solitaire que de son statut de célibataire.

Ainsi, les fenêtres, dans les romans d'Élise Turcotte, permettent un premier contact avec le monde extérieur à la maison, tout comme son apprivoisement, qui engendre un premier affranchissement par le regard. Le rapport à la fenêtre d'Albanie est plus social que celui d'Élisabeth: c'est par la fenêtre que la première communique d'abord avec les autres. La seconde, pour sa part, développe une poétique de la fenêtre relevant davantage de l'intime: c'est au monde des sens dont elle accepte autant la tendresse que la violence que l'ouverture de la fenêtre lui permet de passer.

Cela dit, la fenêtre n'est pas le seul écran exploité dans les romans d'Élise Turcotte: celui de la télévision également. Voyons si son usage se compare à celui de la fenêtre.

D'un écran à l'autre: de la fenêtre à la télévision

Qu'en est-il du téléviseur, qui ressemble, par son écran, à une fenêtre ouverte sur le monde? Les références aux écrans de télévision n'abondent pas dans les études de la maison. Pourtant, le téléviseur constitue un objet essentiel auquel la société actuelle accorde une place de choix dans la demeure. Plus qu'un élément du décor, il participe même à la vie à la maison, il installe une ambiance. Isabelle Décarie en parle comme d'un moyen, pour les habitants, de s'évader, et en propose l'image suivante: « Des corps désaffectés, abandonnés autant qu'impassibles¹¹⁴ ». Ce n'est pas tout à fait le cas dans les romans d'Élise Turcotte. Au contraire, les corps et les esprits sont fort sensibles à ce que présente l'écran, ils sont happés par les images des journaux télévisés (et écrits aussi): les « mauvaises » nouvelles qui y sont diffusées, toutes des catastrophes naturelles et provenant du monde entier, entrent dans la demeure des protagonistes, teintant l'ambiance de la maison ainsi que la vision du monde des narratrices: cette perpétuelle exposition du malheur ternit leur propre bonheur et accentue, en vérité, leur angoisse. C'est le cas dans la plupart des romans de l'auteure, mais c'est un véritable enjeu dans *Le bruit des choses vivantes*¹¹⁵.

Dans ce roman, même si la narratrice s'enferme à l'intérieur de la maison pour s'abriter contre le monde¹¹⁶, ce dernier entre tout de même chez elle par la télévision. Ces pays (Iran, Algérie et Roumanie) et ces villes (San Francisco et Innuvik) composent, dans sa télé, puis dans sa conscience, des images de la catastrophe: le bébé à deux têtes né en Iran durant la période des fêtes (*BCV*, p. 11), l'ouragan Hugo (*BCV*, p. 21), le tremblement de terre de San Francisco (*BCV*, p. 50), un autre en Algérie (*BCV*, p. 60) et « ce reportage sur une des horreurs de la Roumanie de Ceaucescu, ces enfants abandonnés dans un institut, le crâne rasé, tout nus, pleins

¹¹⁴ Isabelle Décarie, *Fictions domestiques*, Montréal, Trait d'union, coll. : « Spirale », 2004, p. 93.

¹¹⁵ Valérie Caron l'a étudié en détails dans son article « Lire l'image: *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 28, no. 1 (82), p. 126-141.

¹¹⁶ Il en va de même dans *L'île de la Merci*. La mère, Viviane, à cause d'« un avis de recherche [...] placardé un peu partout dans les environs (*IM*, p. 32) et concernant la disparition d'une jeune fille de quinze ans, Marie-Pierre Sauvé, veut retenir ses enfants à l'intérieur de la maison, terrassée par la nouvelle de cette disparition. Dans *Guyana*, au contraire, la nouvelle du suicide de Kimi incite Ana à sortir de la maison, physiquement (dans le quartier) et mentalement (par ses recherches sur le Guyana), tout en maintenant, toutefois, son fils Philippe à part de son enquête, pour le protéger.

d'excréments et des espèces de vers qui grimpaient sur leurs jambes » (*BCV*, p. 135). Cette énumération reflète l'abondance des mauvaises nouvelles du monde et crée, chez Albanie, un effet d'*envahissement* qu'a souligné Valérie Caron et qu'elle relie à un passage du roman que nous citons en partie: « Les images, voilà à quoi je veux en venir. Nous sommes toutes des personnes très occupées, car les images ne nous quittent jamais. Certains d'entre nous réussissent à tout éteindre dans leur tête. Pas moi. » (*BCV*, p. 11) Albanie s'avoue d'emblée vaincue par cet envahissement. Son impuissance face aux malheurs du monde se double de celle de ne pas parvenir à faire la part des choses entre le vaste monde et son monde intime. Tant le territoire de sa maison que celui de sa conscience sont envahis par ces images, faisant alors de la maison une frontière pénétrable et remettant même en question l'idée reçue qui concède à la maison une fonction protectrice, les murs protégeant les habitants des intempéries. Mais les murs ne sont pas complètement étanches dans les romans de Turcotte, en tout cas pas en ce qui concerne les images, qui montrent à la narratrice que parfois, voire souvent, la force hostile du monde est plus forte que la protection supposée de la maison.

L'abondance des images n'a pas seulement pour impact de faire reconnaître à Albanie sa propre impuissance, mais aussi d'augmenter son angoisse; si elle ne parvient pas à éteindre le trop-plein d'images dans sa tête, c'est peut-être aussi parce qu'elle laisse la télé trop souvent ouverte. Le regard qu'Albanie pose sur le monde relie justement ce monde et la maison, faisant alors de ces lieux des espaces emboîtés: la télé (et le monde qu'il reflète) se situe dans la maison. Il y a donc une circulation fort dynamique entre la maison et le monde, et on comprend pourquoi Pierre Nepveu décrit la première comme « le lieu psychique (autant que physique) où transitent toutes les images, toutes les nouvelles du petit et du vaste monde¹¹⁷ ». Ce sont ces images, entre autres, qui font poser la question à Albanie du « comment vivre »: comment vivre dans ce monde menaçant parce que menacé, à tout coup, de la catastrophe? Cette question la trouble davantage quand elle la relie à sa fille, Maria, et à son avenir (forcément incertain, si l'on se fie aux images, notamment aux

¹¹⁷ Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 44.

images d'enfants, que la télé montre du monde dans lequel elle grandit), au point où son amie Jeanne l'avise que, au présent, « cette angoisse [lui] gâche le plaisir d'être avec Maria. Et même: le désespoir des autres enfants noircit le bonheur de Maria. » (*BCV*, p. 58)¹¹⁸ L'envahissement des images, plus que les événements qu'elles exposent, menace davantage, au final, de gâcher l'atmosphère dans la maison et dans la vie de famille d'Albanie.

Les mauvaises nouvelles de la télé, déclenchées par les événements ayant eu lieu tant dans la ville que sur le reste de la terre, influencent aussi la vision dysphorique de la narratrice de *La maison étrangère* (bien que ce ne soit pas un enjeu aussi présent et puissant que dans *Le bruit des choses vivantes*), car elles viennent appuyer à leur tour cette idée émise dès l'incipit que le monde court à sa perte. Le journal télévisé est non seulement projeté pendant qu'Élisabeth sort dans un bar avec un étudiant, mais aussi lorsqu'elle revient à la maison après cette sortie. Elle s'installe dans le salon où elle s'imagine avec son ancien amoureux: « Les mains de Jim étaient toujours là pendant que la télévision continuait de cracher des images du monde à l'agonie. » (*ME*, p. 63-64) De la même manière qu'au tout début du roman, la relation vouée à l'échec entre Élisabeth et Jim, relevant de la vie intime de la narratrice, est mise en parallèle avec ce monde voué, selon elle, à la disparition.

À l'exception de ces brèves références, les mauvaises nouvelles transmises par la télévision bouleversent davantage un personnage secondaire du roman, Lorraine, une connaissance qu'Élisabeth a faite à l'université et qui, par quelques points, ressemble à la narratrice du *Bruit des choses vivantes*. En plus de travailler dans une bibliothèque, comme Albanie, Lorraine est une mère troublée par son angoisse de la disparition, exacerbée par les images vues à la télé. Quand une fusillade a lieu dans une école, « dans un quartier proche de celui où Lorraine habit[e] » (*ME*, p. 69), Élisabeth rend visite à la femme. Dans ce cas, la proximité géographique vient amplifier l'impact de la terreur engendrée par la nouvelle¹¹⁹, mais n'en ajoute pas

¹¹⁸ De la même manière qu'être « trop » témoin des voisins d'en face l'a empêchée, peut-être, de reconnaître Maria à la fenêtre...

¹¹⁹ Dans *L'île de la Merci*, cette idée de proximité de la mauvaise nouvelle accentue l'angoisse ressentie par la mère, angoisse qui atteint cette fois sa fille, Hélène, protagoniste du roman: « Un corps mutilé, puis égaré

moins à l'angoisse déjà présente à cause des images télévisuelles: elle vient simplement rendre la probabilité de la menace encore plus réelle, ce qui incite la femme à s'enfermer à l'intérieur de la demeure et à s'en faire encore plus pour ses enfants, de la même manière qu'Albanie.

Le danger de l'envahissement de ces images dans l'espace physique des protagonistes consiste surtout en leur invasion mentale, engendrant rien de moins que le danger de traverser la frontière de la raison, pour les plonger dans la folie, comme l'explique Élisabeth par rapport à Lorraine : « Ce qui l'avait conduite dans un tel état de folie, c'était ce qu'elle voyait » (*ME*, p. 203), ce qu'elle voyait plus précisément à la télévision et qu'elle revoyait ensuite sans cesse dans sa tête. Albanie évoque aussi la possibilité de devenir « folle » devant les images qu'elle voit à la télévision du café où elle sort un soir avec Jeanne:

À la télévision, maintenant, c'est une autre famine en Éthiopie. Bien sûr, ils nous montrent le pire: femme tenant son enfant à bout de bras devant la caméra. Enfant qui hurle, sans larmes, mouches collées sur ses lèvres, ses paupières. Il n'y a rien à dire sur ce qui peut *nous rendre folles*, Jeanne et moi. Nous ne pouvons continuer. Nous détournons la tête. (*BCV*, p. 87, nous soulignons)

Même si elles sont conscientes de la manipulation des médias dans le choix des images que l'écran projette, ce qui se traduit dans le ton ironique employé par la narratrice, appuyé par l'expression « Bien sûr », il n'en demeure pas moins que la sensibilité des femmes les fait succomber et perdre toutes leurs résistances. Une solution demeure: détourner la tête, pour éviter d'en voir plus¹²⁰, puis quitter l'endroit qui montre cette misère. Les amies retournent à la maison d'Albanie, là où est leur

dans le quartier. » (*IM*, p. 62, nous soulignons) La proximité de l'événement joue aussi un rôle important dans le roman *Guyana*, sauf qu'à la proximité géographique (le suicide de Kimi, tragique, s'est passé dans le quartier où vit Ana) s'ajoutent la proximité intime (en lien avec l'affection que voue Ana à la coiffeuse d'abord, puis, l'intrigue nous y emmène progressivement, avec une condition féminine confrontée à la violence).

¹²⁰ Ou encore fermer la télé, tout simplement, geste que pose Robert, le père de famille présenté dans *L'île de la Merci*. Toutefois, l'image s'est immiscée assez profondément dans l'esprit de sa femme et de ses filles pour que force soit d'admettre qu'il est trop tard et que ce fait divers - la disparition de Marie-Pierre Sauvé, puis la découverte de son corps dans l'île - par sa proximité et son atrocité, demeure terrible, et significatif, au sein de sa maison, de sa famille. Il viendra, en quelque sorte, *hanter* la maison familiale.

véritable place: auprès de leurs enfants, avec qui apprendre à mieux habiter ce monde s'exposant pourtant d'emblée comme inhabitable¹²¹.

Car l'écran de télévision contribue, par l'abondance des images négatives qui envahissent les maisons et les consciences, à rendre le monde inhabitable. Ces images écrasent les habitants dans leur fauteuil (image jamais décrite comme telle dans *Le bruit des choses vivantes*, mais qui pourrait très bien s'accorder à Albanie), les figeant dans leur immobilisme, et, par le fait même, dans leur impuissance: ils subissent passivement les catastrophes planétaires qui entrent dans leur maison. Les plus sensibles sont bouleversés ces images et, même s'ils détournent la tête, ils ne parviennent pas entièrement à faire la part des choses. Plutôt que de stopper le bouleversement créé par ces images, ils en rajoutent, comme c'est le cas pour Albanie: « Enfin, les images ne disent pas tout sur les choses qui arrivent. C'est pour cela que nous ajoutons toujours, Maria et moi, une suite privée à tout drame collectif. » (*BCV*, p. 21). Cet ajout consiste surtout à renverser la position passive face aux événements en une position active. Cette « suite privée » s'incarnera, pour elles, entre autres, dans la transposition de l'écran de télé à l'écran de la fenêtre. Isabelle Décarie compare ces deux écrans: « Autre forme de divertissement contemplatif, la fenêtre ouverte tient lieu de télévision [...] »¹²². Il y a bel et bien une réciprocité entre ces écrans qui se reconnaît dans le premier roman d'Élise Turcotte. Après que la télé ait joué, pour Albanie, le rôle de fenêtre sur le (grand) monde, la fenêtre du salon lui permet, par la suite, d'observer les événements de la vie du petit Félix de la même manière qu'elle suivrait une série télé¹²³. Tant que la fenêtre reste fermée, Albanie demeure une spectatrice figée devant la misère qu'expose son écran. Autrement, elle finit par sortir de son rôle de spectatrice pour devenir une véritable actrice participant à l'intrigue, ce que ne lui permet pas de faire l'écran télévisuel. À la télé, elle est condamnée à voir le monde et sa destruction, ce qui la voue à l'impuissance, tandis

¹²¹ Lorraine, quant à elle, n'y parvient pas: demeurer dans sa maison, à ressasser sans cesse ces images de manière obsessionnelle, la rend *demeurée*. Elle séjournera dans un asile.

¹²² Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 93.

¹²³ Il y a d'ailleurs une référence à une série télé qu'Albanie et Jeanne affectionnent tout particulièrement, intitulée *Thirtysomething*, qui présente un personnage, Hope, auquel les femmes s'identifient. Par cette émission, qui se déroule dans une maison, le privé (du sujet) entre aussi dans le public (par le médium de la télévision).

que par la fenêtre, son observation lui permet de mieux se préparer à son éventuelle et réelle action avec Félix.

L'écran de télé et la fenêtre relèvent donc tous deux de la poésie du regard, répondant Albanie d'« [Ê]tre témoin », expression qui constitue le titre de la partie centrale du *Bruit des choses vivantes*. L'écran engendre une vision et une présence passives, tandis que la fenêtre permet une observation et une présence plus actives du monde. Si le départ du père de Maria n'entraîne pas la division des meubles, il entraîne du moins un désordre tout aussi grave mais qu'Albanie veut rendre moins apparent.

Nous avons déjà vu, cela dit, que la fenêtre avait aussi pour fonctions d'aérer et d'éclairer l'intérieur: en est-il de même pour l'écran de télé? Dans les romans à l'étude, il semblerait que ce ne soit pas entièrement le cas. Les images de la télévision assombrissent la vision du monde des protagonistes et, par le fait même, pollue l'atmosphère de leur demeure. De plus, l'effet de saisissement que ces images leur causent ainsi que leur abondance excessive les écrasent et les étouffent, rendant ainsi momentanément leur demeure aussi inhabitable que le reste du monde.

Ce qui est d'autant plus paradoxal, c'est qu'en principe, l'écran, selon le dictionnaire, est supposé *protéger*, comme la maison d'ailleurs. S'il protège, en fait, le corps des téléspectateurs des événements qu'ils voient, il ne protège pas leur esprit, qui peut être atteint par les images qu'il capte, et qui, lui, n'est pas à l'abri par rapport à ce qu'il voit. L'écran transforme le regard, parfois même le corps, car la vision du paysage mondial se reflète, malgré l'éloignement de leur position réelle, dans la proximité du paysage domestique. Ces paysages, pourtant aux antipodes, finissent par se confondre dans le regard des personnages, à condition que la télé soit ouverte. Tout comme la fenêtre ou la porte ouverte, l'écran allumé permet au regard de pénétrer le monde extérieur, de s'en imprégner aussi. Pour que cesse ce bouleversement, pour s'en protéger, les protagonistes doivent fermer leur écran de télévision, de la même manière que la protection de la maison s'assure en gardant les portes et les fenêtres fermées le temps que la tempête passe.

*

Enfin, la maison, dans les romans d'Élise Turcotte, occupe une place de premier plan parce qu'elle constitue le point d'ancrage à la fois dans les récits (non seulement comme élément fondamental autour duquel s'organise l'espace romanesque, mais aussi comme point de départ de l'intrigue) et, par rapport aux protagonistes, dans le monde; en effet, la maison, délimite le territoire intime, sans pour autant le localiser précisément, puisque, comme nous l'avons vu, Turcotte privilégie la géographie symbolique à la géographie réelle. Cela dit, la maison, où Albanie et Élisabeth se réfugient au départ après leur rupture amoureuse, engage tout de même leur relation à la fois spatiale et sociale avec le reste du monde: un monde inhabitable, qui menace autant de contaminer l'intérieur de la maison que de la vider de sa substance. Les narratrices doivent apprivoiser ce monde, contre lequel la maison ne les protège pas entièrement, puisque si elle est bel et bien un espace frontalier, ses frontières n'en sont pas moins étanches.

Les portes, tant par leur ouverture que par leur fermeture et par les allées et venues qu'elles permettent, sont significatives de la vie sociale et amoureuse des protagonistes. Signalons que les portes demeurent davantage fermées au début des romans et qu'elles s'ouvrent de plus en plus par la suite. La poétique du seuil se transforme même, passant de lieu de séparation au départ, à lieu de rencontre à la fin. Le rapport aux fenêtres suit une progression similaire à celle des portes: fermées au départ, elles finissent par s'ouvrir, montrant alors la fin de la réclusion des protagonistes.

La maison devient bel et bien un espace de délimitation dans les romans d'Élise Turcotte, ce qui rejoint les propos de Benoît Goetz: « Construire une maison est donc l'opération première dont on ne saurait se dispenser: tracer des plans, joindre des cloisons pour assurer une certaine fermeture. Il faut d'abord se protéger du chaos faute de quoi on n'a aucune chance de gagner l'infini. Trouver ensuite des ouvertures. Décadrer. Laisser entrer le dehors, les intensités et les forces.¹²⁴ » Chez

¹²⁴ Benoît Goetz, *op. cit.*, p. 73.

Turcotte, la maison comme frontière est d'abord verrouillée par les narratrices, à l'instar de cette porte d'entrée qu'elles ferment. Puis, elles rouvrent leur maison de nouveau, tant par la porte que par les fenêtres, faisant ainsi de ce lieu une frontière mouvante, au rythme de leur apprivoisement du monde. La frontière de la maison institue un parallèle fondamental chez Turcotte: matérialisée par la porte et son seuil, investie par les écrans et le regard, cette frontière spatiale n'en demeure pas moins indéniablement doublée d'une fonction relationnelle.

Si la situation de la maison des narratrices dans le monde montre leur rapport personnel à ce dernier, qu'en est-il de son organisation interne? Nous l'avons souligné à quelques reprises dans ce chapitre, les protagonistes de Turcotte, après leur rupture amoureuse, s'enferment dans leur demeure pour un certain temps et c'est justement leur séjour à l'intérieur qui leur permet d'apprivoiser progressivement le monde. En quoi leur maison, dont l'unité première a pourtant été rompue par la séparation, leur semble-t-elle un véritable et ultime refuge? Comment gèrent-elles, justement, la maison abandonnée par l'ancien amoureux, maison dont elles sont devenues les seules et uniques maîtresses? Dans le prochain chapitre, nous analyserons comment, après la délimitation de leur demeure, les narratrices doivent maintenant réorganiser son intérieur.

Chapitre 2

Entre les murs. Expérience réelle de la maison

Ici, entre ces murs,
les fjords dorment dans nos têtes.
ÉLISE TURCOTTE, *La terre est ici*

Une fois sa situation restituée par les principes de la localisation et de la délimitation, la refondation de la maison se poursuit dans une attention portée à sa nécessaire réorganisation interne. L'organisation domestique peut être résumée par cette question de Marion Segaud « *What makes a house a home?*¹²⁵ », que nous traduisons par la distinction entre la maison comme bâtiment et la maison comme foyer. Pierre Mayol en parle comme de « ce logis dans lequel on brûle de "se retirer", parce que là, "on aura la paix"¹²⁶ ». Ce principe de retraite correspond en effet aux motivations des narratrices des romans de Turcotte, qui non seulement restent dans la maison abandonnée par l'ancien conjoint après la rupture, mais s'y enferment aussi pendant un certain temps. C'est justement cette retraite qui nous intéresse dans le présent chapitre. Nous l'étudierons en fonction des manières d'habiter la demeure durant cette période.

Jean-Marc Besse affirme qu'habiter, « c'est aménager et entretenir des espaces intérieurs qui ont ce double caractère d'être à la fois physique et psychique. L'intérieur, c'est ce territoire singulier qui s'étend, s'étale, s'organise entre nous et les parois de notre appartement ou de notre maison¹²⁷ ». Benoît Goetz, pour sa part, croit que l'habiter consiste moins en une appropriation de l'espace qu'en un désir d'« harmonie entre l'humain et les choses dont son monde est peuplé »; ainsi croit-il que l'habiter ne relève ni de l'ordre du faire ni de celui l'agir mais bien de l'ordre du

¹²⁵ Marion Segaud, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁶ Pierre Mayol, « Espaces privés », dans *L'invention du quotidien. Tome II*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essai », 1994, p. 205.

¹²⁷ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 153.

*geste*¹²⁸. Il rejoint la pensée de Jean Baudrillard qui, dans *Le système des objets*, s'intéresse aux « processus par lesquels les gens entrent en relation avec eux [les objets] et [la] systématique des conduites et des relations humaines qui en résulte¹²⁹ ». Il distingue par ailleurs le système fonctionnel et le système symbolique des objets, ce qui nous sera très utile, car, de la même manière que Turcotte met davantage en valeur la géographie symbolique que la géographie réelle, elle privilégie un rapport symbolique entre les personnages et les objets. Notre analyse, dans le présent chapitre, porte donc sur le réaménagement des maisons et l'entretien qui en suit. Nous décèlerons, à travers ces pratiques, les manières des protagonistes de se réapproprier l'espace domestique après la rupture, qui a engendré sa division.

La maison divisée

Avant de nous intéresser à la division des pièces dans les maisons d'Albanie et d'Élisabeth, rappelons que la séparation des conjoints entraîne la division de la maison, comme le décrit Élisabeth: « Je me retrouvais donc seule, au milieu d'un appartement à *moitié vide*. Ne restait que le strict minimum: un lit, une petite table de chevet, des appareils ménagers, un fauteuil, une télévision. » (*ME*, p. 12, nous soulignons). Son nouveau statut de célibataire se reflète dans l'« appartement à moitié vide ») et dans l'ameublement (« une petite table », « un fauteuil »). La place laissée vacante par Jim est transposée dans l'espace qu'il laisse inoccupé dans la maison qu'il a quittée, ce qui contraste avec le souvenir de l'emménagement du couple: « Ses valises avaient été vite remises, et l'appartement s'était garni peu à peu. Les meubles existaient, réels comme des trophées de chasse. » (*ME*, p. 102) Les amoureux ont rangé les valises de l'homme (valises, signes des déplacements de Jim, rappel de son exil de l'Irlande pour l'Amérique) pour faire place à un nouvel ameublement (signe de son engagement, de sa volonté de se fixer dans cette maison avec Élisabeth). Le décor a changé avec l'arrivée de l'homme dans cet appartement, et il change de nouveau avec son départ. Jim a repris ses valises et ses meubles, troquant les seconds

¹²⁸ Benoît Goetz, *op. cit.*, p. 30 à 32.

¹²⁹ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll.: « tel », 1990, p. 9.

pour les premières: « Je savais qu'il les [les meubles] mettrait au garde-meuble et qu'il s'envolerait dès que possible pour un autre pays. » (*ME*, p. 12)

Dans le cas d'Albanie, si la division des meubles ne devient pas un motif dans le roman, c'est peut-être à cause de la déclaration du père de Maria lors de la rupture, quand il dit: « je change d'appartement » (*BCV*, p. 71). Il y a tout de même une division bien tracée, qui, si elle ne concerne pas les meubles, concerne l'attitude de la narratrice dans sa maison:

On pouvait dire avant: Albanie est bien, Albanie est heureuse. Elle ne sent pas l'angoisse, elle respire l'air chaud de l'après-midi, les rideaux sont ouverts, elle n'est pas seule. [...]

Un jour, il [le père de Maria] n'est plus là. Alors, il faut tout expliquer. Je veux dire, pour Maria, il faut faire semblant de comprendre. C'est tout. Il n'y a rien d'autre. Albanie sait remettre les choses à leur place. (*BCV*, p. 43)

La maison se voit divisée en deux par rapport à la rupture. Il y a le temps d'*avant*, où le père habitait la maison aussi, et le temps d'*après*, quand il n'y est plus. Le départ du père de Maria renverse le bien-être d'Albanie en malaise, un malaise qu'elle doit contenir pour ne pas le transmettre à Maria. Elle doit être suffisamment forte pour sa petite fille, elle doit jouer le rôle de redresseuse de chaos. Elle doit surtout, enfin, jouer son rôle d'adulte, de mère, et rétablir l'ordre là où il n'y en a plus. Si le départ du père de Maria n'entraîne pas la division des meubles, il entraîne du moins un désordre tout aussi grave mais qu'Albanie veut rendre moins apparent.

Autant chez Albanie que chez Élisabeth, la rupture amoureuse entraîne le désordre intime situant la demeure du côté de l'inhabitable, ce qui s'exprime chez elles par une impression de vide. Si elles ne déménagent pas, malgré tout, elles doivent apprendre à gérer ce vide domestique, voire à éventuellement le combler. La maison divisée est d'abord et avant tout une maison *vidée*. Pour Élisabeth, ce vide est caractérisé par l'absence de Jim: « Un climat étrange régnait dans l'appartement, à part le fait qu'il était presque vide, et j'ai mis du temps à comprendre d'où il venait. » (*ME*, p. 13) Le départ de Jim transforme jusqu'à la perception que la narratrice a de son propre corps: « Je me rappelais avoir senti mon corps d'une façon inhabituelle

après son départ. Dans la maison vide, mon corps était devenu un meuble que je pouvais frôler et sentir sous différents angles. C'était moi, et ce n'était pas moi. » (*ME*, p. 181) Élisabeth ne se reconnaît qu'en partie: le départ de Jim altère sa perception tactile et lui donne l'impression que son corps, immobile et presque inerte, s'engourdit. Le départ de Jim, avec lequel elle avait une vie sexuelle fort développée, engendre une impression non seulement d'un vide domestique mais aussi physique qui atteint justement son corps: un corps évidé de sensualité, amenant un débalancement des sens.

Pour Albanie, le vide est moins relié, au fil du roman, à l'absence du père de Maria qu'à celle de la petite elle-même, qui visite son père une fois par semaine: « Je range tous les jouets dans la chambre de Maria. Je fais des gestes inutiles. Il n'y a plus rien à faire. [...] J'entends parfaitement le silence dans la maison. » (*BCV*, p. 44) Isabelle Décarie affirme les « [l]es actions ménagères nous procurent un sentiment rapide d'accomplissement, de contrôle. Mais elles sont des points de fuite, des détournements qui racontent une absence, un vide¹³⁰ ». Ce rangement, chez la mère, n'a rien d'un contrôle fonctionnel, mais a plutôt tout à voir avec l'investissement symbolique pour combler l'absence de Maria, ce que montre bien le type d'objets qu'elle range: les jouets de Maria, étalés partout sur le plancher avant, et qu'Albanie range une fois que la petite est parti. Baudrillard parle de l'objet, qui « répond à l'angoisse de l'absence¹³¹ », puisqu'il incarne « ce dont nous faisons le deuil¹³² ». Albanie, en se concentrant sur les jouets combat l'absence de Maria, faisant d'eux des objets transitionnels, ayant valeur, si nous nous inspirons de D. W. Winnicott¹³³, de substitut. Elle cherche à combler l'espace, le temps et surtout le silence causé par le départ de la petite chez son père, silence qui trouble la mère. Il y a moins chez Albanie que chez Élisabeth un débalancement des sens mais plutôt celui du sens auditif. Ce silence accentue l'absence de la petite, de la maison et, par le fait même, la

¹³⁰ Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 97.

¹³¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 137.

¹³² *Idem.*

¹³³ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 2002, 275 pages.

solitude de la mère. C'est ce silence qu'elle doit apprendre à gérer, pour amenuiser son deuil, pour sentir qu'elle habite la maison autrement.

Élisabeth, pour combler l'absence de Jim, au départ, adopte la même pratique, avec les objets qui se rattachent à lui: « Jim [...] m'avait laissé des miroirs, et d'autres objets, que je découvrais jour après jour » (*ME*, p. 18). Ces objets lui rappellent quelque chose du corps désormais absent de Jim: « J'enfilais le chandail pour que la sensation du corps de mon amour se redépose sur le mien. Elle m'avait été enlevée, et je voulais la reprendre. Mais cela ne durait que quelques heures. À l'intérieur de ces heures, à peine un éclair d'émotion pure. Puis la sensation s'évaporait, le chandail collait à ma peau et devenait mien. Un objet parmi les objets. » (*ME*, p. 19) Élisabeth cherche, au début, à retrouver la sensation tactile, connue et familière, qu'elle a perdue depuis le départ de Jim. Mais cette quête ne connaît pas le résultat escomptée puisque le vêtement perd de sa valeur affective pour retrouver son usage courant. Bref, la transition n'est que de courte durée, car l'investissement symbolique aboutit à ce qui l'a engendré: le vide.

Le fil conducteur du roman consiste justement, pour les narratrices, à combler le vide laissé par l'absence de l'être aimé et à le faire de l'espace du corps à celui de la maison, tous deux nécessitant d'être réappropriés de la part de ces femmes. Elles adoptent, donc, pour ce faire, des stratégies de réorganisation domestique.

La maison organisée

« S'approprier sa maison, affirme Perla Serfaty-Garzon, c'est, pour le sens commun, la décorer et l'aménager de telle façon qu'elle nous ressemble [...]. Entreprise intime, l'appropriation se réalise dans sa poursuite quotidienne. Elle est donc intimement liée au temps.¹³⁴ » Cette entreprise s'implante entre les murs de la maison et en rythme la vie quotidienne qui s'y déroule. Il s'agit alors à la fois de

¹³⁴ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 344-346.

ménager le temps par la routine, d'aménager l'espace et de l'entretenir, et ce, en fonction de la situation conjugale, familiale et domestique modifiée des narratrices.

La routine

Ces éléments définissent la conjoncture des habitants de la maison, celle tissant la trame de « petits mondes de vie¹³⁵ », rappelant alors l'idée émise par Albanie que la seule réalité qui l'occupe se déroulant à l'intérieur de la maison: « Je n'arrive même pas comme tout le monde à avoir des pensées importantes, je n'y peux rien, toutes les *petites choses de la vie* sont étalées devant moi. » (*BCV*, p. 12, nous soulignons) À la page précédente, le participe passé du verbe « étaler » a été employé pour désigner les jouets de sa fille Maria sur le plancher. Albanie signifie alors que ce que balaie son regard en entier, ce sont les objets appartenant à sa fille. Ceux-ci signalent le déroulement d'une histoire, d'une petite histoire, d'une histoire banale, celle de la vie quotidienne ramenant toujours Albanie sur terre, le regard porté sur le sol et sur les menus objets qui y sont éparpillés auxquels Albanie, tout comme sa fille, attache plus d'importance étant donné la place qu'ils occupent dans sa maison, et par le fait même, dans sa vie: « Certains matins, Maria parvient à me faire oublier l'heure. J'oublie le travail, la bibliothèque, la garderie, j'oublie presque tout, sauf les vraies choses, comme dit Maria. Elle dit ça, les vraies choses. » (*BCV*, p. 18) Les *vraies choses*, ce sont alors non plus seulement les objets de la maison, mais les activités qu'on y effectue aussi, voire surtout. Ces choses relèvent de la vie domestique, que la mère et la fille privilégient ne serait-ce que parce que cette vie se déroule à la maison et leur permet d'être ensemble, tandis que la vie professionnelle les sépare durant le jour (Albanie passe la journée à l'hôpital et Maria, à la garderie ou chez sa grand-mère). Le terme « oubli », qu'Albanie répète, révèle le peu de considération qu'elle accorde à sa vie professionnelle par rapport à sa vie domestique. La mère et la fille préfèrent la routine qu'elles ont instaurée à l'intérieur de leur maison. Il y a la portion égayée du matin précédant leur départ de la maison:

¹³⁵ Claude Javeau, *Sociologie de la vie quotidienne*, Paris, P.U.F, coll.: « que sais-je? », 2011, p. 58.

Elle [Maria] s'installe dans le salon pour écouter *Ramona* et elle m'appelle quand il y a une scène importante. C'est ainsi que nous démontons les restes de la nuit. Ensuite, après le déjeuner, nous nous couvrons de crème aux agrumes pour sentir le pamplemousse: cette odeur nous donne toujours un air bronzé. Quand nous sommes vraiment prêtes, nous pouvons nous habiller et sortir (*idem*).

Puis, la portion du soir, celle succédant au retour du travail et formée de « L'heure du souper », de « l'heure du bain » et de l'heure du coucher: « Plus tard, juste après les histoires, je m'endors à côté d'elle. [...] Je me rendors dans mon lit. » (*BCV*, p. 20) Par la répétition du terme « heure », la narratrice insiste sur le découpage de la journée en fonction de ses activités. Ici, ce terme correspond moins à une heure en particulier qu'à un moment de la journée selon son emploi: souper, prendre le bain, se coucher, qui constituent en fait les différentes étapes de la soirée, et que la mère et la fille vivent ensemble. Dans une routine, paisible, qu'elles se réapproprient à deux, et ce, même sans le père de la petite.

Même lorsqu'elle est séparée de sa fille à cause du temps passé au travail, Albanie compte les heures afin de la rejoindre dans sa routine en dehors d'elle et de leur maison: « Dix heures: Maria écoute *Les Contes de la forêt verte*. Deux heures: elle fait du bricolage, elle dessine un autre chat carré. » (*BCV*, p. 18) Quand Albanie est au travail, le terme « heure » est employé au pluriel et renvoie à une unité de temps, qui se compte. Ainsi, le défilement des heures correspond à un écoulement du temps (professionnel, passé en dehors de la maison et sans sa fille), qu'Albanie trouve long mais qui lui permet, d'une certaine façon, de briser la distance pour rejoindre sa fille en pensée. Par conséquent, à la fin de sa journée de travail, elle sort « en souriant »: « je pense à ma petite, à la soirée que nous allons passer ensemble » (*BCV*, p. 19), c'est-à-dire où la routine reprend son cours tranquille. Ce chapitre se termine sur cette pensée d'Albanie: « voici encore une journée, la journée d'Albanie et de Maria. Si on regarde de près, cela veut dire que l'espace où nous sommes deux, Maria et moi, doit commencer à durer. » (*BCV*, p. 20) En fait, Albanie s'imprègne de sa nouvelle vie, heure par heure, dans la maison divisée grâce à sa routine renouvelée. Décarie relève ceci:

Fait intéressant, le domestique s'égrène souvent sur le mode de la liste ou de l'énumération [...], une pratique de laquelle on tire ouvertement un plaisir de répétition ludique et enfantine, une satisfaction qui s'apparente à la litanie inlassable d'une ritournelle. Le quotidien, parce qu'il est récurrent, parce qu'il décline les mêmes gestes chaque fois à peine différents, parce qu'il est routine, se raconte à la manière de l'inventaire¹³⁶.

De surcroît, cet « inventaire des jours ordinaire apaise¹³⁷ ». Au fil des heures s'ajoute celui des jours. Le samedi est un jour de congé et le dimanche devient même, dans cette maison, « jour des *valises*¹³⁸ » (*BCV*, p. 102, nous soulignons), la valise devenant le symbole du départ de Maria chez son père et qui s'oppose à un ancien rituel familial du dimanche: c'était le jour de la visite libre de maisons choisies dans le journal¹³⁹. Le défilement des jours laisse ensuite place à celui des saisons, qui transforment le décor de la maison (les décorations des fenêtres pour l'Halloween, l'arbre de Noël, l'ouverture des fenêtres au printemps, les pique-niques dans la cour, etc.), y créant alors une atmosphère festive et agréable, intimement liée à la mouvance du temps, tout en étant fixé durant un moment par des rituels immuables, le tout dans un lieu stable et octroyant à l'existence (par le biais de la vie quotidienne vécue dans la maison surtout) un sens profond et absolu.

Au contraire d'Albanie qui occupe l'espace de la maison en fonction d'une rigoureuse réorganisation quotidienne se découpant en « heures », Élisabeth cherche plutôt à se défaire des horaires, elle qui en avait pourtant d'abord envisagé un strictement établi pour ses vacances à venir: « J'avais fait un plan pour l'été. Tout ce temps libre et chaud qui me tendait les bras avait été domestiqué [...] » (*ME*, p. 65). Toutefois, elle ne le respecte pas:

¹³⁶ Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹³⁸ Cet objet mériterait à lui seul une étude plus élaborée: dans les deux romans, la valise est associée aux personnages de Maria et de Jim, et devient même un symbole de maison portable. Toutefois, si Maria traîne dans sa valise des objets de la vie quotidienne, Jim, dans la sienne, traîne une lourde histoire liée à son passé. Il en va de même pour Kimi, dans *Guyana*, qu'Ana apprend à connaître à travers les objets que la jeune fille a laissés dans sa valise.

¹³⁹ Nous analyserons plus en détails ce rituel des visites au prochain chapitre. Cela dit, le dimanche, traditionnellement consacré à la réunion familiale, représente désormais, dans la routine hebdomadaire d'Albanie et Maria, celui de leur séparation. Là encore, les activités habituelles de jadis nécessitent d'être modifiées en fonction de la réorganisation forcée engendrée par la rupture amoureuse.

Dans mon horaire, j'en étais à une journée d'écriture. Je suis entrée dans mon bureau, [...] et je me suis attelée à la tâche ardue de parcourir le travail déjà accompli. Je tournais les pages de mon manuscrit. [...]

J'ai déchiré la première page, puis toutes les autres, une à une. C'était un acte si peu naturel qu'il m'a fallu fournir un effort presque physique au début, et ensuite, mes gestes se sont enchevêtrés dans un sentiment de fureur un peu enfantine. Je détruisais un objet portant le poids de ma propre valeur. Ça ne voulait pas dire grand-chose, bien sûr, puisque tout était conservé dans la mémoire de mon ordinateur. Mais pour la personne organisée que j'avais été, c'était beaucoup. (*ME*, p. 97-98)

En plus de ne pas respecter son horaire d'écriture – elle a entamé la rédaction d'une thèse sur la représentation du corps dans la littérature médiévale – elle détruit le travail déjà entamé. Le désordre s'installe alors. Par le fait même, Élisabeth remet en cause « la personne organisée [qu'elle avait] été », ce qui se reflète non seulement dans sa routine, mais aussi dans son décor: « La femme qui vivait dans cet appartement avait eu des meubles comblant le moindre espace qui montrait une imperfection. Les couleurs claires et joyeuses, les souvenirs de voyage autrefois savamment disposés, l'arrangement sobre de toutes choses... c'était le signe d'un goût sûr et d'une présence disciplinée. » (*ME*, p. 45-46) Élisabeth parle d'elle à la troisième personne, créant donc une distance entre ce qu'elle a été avant sa rupture avec Jim et ce qu'elle est devenue après, passant ainsi non seulement du statut « en couple » à celui de « célibataire », mais aussi d'une femme structurée et organisée à son contraire. Sa séparation avec Jim l'a ébranlée au point de rompre avec sa vie professionnelle autant que domestique.¹⁴⁰

Les tâches ménagères

Jean-Marc Besse définit les tâches du ménage ainsi: « C'est épousseter, laver, frotter, nettoyer, balayer, vider, ranger: c'est, de manière générale, faire place nette, remettre en place, c'est pour ainsi dire rétablir un ordre là où un certain désordre

¹⁴⁰ Ana, dans *Guyana*, en ce sens, se compare davantage à Albanie, car elle trouve « une sorte de confort » dans la routine, et c'est pour son fils Philippe une manière d'exercer un certain « contrôle » sur l'existence. (*G*, p. 147)

avait envahi les lieux, comme s'il s'agissait de réunir de nouvelles conditions pour que quelque chose puisse, précisément, avoir lieu.¹⁴¹ » Ce besoin de « rétablir l'ordre » se reconnaît dans le rapport qu'Albanie, dans *Le bruit des choses vivantes*, entretient avec le ménage¹⁴². Elle se lance, comme nous l'avons vu plus tôt, dans le rangement des jouets de sa fille après que celle-ci ait quitté l'appartement pour aller chez son père. Nous verrons plus loin que les journaux sont disposés en piles, tout comme les vêtements, dans l'extrait suivant: « Il y a des piles de linge partout dans la maison. Du plus grand au plus petit. Certaines sont trop hautes et penchées comme des tours de Pise. / Les bas, dépareillés, sont en rang sur mon lit. Une odeur de nourriture a l'air d'attendre quelque chose. Tout cela, les piles de linge, le vent, la nourriture, Jeanne et moi savons ce que cela représente. » (*BCV*, p. 78) Albanie ressent un besoin de remettre les choses en ordre, ce qu'illustrent les mots « piles » et « rang » ainsi que l'expression « Du plus grand au plus petit ». Jean-Claude Kaufmann a étudié le comportement accompagnant les actions ménagères:

Il est fréquent qu'un fantasme négatif pousse à l'action positive. Pour le ménage, cette phobie à conjurer est celle du dérèglement des enchaînements, de l'effondrement du système, du chaos domestique. Ordinairement, l'angoisse se dissout dans la régularité et l'efficacité des gestes. Mais elle refait surface au moindre dysfonctionnement, avec d'autant plus de violence que les équilibres sont fragiles [...].¹⁴³

Albanie est justement consciente, que cet ordre demeure précaire, car les piles menacent, à l'instar de la tour de Pise, de s'effondrer à tout moment, et de se disperser à la manière des bas « dépareillés ». Elle croit, ce qu'elle exprime dans la personnification « Une odeur de nourriture a l'air d'attendre quelque chose », qu'une menace guette l'intérieur de sa maison, là où quelque chose peut arriver. L'ordre peut donc toujours se renverser en désordre, à petite ou à grande échelle: l'amour peut s'effondrer et le couple, alors se disperser (comme les bas). Il faut alors tout

¹⁴¹ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴² C'est aussi très présent dans *L'île de la Merci*, roman qui débute par le ménage effectué par Hélène dans sa chambre à coucher, animée d'une volonté de remise à l'ordre, qui se reconnaît chez sa mère aussi, mais autrement: Viviane, pour sa part, mise sur la rénovation du grenier pour remettre de l'ordre dans sa maison.

¹⁴³ Jean-Claude Kaufmann, *Le Cœur à l'ouvrage. Théorie de l'action ménagère*, Paris, Armand Collin, 2015 (1997), p. 84.

recommencer, comme le ménage est « toujours à refaire¹⁴⁴ ». C'est une nouvelle façon pour Albanie, et son amie Jeanne cette fois¹⁴⁵, d'ajouter une suite domestique au drame amoureux, puis collectif afin de connaître la « satisfaction ressentie après le rangement¹⁴⁶ », dont Kaufmann a indiqué la raison ainsi: « dans un océan de relative désorganisation et de pénibilité, [la ménagère] est parvenue (en vérité sans trop s'en rendre compte) à construire un îlot d'équilibre, une suite harmonieuse¹⁴⁷ », bref une maison plus habitable dans un monde qui ne l'est pas.

Élisabeth, pour sa part, ne cherche pas la satisfaction de cette façon: elle cesse plutôt de s'occuper des tâches domestiques. Depuis la rupture, elle admet se laisser aller: « [...] j'ai cessé de faire le ménage. Peu à peu, des objets ont commencé à oublier leur fonction. J'étais étonnée de voir ce qu'une seule personne pouvait produire de saleté. » (*ME*, p. 49) La narratrice personnifie les « objets », les considère de nouveau selon leur fonction initiale, c'est-à-dire en dehors de l'usage (privé, il va sans dire) qu'elle leur réservait au sein de sa vie domestique saine tout comme de la place qu'elle leur accordait dans son décor soigné. Au contraire d'Albanie, qui combat le désordre du monde par une remise à l'ordre domestique, Élisabeth se vautre dans le désordre. Cette négligence lui permet d'être en contact avec la malpropreté, renversant ainsi l'éducation reçue: « C'était une obsession transmise de mère en fille: l'ordre et la propreté avant tout. » (*ME*, p. 142) Élisabeth remet en question cet héritage de l'ordre et du contrôle, ce qui se répercute dans son espace vital. Elle décrit son intérieur comme étant « dévalis[é] » (*ME*, p. 63), en « désordre » (*ME*, p. 89) et sous le signe de l'« inorganisation, là où était [s]a place » (*ME*, p. 93), ne cachant même pas ses efforts pour perdre son « désir d'esthétisme et d'harmonie » (*ME*, p. 138). En fait, son décor reflète son état d'âme aussi bien avant qu'après la rupture. Marc lui passe d'ailleurs la remarque: « C'est donc ça, a-t-il dit. La maison presque vide, et toi. » (*ME*, p. 109) Élisabeth situe Marc du côté de l'ordre; il l'aide

¹⁴⁴ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁵ Jeanne se lance aussi compulsivement dans le ménage « pour que quelque chose se mette à bouger » (*BCV*, p. 31) avec son amoureux, avec qui elle entretient une relation plutôt houleuse: « Elle a commencé par laver toutes les fenêtres [...]. Ensuite, les murs. Et tout le reste. » (*idem*)

¹⁴⁶ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 173.

non seulement à exécuter quelques tâches ménagères, mais c'est aussi un homme bon, de principes, un complément idéal à son état instable: « Il faisait maintenant partie de ma désorganisation. Il s'était ajouté à mon décor étranger, et je ne voulais pas prendre de décision, simplement laisser aller, comme j'étais en train d'apprendre à faire avec tout le reste. » (*ME*, p. 137) En réalité, sa négligence domestique reflète son relâchement comportemental, qui la laisse dans une autre forme d'attente; elle ne participe pas activement au changement mais laisse le changement l'envahir. Remplir son vide intérieur, tant domestique que psychologique. Élisabeth apprend à « déshabiter un geste [pour] en habiter un autre¹⁴⁸ » de la même sorte qu'elle apprend à déshabiter l'appartement qu'elle habitait avec Jim pour non pas en habiter un autre, dans son cas, mais bien pour l'habiter de nouveau, et seule. Et cela ne lui est possible que par la désorganisation.

L'organisation domestique consiste en fait, chez Albanie, en une réorganisation, tandis que chez Élisabeth, elle relève de la désorganisation. Comment ces actions se reflètent-elles plus précisément sur le décor et l'aménagement de leur demeure?

La maison habitée

Albanie décrit son appartement ainsi: « J'allume toutes les lumières, je fais le tour des cinq pièces, salon, chambre, chambre, cuisine, salle à manger¹⁴⁹. Cinq pièces qui reprennent leur fonction principale quand Maria n'est pas là. » (*BCV*, p. 45) L'éclairage dans la maison met davantage en lumière le vide créé par l'absence de sa fille et réduit les pièces à leur plus simple fonctionnalité.

La « fonction principale » des pièces telle qu'énoncée par la narratrice renvoie à ce que soulève Baudrillard: « Chaque pièce a une destination stricte qui correspond aux diverses fonctions de la cellule familiale¹⁵⁰ », structure qui, selon Segaud,

¹⁴⁸ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 248.

¹⁴⁹ Remarquons que la salle de bain n'a pas été intégrée dans cette énumération. Il s'agit d'une pièce qu'ignore souvent l'auteure dans ses romans (sauf une fois, dans *Guyana*).

¹⁵⁰ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 21.

« demeure un référent même si elle peut être transgressée¹⁵¹ ». En effet, autant chez Albanie que chez Élisabeth, la fonctionnalité des pièces se voit moins déterminée par une « destination stricte » que contournée de sorte à correspondre, au-delà de son usage concret, à une nécessité subjective. Baudrillard soutient que « [l]’organisation des choses [...] est toujours en même temps un registre puissant de projection et d’investissement¹⁵² ». De plus, la manière d’occuper les pièces par les narratrices en dit long sur leur manière d’habiter la maison, et aussi de cohabiter avec les autres.

En pièces détachées

- Le salon

Au début du roman *Le bruit des choses vivantes*, on entre dans le salon d’Albanie, là où elle regarde la télé, le soir, après qu’elle ait endormi sa fille (*BCV*, p. 11-12). Le salon joue donc bien son rôle d’« avant-scène¹⁵³ », tant domestique que romanesque. Il s’agit donc du lieu où Albanie, à travers cet écran, reçoit (absorbe et subit?) les nouvelles du monde. Cela dit, c’est aussi le lieu, on l’a vu, que se situe la fenêtre où elle installe son poste d’observation pour voir ce qui se passe « de l’autre côté de la rue » (*BCV*, p. 73), et plus précisément chez le petit Félix¹⁵⁴. Le salon devient donc la pièce où Albanie transige avec le reste du monde, à plus petite (par la fenêtre) ou à plus grande (avec l’écran de télé) échelle, tout en demeurant dans le confort et la sécurité de l’intérieur de son logis, ce qui est représenté par son fauteuil noir (*BCV*, p. 135, entre autres).

La narratrice octroie globalement au salon, dans ce roman, sa fonction première de réception. Albanie, en effet, y accueille Jeanne: « Dans le salon, Jeanne m’attend pour reprendre la conversation » (*BCV*, p. 42). Jeanne est « étendue sur le divan » et Albanie est installée « sur la chaise noire » (*idem*). Dans cette pièce, les amies se prélassent devant la télé pour regarder une télésérie, une fois les enfants couchés (*BCV*, p. 52). Les visites de Jeanne et de Gabriel se prolongent, ils passent

¹⁵¹ Marion Segaud, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵² *Ibid.*, p. 41.

¹⁵³ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵⁴ Cette analyse de la fenêtre comme poste d’observation a occupé une partie de notre premier chapitre.

plus de temps chez Albanie et Maria (que le contraire): « Gabriel et Maria vont veiller plus tard parce que c'est samedi. Ils sont installés sur le divan pour écouter *Pas de pitié pour les croissants*. » (BCV, p. 194) L'écran ne projette pas que des mauvaises nouvelles, comme c'était le cas au début du roman: plus on avance, plus les émissions mentionnées sont fictives, ce qui change l'ambiance de la pièce. Le salon demeure l'endroit le plus confortable de la maison, où partager l'espace avec ses invités et où leur offrir un séjour agréable et divertissant.

L'accueil sincère de la narratrice est tout de même mis à l'épreuve parfois, car elle reçoit le père de Maria dans son salon, ainsi que le père de Félix, qui veut lui parler: « Il reste là, au milieu du salon. Il regarde autour de lui. Ses mains pendent de chaque côté de son corps. » (BCV, p. 192) La présence de ces deux hommes rend Albanie mal à l'aise, contraignant son accueil habituel. Jeanne, Gabriel et Félix, par contre, représentent une seconde famille pour elle. C'est avec eux qu'elle forme une sorte de famille recomposée (au contraire du père de Maria et du père de Félix, exclus de son cercle intime).

Son cercle intime s'élargit avec l'entrée de Pierre chez elle: « Nous sommes passés par le salon, puis la cuisine, et encore le salon » (BCV, p. 178), là où il la laisse « seule et noyée, [elle] aussi, au milieu du salon » (BCV, p. 179). Le centre de la pièce constitue un lieu charnière, même quand Maria n'est pas là: « J'écoute *The Blue Nile* parfois toute seule, debout, au milieu du salon. Ce qui veut dire exactement: au milieu de la maison. » (BCV, p. 228) Par son emplacement, Albanie accorde à cette pièce une importance centrale, littéralement. C'est le lieu-pivot autour duquel tout le reste s'organise, jusqu'aux relations affectives. L'adverbe « debout », isolé dans la phrase, illustre la position physique d'Albanie, autant que familiale: c'est elle, maintenant, le pilier de la maison. Pilier qui, à l'instar des piles de vêtements mentionnées plus tôt, peut être fragilisé, voire déstabilisé par la présence d'un autre, et particulièrement d'un homme (ici, le père de Maria, celui de Félix ou Pierre).

Chez Élisabeth, le salon n'est pas un lieu d'accueil. Au contraire, la narratrice en fait un lieu de séparation, puisque, après la plupart des relations sexuelles qu'elle a avec Marc, elle s'y réfugie pour aller dormir, ce qu'elle faisait déjà avant que cet

homme n'entre dans sa vie: « Je me suis couchée sur le divan du salon pour y passer la nuit. » (*ME*, p. 63) Si ce meuble peut servir de lit, il n'en demeure pas moins qu'il devient un lit simple, fait pour une seule personne. En se séparant de Marc après les ébats pour aller s'installer au salon, elle exprime son désir de demeurer célibataire: « Sans faire de bruit, je suis allée m'étendre sur le divan; j'étais satisfaite, et je voulais m'endormir seule [...]. » (*ME*, p. 93) Faire perdre à la pièce du salon sa fonction première devient naturel pour elle, en pleine désorganisation. À partir de ce moment, la routine est établie avec Marc: après leurs ébats, tandis que l'homme reste couché dans son lit à elle, la narratrice tenter de trouver le sommeil dans le salon. C'est dans cette pièce qu'est placé le fauteuil faisant partie de la courte liste des meubles laissés dans l'appartement après le départ de Jim; c'est à cet endroit qu'elle imagine son ancien amoureux: « il s'est assis tranquillement dans le fauteuil que nous avions acheté ensemble, un verre de scotch à la main » (*ME*, p. 218). De la même manière que les objets laissés par l'homme, ce siège joue, dans la réalité, un rôle de substitut à son absence, nourrissant ainsi l'imaginaire de la femme. Bref, si Élisabeth revoit la fonction traditionnelle du salon comme lieu d'accueil, au contraire d'Albanie qui la consolide, il n'en demeure pas moins qu'elles en font toutes les deux le lieu de l'institution de leurs relations affectives.

- La cuisine

Le salon n'est pas la seule pièce où Albanie reçoit ses invités: c'est aussi le cas dans la cuisine. Habituellement destinée à la préparation des aliments pour les repas, la cuisine, dans ce roman de Turcotte, est très peu reliée à cette tâche, bien que la vie quotidienne soit mise de l'avant par l'auteure et qu'elle parle notamment de « l'heure du souper ». Perla Serfaty-Garzon dégage les caractéristiques de la cuisine: « L'oralité et la commensalité qui caractérisent la cuisine rappellent que manger est une fête et, dans toutes les traditions, une bénédiction, qui doit être célébrée ensemble.¹⁵⁵ » La

¹⁵⁵ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 123.

cuisine, dans les romans de Turcotte, assure très rarement ce rôle enviable¹⁵⁶. Les protagonistes lui préfèrent son « double », « dans sa version nord-américaine, dans la cour arrière¹⁵⁷ », comme lorsque, à la fin du *Bruit des choses vivantes*, Albanie réunit les autres personnages dans sa cour pour célébrer son anniversaire et celui de Maria. Cela dit, la nourriture est rarement consommée dans cette pièce, très peu de plats sont nommés. Il y a bien un bol de céréales (*BCV*, p. 180)¹⁵⁸, mangé au lendemain de la première nuit que Pierre a passée chez Albanie, et engendrant un effet euphorisant, comme le début d'une histoire d'amour. De même, dans *La maison étrangère*, le seul aliment dont il est question dans le roman consiste en des « croissants chauds » apportés par Marc un matin qu'il visite Élisabeth parce qu'il s'ennuyait d'elle. Ces croissants n'ont cependant pas le même effet sur Élisabeth que le bol de céréales sur Albanie: « L'odeur des croissants chauds avait vite fait d'*envahir* toutes les pièces de mon appartement. » (*ME*, p. 139, nous soulignons)

Cela dit, la cuisine occupe une place de choix dans l'espace romanesque du *Bruit des choses vivantes*, mais en dehors de sa fonction alimentaire habituelle pour adopter « la vocation de lieu d'échanges de pensées intimes, de nouvelles et de confidences¹⁵⁹ », comme c'est le cas avec Jeanne: « Elle veut savoir ce qui s'est passé avec Alexandre. Elle m'attire dans un coin de la cuisine. » (*BCV*, p. 30) Par son emplacement retiré, le lieu rend le secret possible pour les femmes, qui se retirent là pendant que les enfants jouent dans le salon. L'éloignement des pièces permet donc davantage la distinction entre les jeux enfantins du salon et les intrigues des adultes à la cuisine.

La cuisine représente aussi, dans ce roman, le lieu des intrigues sociales. En effet, non seulement Jeanne se met-elle au courant des développements récents entre son amie et Alexandre, mais aussi « [p]ar terre, dans un coin de la cuisine, il y a la

¹⁵⁶ Sauf dans *Guyana*, roman dans lequel la cuisine endosse cette fonction et où les repas jouent le rôle de communion entre Ana et son fils.

¹⁵⁷ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁸ Il en va de même d'un repas de poisson accompagné de vin blanc, « un meilleur repas que d'habitude » préparé par Jeanne après son ménage intense précédant sa rencontre avec Jacques (*BCV*, p. 31).

¹⁵⁹ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 128.

pile de journaux du samedi que je n'aurai jamais le temps de lire » (BCV, p. 117). L'accumulation des journaux montre à la fois un ordre dans la disposition (ils ne sont pas *étalés* comme les jouets de Maria) et un surplus de retard dans la lecture des nouvelles hebdomadaires, qu'Albanie semble pourtant suivre à la télé. Lire le journal consiste en un rituel qui demande du temps et de la concentration, ce dont elle ne dispose plus depuis qu'elle est mère célibataire. Comme le coin est un angle formé de deux plans qui se coupent, on peut comprendre que les nouvelles du passé se mêlent aux nouvelles actuelles. Si Albanie laisse les journaux s'empoussiérer à cet endroit, c'est qu'elle s'accroche, d'une part, à l'idée de pouvoir éventuellement les lire, même si, d'autre part, elle sait très bien – ce que montre la subordonnée négative « je n'aurai jamais le temps de lire » – qu'elle n'y parviendra pas. Les nouvelles du monde ont été mises de côté par la narratrice, pour laisser place à une actualité plus intime.

Cette actualité intime se lit à même la porte du réfrigérateur. Par son emplacement dans le lieu semi-public de la cuisine, la porte du frigo ne constitue pas uniquement le miroir intime des aspirations d'Albanie et de Maria: elles partagent ces aspirations avec leurs invités. Dans l'intrigue, la porte sert de support (à la manière de la fenêtre du salon) pour communiquer un message aux proches ou exposer des images sympathiques à la mère et à la fille. Par exemple, y sont exposées des phrases affectionnées par Albanie et sa fille: « Nous avons placé une nouvelle phrase sur la porte du frigidaire. C'est à propos du Grand Nord, cela dit: *Actuellement le nord géographique correspond assez exactement à la direction de l'étoile Polaire.* / Nous aimons cette phrase et depuis qu'elle est là, dans notre cuisine, nous passons beaucoup de temps à en faire le tour. » (BCV, p. 129, l'auteure souligne) La mère et la fille rêvent d'un voyage dans les territoires nordiques. Elles alimentent ce rêve par l'exposition d'une phrase qui fait rejoindre le « nord géographique » (l'axe de rotation de la Terre) et « l'étoile Polaire », et qui leur inspire de nombreuses et agréables rêveries.¹⁶⁰

Sur cette porte, il n'y a pas que des phrases écrites qui sèment la joie et qui motivent Albanie et sa fille dans la réalisation de leur rêve, il y a aussi des images, « une carte postale avec deux homards dessus: c'est Jeanne et Gabriel » (BCV,

¹⁶⁰ Rêveries que nous analyserons au chapitre 4.

p. 227). L'exposition de cette carte leur permet non seulement d'accompagner Jeanne et Gabriel dans leur périple, mais aussi de croire qu'elles parviendront, à leur tour, à quitter leur maison pour faire leur voyage. D'une certaine façon, la carte postale permet de combler l'absence des amis proches, de les côtoyer par image interposée en attendant leur retour. Ainsi, la porte de frigo, par les images favorables qu'elle montre du monde, devient aussi une manière pour elles de l'explorer, voire de l'appivoiser. La porte du frigo devient, dans le roman, un lieu symbolique de création mettant en valeur la complicité rêveuse de la mère et de la fille.

Une image reste placardée sur la porte du début à la fin de l'histoire: la photo de la famille unie composée par Albanie, Maria et le père de la petite avant que ce dernier ne parte de la maison. La porte du frigo expose donc, pour Albanie et Maria, à la fois la concrétisation possible de leurs rêves et leur attachement aux origines, par la photo de famille. Malgré la séparation, Albanie n'a pas retiré le cliché. Cette tendance rejoint les propos de Perla Serfaty-Garzon stipulant que « [s]ur la porte du frigo [...] s'étale une esthétique de la vie quotidienne qui met en scène les liens familiaux¹⁶¹ ». Peut-être que cette photo d'une famille non encore séparée entretient une mémoire et le désir d'une famille: « Sur le frigidaire, il y a encore la photo de nous trois, c'est en fixant mon regard sur elle que je compose le numéro, et c'est en maintenant mon regard à cet endroit que j'arrive à dire, viens-tu? c'est la fête de Maria. » (*BCV*, p. 205) Si le lien qui unit les trois personnes sur la photo a changé depuis la séparation, il demeure indéfectible, tout de même, par la présence de Maria. Aussi tenace que le regard que porte Albanie sur la photo pour se motiver à appeler le père de Maria et l'inviter à la fête.

La photo de famille demeure sur la porte du frigo même après qu'Albanie ait développé une relation amoureuse avec Pierre, qui « regarde notre photo de famille sur le frigidaire » (*BCV*, p. 215). En ce sens, il devient le témoin de cet attachement au passé qu'Albanie lui communique de manière indirecte. De manière plus directe, par la suite, Albanie lui transmet un message en affichant un nouvel élément sur cette

¹⁶¹ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 130.

porte: « J'ai mis la phrase [la dernière du roman *Frankie Addams*¹⁶²] sur la porte du frigidaire à la place de l'ancienne¹⁶³ et ce matin, quand Pierre est venu me rejoindre à la cuisine, je lui ai dit, ces mots vont habiter la maison pendant notre absence. » (*BCV*, p. 243) Cette phrase exposée sur la porte du frigo est une invitation de la part d'Albanie à Pierre à alimenter le rêve, lui aussi, en imaginant leur voyage, et à combler leur absence par la présence des mots un peu comme la carte postale envoyée par Jeanne et Gabriel l'a fait pour sa fille et elle. Le fait que cette fameuse phrase remplace la précédente montre que le voyage est passé de rêve à réalité, mais le fait que cette phrase ne soit pas citée par la narratrice laisse planer un mystère quant au message auquel les mots renvoient, tout en se concentrant davantage sur l'usage même de « ces mots [qui] vont habiter la maison », c'est-à-dire qui laissent les traces de leur présence malgré leur absence. Si les images et les mots ont été, jusque-là, pour Albanie, des préparations au voyage, est-ce à dire qu'ils deviennent, à ce moment, des préparations à leur retour? Le roman ne répond pas à cette question, mais permet de le croire.

- La chambre à coucher

La chambre à coucher des narratrices de Turcotte ne joue pas d'emblée le rôle enviable de « nid du couple¹⁶⁴ », comme l'a décrit Onimus, ni pour Albanie ni pour Élisabeth. Il s'agit certes de la pièce reflétant la présence ou pas de conjugalité, notamment à travers l'usage du lit, « symbole – traversé de tensions – de la vie conjugale¹⁶⁵ ». La fonction symbolique du lit comme reflet de la vie de couple est fortement appliquée dans les romans d'Élise Turcotte. En effet, s'il est le lieu des ébats sexuels, il est aussi celui que les narratrices fuient, après, pour exprimer leur refus d'engagement amoureux envers l'amant avec lesquels elles ont pourtant partagé le lit, le temps d'une relation sexuelle. C'est le cas d'Albanie envers Alexandre (elle

¹⁶² Carson McCullers, *Frankie Addams*, Paris, Le Livre de poche, coll.: « biblio », 1993 (1946), et dont la dernière phrase se lit comme suit: « Mais elle laissa sa phrase inachevée, car le silence venait de voler en éclats, et c'est avec un soudain tremblement de bonheur qu'elle entendit le timbre de la sonnette. » (p. 223, traduction de Jacques Tournier)

¹⁶³ C'est-à-dire celle faisant correspondre le nord géographique à l'étoile Polaire.

¹⁶⁴ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 128.

¹⁶⁵ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 77.

passé le reste de la nuit dans la chambre à coucher de sa fille) et d'Élisabeth envers Marc, au départ (elle passe le reste de la nuit au salon, préférant le divan au lit, donc le célibat à la vie de couple). Un changement de statut se reconnaît dans la relation au moment où elles acceptent de passer la nuit avec un homme: c'est, pour elles, une forme d'engagement. C'est le cas d'Albanie avec Pierre, et d'Élisabeth avec Marc, à la fin (même si les amants ne deviennent pas officiellement un couple, Élisabeth n'atteste pas moins du potentiel amoureux de cette relation). De toute façon, tel que l'indique Perla Serfaty-Garzon, la chambre à coucher ne remplit plus seulement la fonction traditionnelle de « chambre conjugale »; elle s'est modernisée en tant que « territoire de l'intimité et du tête-à-tête avec soi-même¹⁶⁶ », et où se déroulent plus spécifiquement « les drames de conscience, les retours sur les motivations secrètes de ses actions ou l'explosion de bonheurs retenus en public¹⁶⁷ ». Ainsi, la chambre, quand elle est occupée en solitaire, devient pour les deux femmes un lieu d'introspection souvent intense, et parfois même inquiétant.

La chambre à coucher d'Albanie est une pièce de la maison qui ramène la femme à sa solitude de mère célibataire. Par exemple, quand elle dit à sa fille, au moment de l'endormir dans sa chambre: « Nous serons toujours là », puis qu'elle réalise « [l]e soir, dans [s]a chambre, [que] cette certitude disparaît peu à peu » (*BCV*, p. 130), elle en fait la pièce où son anxiété s'éveille, comme lorsqu'elle est seule dans le salon à regarder les nouvelles à la télévision. Au salon, c'est l'écran de télé qui ranime son angoisse; dans sa chambre, c'est celui de sa conscience. Elle se met à penser aux araignées (*BCV*, p. 33 à 35), qui deviennent le symbole de ses craintes¹⁶⁸, moins propices aux rêves qu'aux cauchemars éveillés.

La chambre à coucher d'Élisabeth ramène également la femme à sa solitude de célibataire. Laisseée vide depuis le départ de Jim, c'est aussi la pièce où l'homme lui a annoncé la rupture: « Une nuit, je m'étais réveillée et je l'avais vu en train de me regarder. Il était assis dans le lit, tout habillé, et il me regardait. Et puis: / – Je m'en

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁸ Symbole qui sera étudié ultérieurement. Il était toutefois nécessaire d'associer ce symbole à la pièce de la chambre à coucher, puisque c'est l'endroit et le moment (au coucher) qu'Albanie se met à y penser.

vais. / Il s'était levé et il était parti. » (*ME*, p. 218) Le lit garde donc les traces de ce pénible événement, vécu comme une sorte de cauchemar éveillé aussi, et nous pouvons croire que c'est pourquoi elle le fuit par la suite. Cette pièce la ramène une autre fois à sa solitude, notamment après que sa relation avec Marc connaisse une pause: « De retour chez moi, je me retrouvais dans une chambre maintenant délaissée par deux personnes complètement différentes et étrangères l'une à l'autre. » (*ME*, p. 168) Jim, l'ancien amoureux, est devenu inaccessible; Marc, le nouvel amant, accessible, mais contrarié par la présence trop prenante de Jim, quoi que fantomatique, dans la demeure et dans la vie d'Élisabeth.

- Une pièce à part, dans *Le bruit des choses vivantes*: la chambre à coucher de Maria

C'est dans cette pièce que la fillette (s'en)dort, presque toujours avec sa mère: « [...] juste après les histoires, je m'endors à côté d'elle » (*BCV*, p. 20), avoue Albanie. La chambre de Maria désigne donc le lieu du *bonsoir*, mais aussi des rêves. Ensemble, elles rêvent à voix haute de leur voyage à venir ainsi que de perpétuer leur amour fusionnel (« Nous serons toujours là », dit-elle à la page 130, qui lui semble, à cet instant, une « certitude ».) Mais quand la mère se fait un devoir de ne pas laisser la petite s'endormir seule¹⁶⁹, probablement pour éviter à sa fille le même cauchemar éveillé qui l'absorbe elle-même avant de s'endormir. La mère s'interroge d'ailleurs sur les rêves de sa fille: « Son sommeil peut être combiné avec un rêve ou avec le désir de quelqu'un d'autre dans une autre maison. » (*BCV*, p. 144-145) En observant sa fille pendant qu'elle est assoupie, la mère réalise que la totale fusion est impossible puisqu'elle n'a pas accès à la vie onirique de sa fille de la même façon qu'elle ne sait rien de la vie qu'elle mène « dans une autre maison », assurément celle de son père, dont Albanie, nous l'avons vu, se sent exclue.

¹⁶⁹ Elle souhaite d'ailleurs secrètement s'allier à un homme qui en fera autant avec elle.

Cette pièce devient aussi, grâce à l'imaginaire enfantin qui s'y déploie, moins ce que Perla Serfaty-Garzon identifie comme « un lieu d'éducation¹⁷⁰ » que la pièce de la consolation. En effet, c'est dans la chambre de Maria qu'Albanie tente d'apaiser sa propre peine causée par le départ de la petite chez son père (elle va y ranger tous les jouets). C'est aussi là qu'elle installe Félix quand elle le recueille à l'intérieur de sa maison grâce à son affiche de *Parent Secours*: « Je l'ai couché dans le lit de Maria et nous lui avons tenu chacune une main jusqu'à ce qu'il se calme. » (*BCV*, p. 141) Cette fois, Maria est présente et complice de sa mère dans son geste de bienveillance envers Félix, qui a besoin, pour sa part, d'être consolé de l'absence (voire de l'abandon) de ses parents. Il retrouve, dans cette pièce, la chaleur de l'affection que lui témoignent Albanie et Maria.

La fille assimile d'ailleurs cette fonction consolatrice de sa chambre et la remet à profit ultérieurement, et ce, sans que sa mère doive l'inciter à le faire. Sa chambre « entre alors dans le domaine des responsabilités enfantines, son chez-soi au sein du chez-soi familial¹⁷¹ », constituant le territoire de l'autonomie progressive de Maria et permet sa mise à distance avec les adultes. À la fin du roman, d'ailleurs, c'est Maria qui révèle à Jeanne et à Gabriel, de retour de leur escapade en Nouvelle-Angleterre, que le père de Félix est décédé, puis « [e]lle est allée dans sa chambre, elle a dit à Gabriel, viens, on va consoler ma petite sœur imaginaire » (*BCV*, p. 240). Si les adultes se cachent dans la cuisine pour échanger leurs confidences, les enfants se retirent dans la chambre de Maria pour quitter le monde des adultes et se réfugier dans leur imaginaire.

¹⁷⁰ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 98.

- D'une chambre à l'autre: parcours de l'autonomie de Maria

La séparation progressive entre la mère et la fille se reconnaît dans le parcours d'une chambre à une autre, comme le raconte Albanie: « [...] elle vient dans ma chambre pour m'emprunter une valise », puis « [e]lle retourne dans sa chambre, elle revient et me demande si c'est sa fête aujourd'hui », et elle « revient se coucher avec moi » (*BCV*, p. 201). Le retour à une position fusionnelle (que permet le lit) consiste en une occasion propice à la mère et à la fille de se retrouver de nouveau lors de cette journée spéciale, celle de l'anniversaire de Maria, rappelant même l'ultime union d'une mère et son enfant tout juste avant d'être séparées de corps à l'accouchement. Pour le quatrième anniversaire de Maria, une autre séparation s'amorce, celle liée à l'autonomie de la petite. À la fin du roman, Albanie cherche à marquer leur union autrement: « Je prends des photos sans arrêt. J'espère qu'il y en aura une de plus extraordinaire que les autres, que je pourrai l'agrandir, l'encadrer et la mettre sur le mur de ma chambre. » (*BCV*, p. 204) Son objectif n'est pas seulement d'immortaliser cet amour, c'est aussi de l'intégrer au décor de sa propre chambre, en guise de message clair à celui qui aboutirait dans la chambre et dans le lit d'Albanie, comme la photo sur la porte du frigo. Si la chambre, par son lit, devient le lieu de l'intimité amoureuse, l'homme qui pénètre la chambre d'Albanie doit comprendre la place essentielle occupée par Maria, ce qui est remarquablement affiché sur le mur. Elle ne dort plus avec sa fille à ce moment du roman, mais cela ne l'empêche pas de la garder près d'elle la pièce qui représente son intimité. Albanie n'envisage plus la vie de couple en dehors de sa vie de famille, et cette vie de famille se réorganise au sein même de la maison.

Plus le roman progresse, plus Maria se tient dans sa propre chambre à coucher, où elle s'isole. Elle y joue, y lit et y compose des histoires, activités qu'elle effectuait d'abord avec sa mère, et dans le salon, et qu'elle effectue maintenant seule, ou avec d'autres enfants. L'accueil de nouvelles personnes au sein de leur demeure encourage, chez Albanie et Maria, une « séparation » qui s'opère de façon moins brutale par rapport à l'éclatement engendré par la séparation d'Albanie et du père de

Maria. Alors qu'elle prépare sa valise pour aller chez son père pendant une semaine (tâche qu'elle exécutait auparavant avec sa mère également), Pierre et Albanie « la regard[ent] appuyés contre le cadre de la porte » (*BCV*, p. 214). La porte de la chambre sert ici à fixer non seulement le territoire intime de l'enfant dans sa recomposition familiale émergeant du nouveau couple formé par Albanie et Pierre, mais aussi les rapports qui se nouent entre Maria et chacun d'eux. Le nouveau couple est uni sur le seuil dans l'observation qu'ils portent à la fillette, mais ils restent en dehors de la pièce: une frontière se dessine entre la chambre de Maria et le reste de la maison, mais encore plus entre Albanie et Pierre, d'un côté, et Maria, de l'autre. Autrement dit, entre les adultes et l'enfant ou encore, entre la nouvelle vie amoureuse d'Albanie et ce qu'il reste de son ancienne. Cette frontière incarnant une séparation symbolique entre la mère et la fille n'est pas sans peiner la mère; avant même que Maria ait quitté la maison pour aller chez son père, Albanie appréhende le manque engendré par l'absence à venir de la petite, et ce, malgré la présence de son nouvel amoureux: « Pierre ne dit rien. Il sait bien que je n'en profiterai pas comme n'importe qui d'autre, je veux dire, complètement. Il sait maintenant qu'il restera toujours une minuscule Albanie assise au milieu de la chambre de Maria. » (*BCV*, p. 215) L'anaphore « Il sait » montre que Pierre est au fait que la fusion affective entre Albanie et sa fille sera toujours plus forte (même en l'absence de Maria, absence qui ne devient pas une occasion pour les amoureux de se retrouver que pour Pierre de consoler Albanie de cette absence douloureuse) que leur attachement amoureux. C'est un fait dont Pierre est non seulement au courant mais qu'il a aussi accepté en entrant dans la vie d'Albanie. À l'heure du coucher, Pierre va l'attendre dans le salon, pièce commune à tous les habitants de la maison, et accueillante, pendant qu'elle va endormir Maria: il « ne se mêle pas de [leur] vie » (*BCV*, p. 215), indique la narratrice, dont le cœur se situe désormais dans la chambre de Maria. Pierre ne franchit pas la frontière séparant le territoire intime de la mère et de la fille, qui lui reste, en quelque sorte, interdit. Si Pierre accepte l'image de la fusion mère-fille, il ne s'y est pas entièrement intégré non plus. L'accès à la maison et à la chambre d'Albanie ne lui donne quand même pas accès à Albanie en entier.

- Une pièce à part, dans *La maison étrangère*: le bureau d'Élisabeth

Destinée habituellement au travail intellectuel ou à la réception des visiteurs, c'est la pièce la plus fréquentée par la narratrice de *La maison étrangère*. Son rapport au bureau est toutefois ambivalent: à la fois la pièce d'un passé intact, elle est aussi la pièce des métamorphoses, comme Élisabeth l'indique dans cet extrait:

Mon lieu de travail était inondé de lumière. C'est ainsi que je l'avais toujours voulu. J'aimais la clarté: c'était une des notions qui me définissaient aux yeux des autres. Je vivais au troisième étage, et cette chambre, vu sa position, n'avait pas besoin de rideaux. [...]

Le huitième jour après le départ de Jim, j'ai ouvert la porte de mon bureau et toute cette clarté m'a semblé intolérable. [...] Et maintenant, j'avais besoin d'obscurité. (*ME*, p. 25-26)

Élisabeth insiste, au passé, sur la luminosité du bureau, une luminosité recherchée, que la hauteur de cette pièce lui permettait de trouver. Au moment d'y retourner, elle est, en ouvrant la porte, happée par une révélation: la lumière lui apparaît désormais « intolérable », rendant cette pièce inhabitable pour elle. Le retour dans cette pièce, après un peu plus d'une semaine après la rupture, force Élisabeth à réaliser qu'un changement considérable s'est manifesté moins dans la pièce qu'en elle, dans sa façon de considérer son bureau et l'atmosphère qui s'en dégage. C'est pourquoi, à travers son réaménagement, elle veut faire correspondre la pièce à son état actuel: « Avant de poser les rideaux, il me fallait repeindre les murs. J'avais choisi un vert presque noir [...]. Le bureau tranchait sur le reste de l'appartement: une enfilade de pièces claires et invitantes. Chaque fois que j'en aurai le désir, il me suffirait de traverser ces régions limpides pour rejoindre ma nouvelle opacité. » (*ME*, p. 26) Si l'installation des rideaux permet d'amortir la lumière devenue trop crue, c'est le changement de couleur qui, contribuant à ce que Baudrillard nomme les « valeurs d'ambiance¹⁷² », reflète non seulement le désir de changement de la narratrice mais aussi sa nécessité de se plonger dans l'ombre. Zone d'ombre marquée par la solitude amoureuse, la sexualité sans attaches, le désordre domestique, la désinvolte physique et le

¹⁷² Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 42.

relâchement intellectuel, cette pièce, à partir de là, incarne moins le lieu de travail de la narratrice que le territoire de ses mille et une explorations.

- D'une pièce à l'autre: parcours de l'indépendance d'Élisabeth

Le parcours domestique ayant lieu dans l'appartement d'Élisabeth couvre surtout ses va-et-vient (et ceux de Marc) entre le bureau et la chambre à coucher. Lors de sa première soirée avec Marc, la pièce qu'Élisabeth veut lui faire visiter, c'est son bureau: « Nous avons traversé le couloir jusqu'à mon bureau, lui marchant sans bruit derrière, comme si j'étais seule, seule dans ma maison étrangère, comme s'il était une ombre [...] » (*ME*, p. 88) Plus ils avancent dans le couloir et approchent du bureau, plus le silence les envahit, plus Élisabeth a l'impression de retrouver sa solitude (ce sur quoi insiste la répétition de l'adjectif « seule ») tandis que Marc devient comme une forme indécise derrière elle. Elle le fait entrer dans sa pièce opaque, qui reflète sa propre incertitude tout comme l'ambiguïté de leur rapport. Ils y restent quelque temps jusqu'à ce que Marc demande s'« [i]l n'y a pas de chambre » (*idem*), exprimant alors son désir de sortir de la pièce (et de sa noirceur?) pour aller faire l'amour dans le lit de la narratrice dans un endroit plus conventionnel aux yeux de Marc pour ce faire. C'est donc la chambre à coucher qui devient le lieu des premiers ébats sexuels avec Marc: « Même si je n'en avais pas vraiment envie, j'ai tendu la main pour le mener jusqu'à ma chambre. » (*ME*, p. 89). En tendant la main, Élisabeth pose un geste ambigu, à la fois servile et hospitalier; elle accepte de le conduire à cette pièce et lui en offre l'accès en dépit de sa préférence pour le bureau, plus propice à la manifestation de son désir.

Plus tard, elle exclut pourtant Marc de cette pièce: « Je suis allée dans mon bureau où je voulais transcrire mon rêve, et j'ai claqué la porte. [...] Marc a ouvert la porte. / – Tu me déranges, ai-je dit sans me retourner vers lui. » (*ME*, p. 139) Malgré le geste violent de la narratrice, à l'image d'une brutale rupture, l'homme s'impose. Il franchit la frontière de la porte close, frontière physique qu'il transpose en frontière relationnelle comme le passage à un accès enfin illimité à Élisabeth, après l'avoir fréquentée depuis quelque temps déjà. Toutefois, Élisabeth et lui n'en sont pas au

même niveau d'engagement. Marc incarne la réalité pour Élisabeth, et à ce moment du récit, elle désire s'implanter dans le rêve, lequel elle ne veut pas rendre accessible à Marc, ce qui explique son attitude rébarbative à l'égard de ce dernier. Les seuls moments où Marc est le bienvenu dans cette pièce, c'est justement lorsqu'il permet à Élisabeth, grâce à leurs relations sexuelles, de se sentir vivante, et elle décrète que c'est là, « *dans cette pièce sombre, seule pièce où [elle fera désormais] l'amour avec lui* » (ME, p. 117, l'auteure souligne).

Sauf que Marc réitère son envie de prendre sa place dans la vie d'Élisabeth et tente même de l'emmener avec lui dans le lit après leurs habituels ébats dans le bureau:

– Viens, je vais t'apprendre à dormir, a dit Marc ensuite.

Dans mon lit, les draps n'étaient pas frais et j'ai ressenti pour la première fois une sorte de honte. Je me suis couchée, serrée contre Marc. Je m'attachais à lui maintenant à une vitesse presque palpable. Chaque minute passée se chargeait de mots nouveaux. J'éprouvais du chagrin. La chambre était éclairée par un seul rai de lumière pâle. (ME, p. 187)

Lors de leur première rencontre, c'est Élisabeth qui a conduit Marc à sa chambre; cette fois, c'est Marc qui le fait. Cependant, cette bonne intention semble gâchée, pour la narratrice, par le décor de la pièce. La chambre dégage la même négligence domestique (avec les draps sales) et le même éclairage réduit, sauf que l'attitude de la narratrice a changé. Élisabeth ressent de l'embarras à la vue de son laisser-aller et une sorte de familiarité envers Marc. Non seulement reste-t-elle, cette fois, dans le lit avec lui au lieu de fuir dans le salon, mais elle se rapproche aussi de l'homme, sentant qu'un fort lien l'unit à lui. Le lit double n'est plus à moitié vide: son espace est maintenant partagé par les amants, bien que ce lien ne lui fasse pas vraiment plaisir. Le « seul rai de lumière pâle » éclairant la chambre semble correspondre au frêle espoir de sentir, malgré tout, le bonheur l'exulter de nouveau. La pénombre se profile toujours à l'horizon. Ce qui la fait sortir du lit, par ailleurs, c'est l'appel téléphonique de Jim, qui se manifeste pour la première fois depuis son départ, appel que la narratrice prend dans le bureau: « J'ai raccroché le combiné [d'avec Jim] et j'ai suivi

Marc dans ma chambre. » (*ME*, p. 191) Elle coupe le fil avec le premier pour en lier un nouveau avec le second.

Finalement, Élisabeth passe à autre chose, mais sans Marc. Elle parvient à dormir seule pour la première fois dans son lit: « Le vent chaud entrainait dans ma chambre. Je frissonnais sous mon drap. » (*ME*, p. 215) La pénétration du vent sous-entend que la fenêtre de la chambre est ouverte, et nous avons vu au chapitre précédent que cette ouverture est annonciatrice d'un changement positif chez les narratrices des romans de Turcotte et manifeste la fin de leur réclusion intérieure. Malgré la chaleur du vent, Élisabeth frissonne dans son lit, couvert d'un seul drap (et pas sale, celui-là). Si elle parvient enfin à dormir seule dans ce lit qu'elle a refait, mais pour elle-même cette fois, c'est grâce au passage, quoi que éphémère, de Marc dans sa vie. C'est avec lui qu'elle a pu revenir au lit et chasser le fantôme de Jim de la chambre. Elle s'est détachée de Jim d'abord et de Marc ensuite, assumant alors sa véritable indépendance, vécue dans le célibat souhaité et la solitude bienfaitrice.

Hospitalité ou hantise?

Benoît Goetz, inspiré par Jacques Derrida, affirme qu'« il n'y a pas d'habitation possible sans *hospitalité* et sans *hantise*¹⁷³ », deux manières d'habiter la demeure. Bien que ces deux manières soient présentes dans les romans d'Élise Turcotte, nous considérons que *Le bruit des choses vivantes* se situe davantage du côté de l'hospitalité, tandis que *La maison étrangère*, du côté de la hantise.

Pour Goetz, l'hospitalité est plus une ouverture par rapport aux autres qu'une invitation. C'est clairement le cas pour Albanie: elle reçoit ses amis Jeanne et Gabriel, elle héberge le petit Félix et elle montre, par son affiche de *Parent Secours* exposée à la fenêtre, un désir d'accueillir les enfants aux prises avec des difficultés domestiques et familiales. Comme le stipule Perla Serfaty-Garzon en parlant

¹⁷³ Benoit Goetz, *op. cit.*, p. 188. Nous soulignons.

d'hospitalité, il s'agit d'une responsabilité « [du] confort, [du] bien-être et [de la] sécurité [de nos invités], tant qu'ils sont [entre les] murs¹⁷⁴ » de la maison de celui ou celle qui les reçoit. D'une certaine façon, c'est sa manière de combler le vide laissé par le départ du père de Maria, et celui de la petite elle-même quand elle visite son père. Maria est influencée par le comportement hospitalier de sa mère, car elle prend les enfants à sa charge, non seulement Gabriel et Félix, qu'elle invite dans sa chambre à coucher, mais aussi Salomé, sa petite sœur imaginaire, envers qui elle déploie une bienveillance toute maternelle.

L'hospitalité est moins présente dans la demeure d'Élisabeth, sauf dans son rapport avec Marc, qu'elle reçoit chez elle, sans pourtant aller chez lui. De plus, elle ne le reçoit ni dans un principe de charité ni dans une intention généreuse: elle l'accueille chez elle dans une volonté égocentrique de combler le vide laissé par le départ de Jim. Élisabeth semble plus accueillante dans sa demeure avec les fantômes¹⁷⁵ qu'avec les vivants, ce qui situe donc sa maison du côté de la hantise. Obsédée par l'absence de son ancien conjoint, elle habite sa maison de manière tourmentée, inconfortable et étrangère.

Si la hantise reflète surtout la manière d'habiter d'Élisabeth, Albanie n'est pas entièrement dépourvue de cette impression obsédante non plus. Dans son cas, elle s'éveille devant les images vues à la télévision autant que par celles engendrées dans sa conscience, seule dans son lit, et qui la préoccupent au point de bouleverser son organisation quotidienne.

*

Il est donc juste de dire que la maison divisée et laissée presque vide après la rupture exige des protagonistes des romans d'Élise Turcotte qu'elles apprennent à habiter de nouveau cette maison. Nous avons montré que, pour cela, elles ont mis au point une nouvelle organisation de la vie quotidienne, ayant un impact considérable

¹⁷⁴ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 311.

¹⁷⁵ Ce que nous analyserons plus en profondeur au prochain chapitre.

sur leur routine, leur entretien, leur aménagement ainsi que leur manière d'occuper l'espace domestique. Pour ce faire, Albanie prend en charge une réorganisation consistant à organiser d'une autre manière. Élisabeth, pour sa part, remet en cause l'organisation habituelle, la détruit même, pour se lancer dans la désorganisation. De plus, les pièces de la maison respectent moins un système purement fonctionnel des pièces et des objets. Dans *Le bruit des choses vivantes*, le salon et la cuisine sont bien des pièces sociales, puisque Albanie et Maria y reçoivent à la fois leurs invités et les nouvelles du monde. De plus, leur parcours entre les chambres de la mère et de la fille est parallèle à l'acquisition progressive de l'autonomie chez Maria. Dans *La maison étrangère*, il ne se passe pas grand chose dans le salon et la cuisine – peut-être parce que la narratrice n'y reçoit personne en dehors de Marc – et la majeure partie du roman se déroule, quand le récit est situé à la maison, dans une incessante circulation entre le bureau, pièce principale de l'intrigue, et la chambre à coucher de la narratrice.

Grosso modo, si les narratrices déploient d'emblée une situation de rupture amoureuse et d'éclatement domestique, leurs manières d'envisager ce changement brutal et imposé, voire de s'approprier de nouveau de la maison, diffèrent, plus près de l'hospitalité pour Albanie et de la hantise pour Élisabeth. La première, motivée par la présence de sa fille, œuvre à la réappropriation familiale de la demeure, dans un principe d'engagement absolu et constructif. La seconde, pour sa part, sans enfant, se laisse plutôt porter par un désengagement domestique reflétant son impression d'abandon, se sentant aussi vide que l'appartement où elle vit. Ainsi, on voit que même en nous concentrant sur la matérialité de la maison, nous ne pouvons pas faire abstraction de l'échange entre l'expérience imaginaire de la demeure et son expérience réelle. Peut-être parce que, comme le dit Onimus, « une maison est à l'interface de l'imaginaire et du rationnel¹⁷⁶ », elle est à la fois « commode et poétique¹⁷⁷ ». En effet, la maison, chez Turcotte, n'incarne pas uniquement le lieu réel le plus fréquenté par les personnages et le plus mis en scène par l'auteure; elle est aussi, en même temps, le lieu de l'imaginaire.

¹⁷⁶ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁷ *Idem.*

Chapitre 3

La maison en rêve. Expérience onirique de la maison

Dans nos rêves, nous perdons nos enfants,
et le matin, cette odeur est une tragédie.

ÉLISE TURCOTTE, *La terre est ici*

La maison est non seulement la figure spatiale la plus exploitée dans l'espace romanesque d'Élise Turcotte, mais elle intègre aussi même l'univers onirique des protagonistes. L'importance qu'accorde l'auteure à cet univers montre que le réel est insuffisant pour représenter le monde, qui n'est donc pas dépourvu, à ses yeux, d'une dimension symbolique, tout autant porteuse de sens que la réalité matérielle. De la même manière que le rêve ajoute du sens à la réalité de la protagoniste, la maison en rêve ajoute du sens à la représentation de la maison réelle de la maison.

Toutefois, il est essentiel de distinguer d'emblée la maison *en* rêve de la maison *de* rêve, puisqu'elles apparaissent toutes deux dans les romans étudiés et correspondent chacune à deux types de rêves: le rêve nocturne (pour la maison en rêve) et le rêve éveillé (pour la maison de rêve). Le premier consiste en une production psychique se déroulant pendant le sommeil, qu'on appelle aussi rêve onirique, tandis que le second repose sur la représentation chimérique, souvent idéalisée, d'un désir. La maison, dans les romans de Turcotte, apparaît autant dans les rêves que dans l'idéal, mais pas de la même manière. On pourrait même prétendre que ces deux représentations de la maison s'éloignent, de sorte à devenir antithétiques.

Cela dit, la maison rêvée, quelle qu'elle soit, participe à la manière dont les protagonistes habitent réellement le monde, devenant indicatrice d'un désir *refoulé* (dans le cas de la maison en rêve) ou d'un désir *sublimé* (dans celui de la maison de rêve). Ces qualifications nous sont inspirées des notions psychanalytiques qui nous seront aussi fort utiles pour parvenir à proposer une représentation complète et

précises de la maison dans les romans d'Élise Turcotte. Dans le présent chapitre, nous nous en tiendrons seulement, à cet égard, à la figuration onirique de la maison.

La maison dans les rêves

Tous les penseurs sur le rêve s'entendent pour dire que les images oniriques ne peuvent être interprétées littéralement, car elles contiennent un sens caché. Sigmund Freud indique qu'il y a deux contenus au rêve: un contenu manifeste, renvoyant aux éléments vus dans le rêve, et un contenu latent, c'est-à-dire un désir refoulé transformé par la dramatisation, par la condensation et/ou le déplacement¹⁷⁸. Le psychanalyste recommande, pour saisir le sens du rêve, de le décomposer « en ses éléments et [de] chercher les idées incidentes qui se rattachent à chaque fragment¹⁷⁹ ». Pour notre étude des maisons en rêve dans les romans de Turcotte, nous nous inspirerons de cette méthode sans pour autant prétendre à l'exhaustivité. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, ce sont les indices laissés par la décomposition des images de maison dans les rêves des protagonistes.

La maison dans les rêves d'Albanie

La première référence au rêve de la part d'Albanie est celle-ci: « La nuit, je pensais sans cesse à elle, sans frère ni sœur, et surtout il y avait cette peur terrible de la perdre. / C'est encore ma plus grande peur, elle occupe tout l'espace de mes rêves. Car je rêve, mais ce n'est pas le signe du futur. » (*BCV*, p. 22) La narratrice octroie d'emblée à son univers onirique une valeur dépréciative, inquiétante, tout en admettant qu'elle ne croit pas à leur prémonition. Elle semble y reconnaître une signification liée à ce qui la préoccupe au présent: Albanie est hantée, tout au long du roman, par l'angoisse de perdre de sa fille, ce qui explique sa tendance à rester le plus souvent possible à la maison avec elle, et que toute sortie à l'extérieur, au départ, est

¹⁷⁸ Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 1990, p. 60 à 88.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

sentie comme une galère. Cette angoisse est exacerbée autant par les images vues à l'écran de télé que par celles de ses rêves:

J'ai encore rêvé à elle [à Maria]: on me l'enlevait. Il y avait une forme dans son lit, mais ce n'était pas elle [...] puis c'était trop tard, elle n'était plus là.

Ce rêve fait tellement de bruit: elle n'était plus là, elle ne dormait plus tranquillement dans son lit. Elle était partie, c'était un rêve mais dans la réalité, à cause de ce rêve, elle était quand même un peu partie. (*BCV*, p. 53)

L'emploi de l'adverbe « encore » implique qu'Albanie rêve fréquemment à sa fille. Dans ce rêve, un inconnu – incarné par le pronom impersonnel « on » – s'empare de la petite par la force. Cette infraction s'inscrit dans la catégorie des entrées par effraction, faisant de la maison un lieu dangereux aussi. L'enlèvement de Maria qui s'y déroule appuie cette vision dangereuse de la maison: la figure protectrice incarnée jadis par le père de Maria est changée par celle, menaçante, du kidnappeur. Cette peur traduit le malaise que la mère éprouve à devoir jouer, toute seule, ce rôle. Sinon, on peut aussi relier cette impression au fait qu'Albanie a peur que la fusion avec sa fille se défasse par la présence oppressante d'une autre homme, un intrus, dans sa vie. De plus, comme l'enlèvement a lieu dans la chambre à coucher de la petite, que nous avons considérée, dans l'expérience réelle de la maison, comme le lieu de la consolation, on peut croire que le rêve, dans ce roman, s'oppose à la réalité: il transforme l'effet bénéfique de cette pièce en effet maléfique, permettant ainsi la remontée à la conscience de la narratrice sa culpabilité de devoir se séparer de la petite à chaque soir, une fois celle-ci endormie. Elle transpose sa culpabilité réelle en possible menace: si elle laisse sa petite seule dans sa chambre, elle ne pourra pas la sauver en cas de rapt. Enfin, cette pièce incarne aussi le lieu de l'autonomie de la petite, autre source d'angoisse pouvant nourrir les cauchemars de la mère, qui trouve cette étape du détachement pénible. L'effet du rêve: ahurissant, comme le montre le terme « bruit », rapproche ainsi le contenu du rêve avec la réalité et souligne de nouveau la peur engendrée par son contenu manifeste. La construction de phrases complexes mais composées de la jonction de courtes phrases syntaxiques met en parallèle moins, ici, l'opposition entre le rêve et la réalité que leur enchevêtrement. La narratrice demeure confuse et elle insiste, par la répétition de la phrase « elle

n'était plus là », sur l'absence de Maria à la fois dans le rêve et dans la réalité, tout comme la peur, qui traverse la frontière du rêve pour se prolonger dans la réalité, puis de la réalité au rêve, et ainsi de suite.

L'angoisse de la séparation est également dramatisée dans un rêve se déroulant dans une maison à vendre qu'Albanie visite avec sa fille:

La petite aime tout, elle fouille dans les armoires, roule sur le plancher, ouvre la cage de l'oiseau pendant que les propriétaires essaient de tout m'expliquer. Un homme en veston me montre les plans. C'est Alexandre. L'homme et la femme sont perdus parce qu'il me passe sans cesse la main sur la nuque. Puis la petite s'enferme dans une des chambres en haut et nous ne pouvons plus la rejoindre. La porte est fermée à clé et comme dans le rêve d'un rêve, je n'arrive pas à grimper l'escalier. (*BCV*, p. 96)

Si la visite de maisons a déjà été une activité familiale fort appréciée d'Albanie, dans ce rêve, elle tourne plutôt au cauchemar. Une fois de plus, l'effet du rêve s'oppose à celui de la réalité, renversant une activité (réelle) plaisante en un événement (rêvé) pénible. La mère se sent aussi impuissante face à l'épreuve de séparation d'avec sa fille, qui s'enferme à l'intérieur de cette maison étrangère. Encore une fois, la pièce sordide, c'est une chambre, mais elle n'est attribuée à personne et reste, à ce moment, inaccessible à Albanie. Au début du rêve, la fille est présentée comme énergique et dissipée, empêchant même la mère de se concentrer sur le discours que lui adressent les propriétaires. « La petite » (expression employée deux fois pour identifier Maria) occupe pourtant toute la place jusqu'à ce qu'elle « s'enferme dans une des chambres en haut », devenant alors seule, isolée et soudainement inatteignable pour la mère. Elle qui a voulu libérer l'oiseau de sa cage, elle s'emprisonne dans une chambre. que signifie ce paradoxe? Albanie projetterait-elle sur sa fille sa déchirure entre la libérer à son autonomie et la pousser à s'enfermer dans leur fusion? Un autre personnage habite ce rêve, c'est Alexandre, l'amant vendeur de maisons, qui joue aussi un rôle ambigu: agit-il à titre d'agent immobilier ou bien d'amoureux? Son geste dans le cou d'Albanie est-il caresse ou étranglement?

Le rêve continue selon un déroulement absurde: « Ensuite, nous sommes tous les trois dans un parc. Je mets ma main devant ma bouche parce que quelque chose a commencé à trembler. Dans ma paume, toutes mes dents sont tombées. » (*BCV*, p. 96-97) La suite se situe en dehors de la maison, dans un espace plutôt familial, mais dans lequel un événement angoissant (et fort insolite) a lieu: la perte des dents d'Albanie. Freud associe la chute des dents à la castration, s'incarnant dans « une punition pour les pratiques contre nature¹⁸⁰ ». Dans le cas d'Albanie, on peut relier cette chute à son blocage avec Alexandre, faisant ressortir ainsi sa culpabilité ressentie envers sa fille après son aventure sexuelle avec l'homme. Cet élément succède, rappelons-le, à son impuissance à rejoindre sa fille, pouvant alors être interprétée comme la punition inconsciente qu'elle s'afflige et qui est dramatisée dans son rêve. Une chose est sûre: en plus de confronter l'impossible ascension d'Albanie à la chambre à la chute de ses dents, les deux rêves mettent en scène Alexandre. Ce dernier est associé à la menace et au malaise qui s'emparent de la narratrice dans les deux rêves, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la maison. L'association onirique d'Alexandre au(x) bas (instincts) et à l'extérieur (de la maison) fait de lui, pour Albanie, un être incompatible, dans la réalité, avec elle. Et, donc, pas bienvenu dans sa demeure.

Le mauvais rêve est interrompu par la réalité, désolante elle aussi, de sa petite fille en détresse : « Je me réveille en sursaut parce que Maria pleure à côté de mon lit. Elle a une peine immense, silencieuse, qu'elle n'arrive pas à raconter. Elle dit, je suis prise, elle le répète mille fois. C'est un cauchemar, Maria. Elle remonte ensuite à la surface et elle se met cette fois à crier parce qu'elle veut rester ici, elle ne veut pas aller. » (*BCV*, p. 97) Il est remarquable que le rêve de la fille semble répondre à celui de sa mère. L'espace du rêve constitue aussi un piège pour Maria, comme la chambre d'en haut, dans le rêve, d'Albanie. La petite quitte sa chambre réelle pour retrouver sa mère dans la sienne. Il faudra donc pour toutes les deux ne plus faire de la chambre de la petite le lieu redoutable de la séparation, car cette impression hostile se répercute dans leurs rêves respectifs. D'ailleurs, quand la petite crie « qu'elle veut

¹⁸⁰ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, coll.: « Petite bibliothèque Payot », 2001 [1922], p. 185.

rester ici, [qu']elle ne veut pas y aller », même si le lieu n'est pas nommé, l'angoisse demeure intimement liée à la séparation des lieux. Où ne veut-elle pas aller? Quel est le lieu du rêve? Peu importe, Albanie reçoit la petite dans sa chambre, elle la console et se console avec elle. Ainsi, elles établissent un pont entre le rêve et la réalité, pont qu'elles traversent ensemble, faisant même du rêve nocturne un événement pire que la réalité, dont l'effet pénible est nourri par l'angoisse du jour: celle de la séparation, qu'elles arrivent mal à envisager toutes les deux.

En plus d'être l'objet d'une suite, le rêve de la visite d'une maison devient récurrent dans l'univers onirique d'Albanie, comme le montre l'extrait suivant:

Le rêve où je visite une maison est revenu plusieurs fois au cours des dernières semaines. Dans la chambre en haut, il y a parfois Maria, parfois Félix couché en travers du lit, et parfois c'est Jeanne qui dort avec Gabriel.

L'homme qui me fait visiter la maison est lui aussi un être interchangeable. Alexandre, ou le père de Maria, ou un illustre inconnu. (*BCV*, p. 107)

La récurrence du rêve reflète, comme tous les rêves se rattachent, selon Freud, « à une angoisse des jours précédents », la réelle, récente et difficile réorganisation domestique d'Albanie: la visite de cette maison en rêve lui fait inspecter les lieux et lui permet, à travers les éléments composant la figure de la maison, de distribuer les êtres de sa vie dans les bonnes cases (pièces), et ce, selon les variantes que les différentes versions du rêve proposent. La chambre à coucher, dans la réalité, déploie surtout, comme on l'a vu au précédent chapitre, une fonction intime; en rêve, elle est réservée aux membres de sa première famille recomposée, tandis que le visiteur est toujours incarné par un homme, un intrus avec qui Albanie a eu une aventure sexuelle.

Bref, la maison, dans ce rêve, étrangère et inquiétante, devient alors la métaphore d'un véritable réaménagement intérieur.

La maison dans les rêves d'Élisabeth

La narratrice de *La maison étrangère* dispose également d'une vie onirique fort bien remplie. Comme Albanie, il y a des suites et des récurrences à ses rêves, exposant ainsi ses préoccupations intimes. Retenons ceux qui concernent la maison :

J'étais de retour à la maison après un voyage de deux jours. Tout commençait au moment où j'ouvrais la porte. Je percevais un drôle de bruit dans la maison [...]. Arrivée à la salle à manger, je découvrais des dizaines et des dizaines d'oiseaux accrochés au store vénitien. Il y avait des perruches, des canaris, enfin, toutes sortes d'oiseaux domestiques, et beaucoup d'entre eux, presque tous en fait, étaient blessés. Les oiseaux étaient noirs. [...] La séquence changeait, et mon père, que j'avais appelé au secours, arrivait pour m'aider à les faire sortir. Il ouvrait la fenêtre, et alors les oiseaux s'envolaient dans tous les sens, il fallait les pousser vers l'extérieur, ça n'en finissait plus, ils sortaient puis revenaient, puis disparaissaient enfin dans les arbres, jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un seul, à l'œil crevé, que je décidais de garder. (*ME*, p. 136)

Même dans les rêves d'Élisabeth, il y a une importance accordée à l'espace, et plus particulièrement à l'espace domestique. Ce rêve s'inscrit dans la maison, avec les gestes typiques se déroulant en ce lieu. L'élément perturbateur consiste en cette impression d'étrangeté qui la saisit en ouvrant la porte de l'appartement lors de son « retour à la maison ». Ce retour, plutôt que d'engendrer un réconfort ressenti en réalité (rappelons qu'au début du roman, ces retours sont souhaités par la narratrice), la saisit à cause d'« un drôle de bruit » ; tandis qu'Élisabeth s'attend à être seule, ce bruit lui annonce qu'il y a une présence inquiétante dans sa maison, qui ne peut pas ne pas être reliée à la crainte du cambriolage ou de l'entrée par effraction ressentie aussi par Albanie, mais moins par rapport à elle que par rapport à sa fille. Chez Élisabeth, cette crainte ne s'incarne pas dans un enlèvement traduisant son angoisse de la séparation ; elle s'incarne plutôt dans un *envahissement* traduisant, pour sa part, son angoisse de la *disparition*. C'est dans la salle à manger – pièce dont il n'est presque pas question dans la représentation réelle de la maison – qu'elle aperçoit plusieurs oiseaux. D'emblée, nous reconnaissons les motifs privilégiés et récurrents dans le roman : le cadre de la maison et la présence d'animaux. Celle-ci donne l'impression que la nature sauvage envahit la maison, mais ce n'est pas le cas puisque

les oiseaux, nombreux, sont « domestiques ». Comme ils sont « blessés », on comprend que leur présence dans la maison ne leur est ni agréable ni souhaitée. Leur teint foncé contraste avec la couleur réelle de leur plumage. Leur position (« accrochés au store vénitien ») montre aussi qu'ils souhaitent s'échapper et que le store, en plus de leur cacher la lumière de l'extérieur, les enferme à l'intérieur. Comme dans une cage inadéquate.

Il semble que la description et l'attitude des oiseaux reflète le sentiment d'Élisabeth au moment où elle a fait ce rêve. Ils prennent place dans un cadre insolite, offrant un tableau de la désorganisation domestique d'Élisabeth, que le retour à la maison (donc le rêve incarne le plus intime des retours à la maison, c'est-à-dire des retours à soi) la force à voir. Le regard est aussi un thème émanant du rêve, non seulement avec les images vues et décrites par Élisabeth, mais également par l'oiseau de la fin du rêve, celui qui revient avec son « œil crevé », sur lequel elle projette sa douleur excessif de réaliser que sa vision du monde est éclatée depuis la rupture avec Jim, la forçant aussi à voir la réalité en pleine face. Ce symbole de l'œil crevé qui n'est pas sans rappeler le mythe d'Œdipe, qui ne parvient pas à confronter la vérité trop blessante sur son destin.¹⁸¹

À la fois clair dans son déroulement et sans logique réaliste, ce rêve oppose, à travers la figure de l'oiseau, la nature et le domestique, la noirceur et la lumière, la prison et la liberté, qui caractérisent également les aspects auxquels le réaménagement intérieur d'Élisabeth la confronte, troublée par les forces désirantes qui se battent en elle. Le père se présente certes comme l'adjuvant libérateur: il ouvre la fenêtre pour laisser sortir les bêtes.¹⁸² En fait, il est moins question de la libération des oiseaux, que de celle de sa fille, maintenue dans la confusion à cause de la présence nombreuse et effrayante des volatiles dans sa maison: il la libère donc de ses

¹⁸¹ Il aurait pu être fort intéressant de pousser l'analyse en ce sens et, même si notre étude porte, dans ce chapitre plus particulièrement, sur la représentation de la maison dans les rêves, il n'en demeure pas moins que le rapport d'Élisabeth à ses parents - et la présence de son père dans ce rêve - pourrait être lu à partir du concept freudien du complexe d'Œdipe.

¹⁸² Rappelons que dans le rêve d'Albanie, c'est Maria qui ouvre la cage de l'oiseau. Est-ce à dire qu'elle devient, pour sa mère, une salvatrice, à l'instar du père d'Élisabeth? Nous pourrions le croire, car ces deux personnages aident les narratrices à passer au travers la douloureuse épreuve de la rupture amoureuse.

« oiseaux noirs intérieurs », de ses angoisses.¹⁸³ C'est aussi lui, plus tard, dans la réalité, qui ouvre la fenêtre du bureau d'Élisabeth pour lancer à l'extérieur les morceaux de la dernière carte envoyée par Jim, tentant ainsi de la libérer de l'emprise angoissante que l'ancien amoureux continue d'exercer sur l'existence de sa fille. Ce rêve, d'une certaine façon, annonçait un événement futur... Moins prémonitoire que révélateur de l'importance cruciale du père aux yeux de sa fille, car il est aussi en plein processus de « libération » de sa relation passée avec sa femme décédée (la mère d'Élisabeth¹⁸⁴), ce rêve conjugue, encore une fois, l'oppression, l'étrangeté et la sensation d'emprisonnement, tous trois reliés à la maison, dans la réalité comme dans le rêve, là où elle s'en libère enfin (et ce, grâce au soutien de son père).

Élisabeth raconte la suite de ce rêve:

Il y a eu aussi un second rêve, la même nuit, où l'oiseau à l'œil crevé se transformait en oisillon multicolore, d'une beauté extraordinaire: il était perché sur une branche d'arbre qui avait poussé à travers la fenêtre. Il s'était transformé pendant que je dormais. Le rêve se déroulait le matin. L'oiseau m'accueillait à mon réveil, comme s'il m'attendait, impatient de me montrer ce qu'il était devenu. (*idem*)

Cette seconde partie du rêve semble moins angoissante que la première puisqu'elle présente une métamorphose bénéfique de l'oiseau (dont le plumage passe de noir à multicolore et dont l'état passe de souffrant à guéri). Cependant, il s'agit moins d'une métamorphose progressive que régressive: « l'oiseau » devient un « oisillon ». Le rêve aborde donc moins l'espoir de passer à une nouvelle étape qu'un retour nostalgique à ce qui n'est plus: la jeunesse, l'innocence, l'idéal, voire une façon d'habiter la maison qui ressemblerait justement au *nid*, puisque le petit oiseau est posé « sur une branche d'arbre. Le fait que cette branche ait traversé la vitre durant la nuit suppose que la branche est plus forte (par son bois?) que la vitre sensée protéger Élisabeth dans la maison; le dehors menace donc toujours de s'introduire à l'intérieur (ce qui revient à cette angoisse de l'envahissement émanant, selon nous, du premier rêve). Freud,

¹⁸³ Cette image rappelle, cette fois, les célèbres corbeaux d'Émile Nelligan, aux « vols funèbres », angoisses multiples et cruels dont le poète n'est pas parvenu à se défaire.

¹⁸⁴ Il s'est défait de la maison, puis des meubles et des objets qu'elle contenait, pour refaire sa vie, et fort loin (en Norvège).

pour sa part¹⁸⁵, associe la branche à l'*onanisme*, acte sexuel solitaire, rappelant ainsi le célibat d'Élisabeth, statut qu'elle doit désormais apprivoiser. Cela dit, ce rêve incarne davantage un retour nostalgique au passé, comme une initiation renversée faisant réaliser à Élisabeth à rebours que l'image du nid est, au final, moins idyllique et protectrice que précaire et incertaine, ce qui explique son malaise au réveil:

Ces rêves m'avaient mise mal à l'aise: je ne savais pas s'ils étaient tristes ou gais, calmes ou violents, ou les deux à la fois. Je ne me sentais pas libérée. Je ne cherchais d'ailleurs pas à être libre. Mais je restais avec l'impression qu'il y avait un être vivant dans la maison. Une petite âme respirant à travers la grisaille. Une âme qu'il me fallait à tout prix aider à survivre mais que je ne trouvais pas. (*ME*, p. 136-137)

L'état mitigé dans lequel se trouve la narratrice se reconnaît dans les adjectifs antithétiques qu'elle attribue de manière incertaine à ses rêves. Elle remet même en cause l'image libératrice incarnée par le premier rêve, donc peut-être le rôle de sauveur qu'y a joué son père, en affirmant que sa quête se situe ailleurs, comme si elle était moins celle qu'il fallait sauver que celle qui voulait sauver¹⁸⁶. Sauver cette « petite âme respirant à travers la grisaille » qui hante son appartement, peut-être de la même façon que l'oiseau « à l'œil crevé » devenu « oisillon multicolore » a hanté ses rêves. Cette attitude rejoint entièrement sa manière d'habiter la maison, relevant de la hantise.

La présence accrue de l'oiseau et son traitement par les narratrices dans leurs rêves se déroulant dans une maison (que ce soit une maison visitée pour Albanie ou la maison même d'Élisabeth) fait de cette figure moins un nid (ou un refuge) qu'une cage (emprisonnante), dont l'ouverture engendre une libération non dépourvue de l'intrusion possiblement menaçante de l'extérieur. C'est justement ce qui fait remonter l'angoisse dans l'univers onirique des narratrices: l'angoisse de la séparation pour Albanie, celle de la disparition pour Élisabeth. Bref, la maison en rêve est présentée, par les narratrices, dans sa part d'ombre, qu'elles ne mettent pas de l'avant dans leur vie réelle; il s'agit même d'une maison inquiétante et étrange.

¹⁸⁵ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001 [1922], p. 185.

¹⁸⁶ Du moins, le prétend-elle, une fois réveillée, de retour dans la réalité. Peut-être refoule-t-elle ce besoin, qui remonte en surface dans ses rêves.

La maison en rêve: *inquiétante et étrange*

Si la maison dans les rêves des protagonistes est inquiétante et étrange, c'est parce qu'elle reflète les angoisses qui animent les femmes durant le jour, mais qui les éveillent pendant la nuit pour les figurer dans leur univers onirique. Nous examinerons donc de façon plus poussée ces rêves sous la loupe d'une autre théorie freudienne, celle de *l'inquiétante étrangeté*¹⁸⁷.

Impression se produisant « quand la frontière entre fantaisie et réalité est effacée¹⁸⁸ », *l'inquiétante étrangeté* se manifeste aussi par une permutation du familier vers l'étrange et du confortable vers l'inconfortable qui se reconnaît dans le rapport des protagonistes à leur maison. Dans le rêve, nous associons cette impression à l'imprégnation du *réalisme*, c'est-à-dire au franchissement des rêves de la frontière les situant presque, pour les narratrices, du côté du réel. C'est exactement cette impression qui amplifie leur malaise une fois le rêve terminé, comme si le passage à l'état éveillé prolongeait l'incertitude onirique.

Nous l'avons vu dans le rêve d'Albanie figurant l'enlèvement de Maria comme dans celui où, quand elle se réveille, « quelque chose commence à trembler » tandis que « Maria pleure à côté de [s]on lit ». Les événements du rêve et ceux de la réalité se répondent et se confondent. En ce qui concerne le rêve de la visite d'une maison, s'il se déroule dans une maison étrangère, il n'en demeure pas moins que cette maison présente un caractère familier, en raison de la petite famille qui s'y trouve réunie. Ce rêve récurrent a pour fonction de rappeler cette activité ancienne à Albanie tout en la renouvelant dans le rêve par la présence de nouvelles personnes (étrangères, en dehors de Maria) et la prévalence d'une nouvelle atmosphère (inquiétante).

¹⁸⁷ Sigmund Freud, « *L'inquiétante étrangeté* » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 1988, p. 211 à 263.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 251.

Au lieu d'encourager l'idée d'une maison bienveillante, il entretient l'angoisse de séparation d'Albanie et accentue son sentiment d'impuissance à la protéger entièrement, de la même façon que son côté maternel très présent la force à refouler ses désirs (sexuels) de femme, qui resurgissent dans ses rêves sous forme de plaisirs coupables. La séparation peut surgir au sein même de la maison, ce qui rend cet endroit ambivalent pour Albanie: la maison ne joue pas entièrement sa fonction d'abri, et elle peut, à l'instar du monde ambiant, se situer du côté de l'hostilité.

Par conséquent, Albanie tente, une fois bien réveillée, de transformer cette hostilité en hospitalité, et pas seulement dans le cadre de sa réorganisation domestique réelle; cette réorganisation hospitalière s'effectue aussi dans l'imaginaire qu'elle développe avec sa fille, comme le montre l'extrait suivant:

Elle m'a parlé de son rêve où elle ne veut pas. J'ai dit, quoi, Maria? Elle a dit, que la terre tremble, que la maison disparaisse. C'est à ce moment-là que j'ai décidé qu'il fallait faire quelque chose pour nos rêves, pas nos rêves de nuit, mais nos rêves éveillés, ceux où il y a une place réservée pour nous dans un train, ceux où Maria veut tout, le froid et le chaud, le sucré et le salé, tout. J'ai pris un grand cahier avec une couverture rouge et nous avons dessiné une maison sur la première page. (*BCV*, p. 61)

Pour sa part, Maria est moins ébranlée par une angoisse de la séparation (du moins, dans cet extrait) que par une angoisse de la disparition, à l'instar d'Élisabeth, angoisse décrite par Margaret Mahler¹⁸⁹ comme la peur, pour l'enfant, d'être avalé par sa mère (envahissante). La mère d'Élisabeth continue d'avoir une emprise sur sa fille même après sa mort; Élisabeth croit que sa mère hante son appartement. Cela dit, Maria présente les symptômes énumérés par Mahler pour décrire l'enfant non seulement souffrant de l'angoisse de la disparition, mais souffrant aussi de l'angoisse de la séparation, propre à l'âge de Maria (la peur d'être perdue, la difficulté à dormir et à s'endormir seule) et propre aussi aux enfants dont les parents viennent de se séparer.

¹⁸⁹ Margaret Mahler, *Psychose infantile*, Paris, Payot, coll.: « Petite bibliothèque Payot », 2001 [1977], p. 234.

Contaminée comme sa mère par les images catastrophiques du monde extérieur, Maria incite Albanie à appliquer sa volonté de réorganiser leur monde à travers l'imaginaire créatif, et plus particulièrement par les dessins. Cette heureuse union des choses sera consignée dans un « grand cahier » et fera un contrepoids ludique à une réalité (ainsi qu'à un univers onirique) inquiétante. Albanie sort ainsi la maison des rêves pour la faire entrer dans l'imaginaire, là où elle peut contrôler une réelle réorganisation la rendant hospitalière.

En ce qui concerne Élisabeth, ses rêves suscitent un étrange malaise au réveil. Contrairement à celle d'Albanie, la maison dans les rêves d'Élisabeth n'est pas inconnue; c'est la sienne. De plus, les usages de la porte et de la fenêtre demeurent les mêmes dans la réalité et le rêve. Ces éléments, plutôt que de découper nettement le rêve et la réalité, les accordent. Le réveil ne permet pas de trancher entièrement les deux mondes puisque la frontière entre les deux demeure floue, ce qui contribue à créer un sentiment d'inquiétante étrangeté. La narratrice présente elle-même cette confusion propre à son univers onirique. En plus de relater le même type d'événements, les rêves d'Élisabeth superposent des images dans un désordre dans lequel elle se reconnaît; elle y associe son état instable. Ils viennent aussi en série et sont à la fois incomplets et récurrents:

Ces [...] rêves¹⁹⁰ étaient inachevés et c'est peut-être pourquoi ils revenaient, le jour autant que la nuit. Ils comportaient certaines variations. [...] Cette variation donnait au rêve un *poids si réel* que je m'éveillais dans la perception d'une véritable étreinte. Jim était en un sens plus présent que jamais. Je sortais du lit, de ma chambre, de l'appartement. Le rêve continuait. (*ME*, p. 41, nous soulignons)

Ce rêve reproduit la satisfaction d'un désir, satisfaction qu'Élisabeth poursuit même au réveil, en « une sorte de fidélité imaginaire », la seule possible pour elle. C'est pourquoi Élisabeth, malgré l'étrangeté causée par la porosité de la frontière entre le réel et l'irréel, n'est pas inquiète, car elle souhaite justement que le rêve se poursuive dans la réalité, puisque cela correspond à sa manière d'habiter, tant la maison réelle que la maison en rêve: dans l'inorganisation de la hantise.

¹⁹⁰ Elle parle d'une autre série de rêves, mais la manière dont elle en parle correspond entièrement aux rêves que nous avons choisis d'étudier ici.

*

La maison en rêve, dans les romans *Le bruit des choses vivantes* et *La maison étrangère*, en plus d'être étrangère, est inquiétante, relevant davantage de ce que les protagonistes considèrent comme inhabitables. La maison en rêve apparaît, pour Albanie, étrangère parce qu'elle représente le lieu d'une famille à recomposer et inquiétante parce qu'elle est le lieu d'une menaçante séparation. Pour Élisabeth, la maison en rêve devient étrangère parce qu'elle incarne le lieu d'un célibat à apprivoiser et inquiétante parce qu'elle est le lieu d'une dangereuse et possible disparition. Elle traduit le malaise des narratrices face à l'habiter, sa part d'ombre. La narratrice de *La maison étrangère* ne souhaite pas se défaire de ses obsessions au réveil: au contraire, elle s'attarde sur les images oniriques, les ramène avec elle dans la réalité, pour mieux s'en imprégner. Élisabeth assume ce manque de netteté et l'entretient même, tant dans sa désorganisation que dans son occupation de la maison par la hantise, que le rêve analyse, faisant de sa maison le seul lieu du roman où se déploie une fantaisie qui deviendra son nouvel idéal de l'habiter. Albanie, au contraire, nous l'avons dit, souhaite combattre l'hostilité de sa maison en rêve pour reprendre possession d'une maison idéale.

Chapitre 4

La maison de rêve. Imaginaire idéalisé de la maison

Les pensées se divisent comme un infini.
Je vois ma maison qui n'est pas terminée.
Aussi, un événement qui n'aura jamais lieu.
ÉLISE TURCOTTE, *La terre est ici*

Le monde inhabitable, qu'il soit réel ou rêvé, s'incarne dans des images précises qui hantent les protagonistes. Celles-ci, toutefois, ne demeurent pas passives face à ces images: elles désirent transformer le monde, le rendre plus habitable. Par conséquent, elles entretiennent un imaginaire idéalisé de leur maison, imaginaire qui s'apparente, aux dires de Gaston Bachelard, à la rêverie qui libère le rêveur de la fonction du réel¹⁹¹, « en marge de toutes les brutalités d'un non-moi hostile, d'un non-moi étranger. [...] Par l'imagination, grâce aux subtilités de la fonction de l'irréel, nous rentrons dans le monde de la confiance, le monde de l'être confiant, le propre même de la rêverie¹⁹² ». La volonté de renverser l'hostilité réelle du monde (et parfois même celle de la maison) par la toute-puissance d'un imaginaire à connotation méliorative s'applique tout à fait aux romans de Turcotte. Nous pouvons dire que les représentations imaginaires de la maison assurent le passage de la maison *en* rêve (instable) à une maison *de* rêve (pas tant stable que stabilisée). Ce transfert d'images n'est pas aussi tranché puisque, en effet, les narratrices ne transforment pas uniquement les images réelles en images idéalisées: il faut, de plus, transformer l'image idéale *passée* de la demeure qui, confrontée à la réalité du monde hostile, puis associée à lui, s'est vue devenir un échec. Albanie et Élisabeth doivent recomposer leur idéal de la maison et le faire participer à une refondation à la fois symbolique et réelle de leur univers domestique.

¹⁹¹ « En face d'un monde réel, on peut découvrir en soi-même l'être du souci. Alors on est jeté dans le monde, livré à l'inhumanité du monde, à la négativité du monde, le monde est alors le néant de l'humain. Les exigences de notre fonction du réel nous obligent à nous adapter à la réalité, à nous constituer comme une réalité [...] », dans Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 11.

¹⁹² Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 11-12.

La propension de l'auteure à créer des images a déjà été abondamment étudiée.¹⁹³ Pour notre part, nous retiendrons surtout l'apport de Daniel Laforest qui, dans son article, analyse les images mises à l'œuvre par l'auteure. Sa perspective nous intéresse puisqu'elle se concentre dans *Le bruit des choses vivantes* sur une caractérisation de l'image spécifiquement spatiale, entre l'« espace du monde » (composé des images télévisées et journalistiques) et l'« habitat subjectivisé » (composé par les dessins, les photos et les objets, images symboliques de la vie privée – auxquelles nous ajoutons les jeux et les histoires inventées) même s'il s'en tient au premier roman de Turcotte, nous élargirons son analyse à notre corpus. La protagoniste fabrique ces images pour transformer le monde qui la happe par son hostilité. L'image, alors, « doit juste accomplir son assimilation par la subjectivité afin de devenir elle-même hospitalière, domestiquée, investie d'un sens *habitable*¹⁹⁴ ». La suite de l'extrait du *Bruit des choses vivantes* cité précédemment est exemplaire à cet égard: « Les images s'empilent dans mon cerveau à côté des nombreux couloirs que je dois emprunter pour me sortir de là. J'ouvre une porte, je marche dans le couloir et me voici dehors, devant une vitrine, à regarder un bijou qui scintille. » (*idem*) L'effet causé par les images du monde réel est transposé en scénario subjectivisé. La narratrice montre le passage de la réalité à l'imaginaire, indiquant que la réalité exacerbe son angoisse si elle ne passe pas de l'autre côté de la barrière, du côté de la joie et du désir. Elle passe ainsi de l'inhabitable à l'habitable, à l'image du monde – la maison – qu'elle veut refonder. Élisabeth, dans *La maison étrangère*, réagit-elle de la même manière? Loin de *refaire* le monde¹⁹⁵ par le biais du merveilleux, comme le fait Albanie, Élisabeth, tente, croyons-nous, de *défaire* le monde par le biais du fantastique. Nous laisserons la place, dans ce chapitre, à cette nuance importante et révélatrice de la manière personnelle d'habiter la demeure de chacune des narratrices,

¹⁹³ François Paré, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), 2006, p. 35-45; Corinne Larochelle, « Lire l'image: *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 23, no. 3 (93), 1998, p. 544-557; Daniel Laforest, « Du poème au romanesque. L'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), 2006, p. 59-73.

¹⁹⁴ Daniel Laforest, *loc. cit.*, p. 62. L'auteur souligne.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 64.

dont les démarches se rejoignent dans un principe commun de refondation qui anime le sens des récits et qui aboutit à une consécration symbolique de la demeure.

La maison idéale

Pour parler de la maison idéale, Gaston Bachelard juxtapose la maison natale et la maison onirique¹⁹⁶. Il définit la première ainsi: « Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, nous sommes, hélas! sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique.¹⁹⁷ » L'auteur fait de cette maison un lieu unique dans l'existence de l'être humain, un lieu idéalisé, relié au bien-être dont il a plus tard la nostalgie. Pour Bachelard, « [l]a maison onirique est un thème plus profond que la maison natale. Elle correspond à un besoin qui vient de plus loin¹⁹⁸ ». Il insiste sur le besoin très humain de fondation qu'engendre la maison onirique: un besoin de fonder sa demeure en fonction de la faire correspondre, justement, à cet idéal.

Élise Turcotte, dans ses romans, s'intéresse peu à la maison natale de ses protagonistes, même si elle fait de la maison une figure dominante dans son œuvre. S'il n'est jamais question de la maison natale, quelques maisons animent les souvenirs des narratrices: la maison des parents d'Albanie apparaît dans une vidéo, et Albanie et sa fille vont visiter les (grands-)parents dans un chapitre du roman; Élisabeth se souvient d'événements se déroulant dans la maison de ses parents, ou encore de certains objets marquants – dont le fameux prie-Dieu de sa mère trônant dans la chambre à coucher de ses parents – et fait référence au fait que son père, après le décès de sa mère, ait entreposé les meubles de la maison familiale pour aller

¹⁹⁶ Nous préférons l'usage du terme « onirique » pour parler d'une image relative au rêve, même si Bachelard, pour sa part, l'emploie pour parler d'une maison chimérique.

¹⁹⁷ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 110.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 112.

vivre dans un centre pour personnes âgées, meubles dont il se débarrasse, avec sa fille pour témoin, quand il part pour la Norvège.¹⁹⁹

Ces maisons semblent avoir influencé le premier idéal de la maison pour les narratrices, un idéal basé sur une conception traditionnelle du monde, reliée à la famille de type tout aussi traditionnel (nucléaire). Dans le cas d'Élisabeth, les fréquents voyages en bateau entraînent le père partout dans le monde, à l'extérieur de la maison, tandis que la mère est associée à l'intérieur. Malgré le sentiment d'effroi ressenti par la narratrice à propos du prie-Dieu de sa mère, la maison idéale est unifamiliale, habitée par un couple marié et leur enfant (Élisabeth semblant être une enfant unique et il en va de même pour Albanie). Ce roman, comme l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte, présente donc des narratrices ayant habité, dans leur jeunesse, une maison familiale qui, d'emblée, correspond au modèle de la famille traditionnelle.²⁰⁰ Ce modèle connaît, au présent du roman, maintenant que les narratrices ont grandi et d'autant plus après le départ de leur ancien conjoint, un échec, d'où la nécessité d'une *refondation*. Il ne s'agit pas seulement de refonder une maison, réelle, mais de fonder une nouvelle vision de la maison et de la famille et, par extension, du monde. La remise en cause de l'héritage reçu par les parents constitue le principal enjeu de cette refondation globale.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, l'ancien conjoint d'Albanie quitte la maison qu'ils louaient, rompant non seulement avec sa femme mais aussi avec le rêve de maison familiale qu'ils caressaient depuis un moment:

Avec le père de Maria, nous allions toujours visiter des maisons. Pas question de les acheter, bien sûr, mais le dimanche matin, nous regardions la section « Visites libres » dans le journal, nous choisissons une ou deux maisons avec des arbres autour, une cuisine blanche, deux salles de bains et nous y allions. Je mettais toujours du rouge à lèvres très rouge pour cette occasion. Le soleil faisait de moi une jeune femme souriante, jamais seule, jamais triste, jamais séparée. Maria nous accompagnait: cela nous donnait encore plus de charme.

¹⁹⁹ Ana, pour sa part, se souvient de la maison familiale située dans un quartier duquel elle est partie pour y revenir quelques années plus tard, avec sa propre petite famille (mari et fils). Dans *L'île de la Merci*, la maison mise en récit semble avoir été la seule dans laquelle la famille a vécu – mais ce n'est pas spécifié dans la narration toutefois.

²⁰⁰ C'est aussi le cas d'Hélène (qui y vit toujours) et d'Ana.

C'était le bonheur. Nous visitions les maisons avec une idée de ce qu'était, de ce que pouvait être le bonheur. (*BCV*, p. 62)

L'emploi du temps de verbe indique, en premier lieu, la place de cet idéal parmi les souvenirs affectifs de la narratrice; il est associé à une période heureuse de son existence. La mention de Maria tarde à arriver dans la description, laissant ainsi le devant de la scène mémorielle au couple qu'Albanie formait avec le père de la petite, ce que la présence répétitive du pronom personnel « nous » accentue au début du passage. En effet, la lecture dans le journal et le choix des maisons à visiter les concernaient tous les deux en tant que couple. Cette activité leur permettait d'explorer les demeures qui leur semblaient intéressantes tout en étant dégagés de l'obligation de devoir acheter l'une ou l'autre. Les visites ne les ancrèrent donc pas dans un engagement réel, et permettaient à la narratrice de rêver. Cette activité se déroulait pour elle à la manière d'une sortie en amoureux, et en famille, puisqu'elle se maquille pour l'occasion et qu'elle resplendit. La phrase « Le soleil faisait de moi une jeune femme souriante, jamais seule, jamais triste, jamais séparée » scinde d'ailleurs le temps en deux, entre la « jeune femme souriante » de l'époque et celle qu'elle est devenue par la suite. Comme si la première ne s'attendait « jamais » à devenir la seconde. Pas au moment des visites du moins. Ni dans les rêves que ces visites inspirent.

Cette phrase est suivie d'ailleurs de l'entrée en scène de Maria: « Maria nous accompagnait » stipule la narratrice; le couple, dans l'espace et dans le temps, précède Maria. Cela dit, la narratrice insiste sur le « charme » qu'ajoute la petite dans le portrait formé précédemment par le couple. La visite dominicale de maisons en famille leur offrait donc un possible portrait de ce que pouvait être une famille comblée dans une maison idéale.

Sauf que le charme s'est rompu « [q]uand le père de Maria est parti » (*BCV*, p. 22). En effet, la narratrice doit laisser tomber non seulement ses visites dominicales de maisons (le dimanche étant devenu le jour des valises, celui de la séparation entre sa fille et elle, qui visite son père), mais aussi son idéal familial: « Je voulais, pour Maria, une sœur ou un frère au moins, que l'enfance, et tout ce qui vient avec, soit

installée pour longtemps et de façon anarchique dans la maison. [...] / Ça ne s'est pas passé ainsi. Nous sommes seules toutes les deux [...]. » (*idem*) Comme le stipule l'auteure dans l'extrait de *La terre est ici* que nous avons retenu en exergue du présent chapitre, « la maison n'est pas terminée » et « l'événement n'aura pas lieu ». Cet idéal n'était donc que pure illusion. Une antithèse est créée entre les expressions « une sœur ou un frère au moins » et « Nous sommes seules toutes les deux » soutient le fossé creusé entre l'idéal familial caressé auparavant (de type traditionnel) et la famille réelle, monoparentale et éclatée, habitant la maison divisée.

La rupture force aussi Élisabeth à réaliser que la perception qu'elle avait de son existence avec Jim était fort idéalisée: « Parce qu'elle était mienne, ma vie d'avant ressemblait à une perle trouvée dans une huître. Des couches de perfection enrobaient un grain de sable, une sorte d'erreur vitale. Mon prénom, mon appartement, mon travail, mon amour, chaque couche était plus dure et plus brillante que celle qui la précédait. » (*ME*, p. 45) Cette image rappelle la rêverie de la maison, liée à la coquille, de Bachelard, dominée « par un psychisme involutif²⁰¹ » relié au repliement sur soi. Malgré sa proximité avec Jim, Élisabeth concentre la description analogique de son idéal existentiel sur elle-même, ce que montre l'emploi répétitif du déterminant possessif « mon ». Jim est d'ailleurs moins nommé ici que contenu dans le groupe nominal « mon amour », donc dans le sentiment qu'éprouve la narratrice pour lui. Comme si la vie en couple n'était pas complètement dénuée de solitude.

Dans ce roman, la maison solitaire était aussi celle de l'isolement amoureux: « Jim et moi vivions comme des êtres autosuffisants sur une île déserte. » (*ME*, p. 65) Que ce soit avec ou sans Jim, Élisabeth décide de s'enraciner à l'écart du reste du monde, et la rupture ne change rien à cette envie, qui peut être associée aussi à la demeure rêvée de la coquille, de la façon dont le décrit Bachelard: « Ce rêve vient à tous, aux faibles, aux forts, dans les grandes tristesses de la vie, *contre* les injustices des hommes et du sort.²⁰² » Elle constitue un enfermement volontaire dirigé contre le

²⁰¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 11-12. L'auteur souligne.

²⁰² *Ibid.*, p. 120. Nous soulignons.

reste du monde auquel on ne veut pas (on ne veut plus) se mêler. Jim, en tant qu'exilé d'origine irlandaise, était lui aussi rongé par la peine et enragé par « les injustices des hommes et du sort », dont il parlait très peu avec Élisabeth ou, au contraire, quand il le faisait, c'était de manière emportée, projetant même sa colère sur elle. Pour eux, vivre isolés revenait à faire de « leur » maison et, par extension, de leur « amour », moins un refuge qu'une *retraite*, à l'écart des autres rapports humains, blessants dans un monde hostile. Mais le danger de la réclusion existe: la maison peut devenir prison²⁰³, et elle a mené à la rupture du couple, et plus précisément au départ de Jim, pour qui l'amour vécu dans l'appartement isolé n'était qu'une retraite provisoire en fin de compte, laissant Élisabeth seule avec son idéal déchu dans un appartement divisé. Non seulement Jim sort de sa coquille, mais il force aussi Élisabeth à se déplier pour en faire, à son rythme, autant.

Comment expliquer la décision d'Albanie et d'Élisabeth de rester dans cette maison délaissée par l'ancien conjoint plutôt que de partir? Les deux femmes poursuivent le projet d'enracinement abandonné par l'ancien conjoint: leur retraite à l'intérieur de la maison incarne une « nostalgie du bonheur perdu²⁰⁴ ». Leur désir de s'enraciner devient le symbole de résistance contre ce qui a été perdu, dans une volonté de bonheur renouvelé, mais à partir de ce qui reste. Résister, pour elles, ce n'est pas partir (fuir), c'est rebâtir à partir des ruines de la maison éclatée. Et cela passe d'abord par l'imagination.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, la maison dessinée sur la page couverture (la narratrice emploie le pronom « nous » pour indiquer que cette maison a été dessinée par sa fille et elle) expose les vestiges d'une vision idéale et traditionnelle, qui rappelle aussi la structure de la maison vue en rêve par Albanie (BCV, p. 96), mais qui n'inspire pas l'effroi de cette nouvelle évocation. Le dessin reproduit l'image idéalisée de la demeure, dont Albanie semble avoir la nostalgie: « C'est une maison avec deux étages et, entre les deux, un escalier juste pour nous deux. Les chambres sont en haut: nous dormons protégées. Rien n'est jamais sale et les choses s'en vont quand

²⁰³ Ce qui est d'ailleurs presque dit tel quel dans le roman *L'Île de la Merci*, en ce qui concerne le personnage de Lisa, qui « étouffe dans sa cellule » (IM, p. 96).

²⁰⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 23.

elles ne sont plus utiles. Il y a des téléphones partout et, de chaque fenêtre, on aperçoit le feuillage d'un arbre. Nous dormons protégées. » (*ME*, p. 61) La répétition du chiffre « deux » renvoie autant à la structure de la maison qu'à celle de la famille qui y vit. Elle insiste, par l'escalier, au lien immuable entre la mère et la fille, et dont la maison devient la protectrice fidèle. Celle-ci, toujours en ordre, devient le symbole chéri de l'habitabilité. La répétition de la phrase « Nous dormons protégées » montre l'insistance accordée à la fonction protectrice de la demeure et à sa stabilité, symbolisée par la présence de l'arbre aussi, même s'il se situe à l'extérieur, comme un pilier qui se tient droit dans un monde inhabitable, à la manière de la maison d'ailleurs. La fenêtre permet un contact prudent et privilégié avec le monde extérieur autant dans l'imaginaire de ce dessin que dans la réalité domestique (voir l'étude du rapport d'Albanie à la fenêtre, présentée au deuxième chapitre).

Gaston Bachelard fait de la maison, pour sa part, « un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de *stabilité*²⁰⁵ », principe correspondant à la volonté des narratrices des romans d'Élise Turcotte de se recentrer et de se redresser au sein de leur demeure, afin, éventuellement, de mieux affronter le monde et ses aléas. car comme le souligne Onimus: « Vivre c'est, à un moment donné, sortir d'un lieu clos, coquille ou chrysalide; c'est se risquer au-dehors²⁰⁶ », et c'est exactement sur ce risque que se termine le premier roman de Turcotte, un départ au loin vécu par la mère et la fille main dans la main, faisant de leur « rêve de voyage » un « voyage de rêve²⁰⁷ », tandis qu'Élisabeth, qui avait pourtant manifesté son désir d'arrêter d'enseigner au début du roman, finit par poursuivre, ce qui veut dire qu'elle accepte de sortir de la maison. Mais avant, la maison devient pour les narratrices le lieu à remettre au centre de leur existence intime pour ainsi revenir à ce qu'elles considèrent comme l'essentiel. Elles prônent ainsi, en quelque sorte, un retour à la maison.

²⁰⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 34-35.

²⁰⁶ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 76.

²⁰⁷ Marie-Pascale Huglo, *loc. cit.*, p. 106.

La maison enchantée d'Albanie

Dans la réalité, le père de Maria a quitté la maison familiale, laissant un vide derrière lui, qu'Albanie, par la présence de Maria, parvient à combler: « Il y a que je suis une personne accompagnée, grâce à Maria, je suis toujours accompagnée, par elle, par tout ce qui vit. » (*BCV*, p. 49) En plus de rétablir la stabilité, Maria a un don: par sa présence, elle apaise sa mère fort angoissée, un peu comme par magie. Quand la petite s'en va, la fée du logis se met au travail, à la recherche de traces laissées par la petite fée dans le reste de la maison. Car Maria, par sa compagnie enfantine et son regard ludique, *réenchante*, tout simplement, la maison d'Albanie.

Les jouets de Maria, étalés partout dans la maison, en font un pays enchanté, ce qui vient donc teinter la manière dont Albanie se réapproprie et réorganise sa maison pour mieux l'habiter. Comme un nouveau conte à inventer, voire à écrire: « Il était une fois un ballon rose, le pic-bois l'a piqué et le ballon a éclaté. C'est ça l'histoire maman. Le ballon va pleurer. / Maria dit, voilà toute l'histoire: les choses éclatent et puis pleurent. » (*BCV*, p. 24) Maria use de figures propres à l'imaginaire enfantin pour représenter, symboliquement, l'éclatement de sa famille. Et quand les choses pleurent, il faut les consoler; en effet, c'est le principe même de l'univers de Maria :

Toutes les choses peuvent aussi être divisées en saisons, ou en formes géométriques, ou en châteaux, mers, maisons, forêts. C'est le théâtre de Maria. À l'entrée de la forêt, il n'y a pas de danger. On peut compter les arbres, on peut même trouver une petite clairière pour monter sa tente. Là, on rêve à quelque chose d'abstrait, une couleur qui se déplace dans le ciel. Ensuite, toutes les choses peuvent devenir des personnages. Rien n'est abandonné. Les personnages se couvrent de bijoux, ils ont des frères et des sœurs, des amis. Certains pleurent, d'autres brisent des objets. Parfois, il y en a même qui perdent quelqu'un et on doit tout faire pour le retrouver. On doit tout consoler. (*BCV*, p. 16)

Ce théâtre ludique regroupe les repères typiques d'un enfant de trois ans, l'âge de Maria, et se déploie sur le territoire plus vaste qu'est leur maison. En fait, il constitue l'espace de jeu, espace transitionnel dans lequel, comme dans la maison idéale dessinée dans le cahier, un monde apaisant s'éveille, ce qu'appuient les expressions

« il n'y a pas de danger », « Rien n'est abandonné », et cette impression que tout doit être consolé. Maria incarne, comme nous l'avons vu au chapitre 2, ce principe de consolation que lui inspirent ses jouets (son univers imaginaire) et qu'elle applique ensuite dans ses relations, réelles, avec les autres (sa mère et Félix, entre autres). Les angoisses sont amenuisées dans le monde merveilleux mis en scène par la petite. Ce théâtre est d'ailleurs celui du roman même, divisé en quatre actes recouvrant les quatre saisons de l'année et mettant de l'avant les fêtes qui font plaisir aux enfants: l'Halloween, Noël, Pâques, l'anniversaire de la petite. Albanie parle même des préparatifs que ces fêtes nécessitent en les nommant *petits miracles*, ce qui souligne leur aspect merveilleux, qui se reflète partout dans la maison grâce aux décorations (étalant le théâtre ludique du salon au reste de l'appartement) et au bonheur quelque peu inattendu qu'ils engendrent, précieux et tout-puissant (bien que momentanément) contre le malheur du monde.

Le déroulement du temps se voit aussi réenchanté par Albanie grâce à la présence de Maria tant dans le passage des saisons que dans celui des heures. La juxtaposition des heures comme période de temps reliée à une activité de la vie de tous les jours est décrite avec un lexique relevant du merveilleux: l'heure du souper est représentée comme « un cirque », manière à la fois d'indiquer une agitation désordonnée en l'associant à un spectacle enchanteur, tandis que l'heure du bain « se déroule comme un charme à cause des poissons qui accompagnent Maria » (*BCV*, p. 20). Le bain perd ici sa fonction hygiénique pour devenir une activité plaisante, où la magie opère grâce à l'imaginaire de Maria. La vision du monde de l'enfant, ludique, consiste justement à confondre la réalité et l'imaginaire en préconisant comme vrai ce qui fait surtout plaisir. Rappelons l'expression, que nous avons relevé aussi au deuxième chapitre, « les vraies choses » (*BCV*, p. 18), employée par Maria pour désigner les activités plaisantes qu'elle effectue en compagnie de sa mère à la maison. C'est pourquoi l'imaginaire permet à l'enfant une sorte d'évasion dans un univers où les désirs sont toujours réalisés. Albanie, désirant justement réenchanter la maison, s'imprègne de la manière de voir de sa fille, et l'applique à leur vie quotidienne. Celle-ci devient d'ailleurs le pivot de l'enchantement, comme un bon sort qu'elle jette à sa mère, mais qui se rompt, pour la mère du moins, quand elles se séparent.

Les jeux de Maria sont surtout des jeux de construction, mais ils sont motivés par un désir de reconstruction. Dans le passage suivant: « Maria reconstruit les maisons qui ont été détruites [...] » (*BCV*, p. 21), la petite est inspirée, dans son jeu, par « les images de Hugo, l'ouragan » (*idem*). Le parallèle entre la réalité du jeu et l'imaginaire symbolique s'installe, et il est entretenu, voire développé, autant par la fille que par la mère, car c'est leur façon de toujours ajouter « une suite privée à tout drame collectif » (*idem*). Cela se poursuit: « Maria a rebâti toute une ville. Moi, je construis une tour autour d'elle, je mets des barreaux à sa fenêtre. » (*BCV*, p. 23) Les jeux permettent de construire, par l'imaginaire, ce qui a été détruit dans la réalité: les maisons détruites par l'ouragan, etc. Nous pouvons affirmer que Maria ne fait pas qu'ajouter une suite privée à tout drame collectif, mais une suite *imaginaire* à tout drame *réel*. Cette suite imaginaire se présente souvent comme une fin heureuse, enchantée à la manière des contes de fée. Les ambitions de Maria sont illimitées et sa mère assure sa protection, transformant la ville de sa fille en ville fortifiée, dont les barreaux seraient les remparts. Et la mère s'inspire de l'imaginaire de sa fille pour reconstruire sa maison idéale et, ainsi, aspirer à une refondation imaginaire après une rupture réelle.

Vers la fin, Maria offre un dessin de maison à sa mère, participant alors à la refondation imaginaire familiale cette fois: « Sur le dessin, il y a une maison sur pilotis et en bas, elle dit, c'est la rivière. Elle a ajouté trois falaises, le soleil, des oiseaux parce que je lui ai montré comment en faire, et une petite fille dans la rivière. Elle a écrit son nom, Maria, avec deux grands A. / Es-tu contente, maman? / Oui, Maria, c'est le plus beau dessin de ma vie. » (*BCV*, p. 225) La maison sur pilotis est une construction sans fondation dans la terre. Elle n'est pas sans évoquer l'élévation d'une nouvelle famille au-dessus de la base initiale (traditionnelle), et doté de soutien, malgré tout, solide. La petite fille dans la rivière, c'est elle qui, sous les trois falaises (les trois adultes de sa vie) et le ciel ensoleillé, se sent heureuse. Par ce dessin, elle semble donner son accord à sa mère pour fonder un nouveau projet familial et résidentiel avec Pierre, ce qui enchante Albanie. C'est encore Maria qui a donné une

suite imaginaire (par la maison sur pilotis) au drame réel de la maison divisée par la séparation de ses parents.

Grâce à son lien à Maria, Albanie peut rebâtir une nouvelle maison sous le monde du merveilleux. La tonalité merveilleuse présente dans *Le bruit des choses vivantes* ne déploie aucunement de surnaturel, mais place « le lecteur dans un état rassurant », tel que décrit par Carole Pilote: « Cet état d'harmonie avec l'univers produit chez le lecteur un effet d'optimisme.²⁰⁸ » La présence enfantine et le regard ludique de Maria lui permettent de concevoir une nouvelle manière rassurante, harmonieuse et optimiste d'organiser et d'occuper la maison, bref de l'habiter. Elle est aussi passée d'une vision traditionnelle de la maison et de la famille à celle d'une famille unie en dehors des liens biologiques. Dans *Le bruit des choses vivantes*, Albanie compose une famille monoparentale avec Maria, sa fille, mais en recompose aussi une autre, particulière, avec Jeanne et Gabriel. Félix et Pierre viendront s'y ajouter. Ainsi, non seulement Albanie recompose-t-elle une nouvelle famille, mais elle recompose aussi sa manière de définir la famille en tant que telle, une nouvelle vision idéale de la famille. Et, par le fait même, de définir la maison. Dans la réalité tout comme dans son imaginaire.

Cette évolution est illustrée dans le passage de la première à la dernière partie du roman, la première étant intitulée « Les images » et la dernière, « Les mots ». Les mots pour le dire, « comme pour les livres de Maria », comparaison qui vient souligner, encore une fois, l'apport de l'univers enfantin, ludique et merveilleux de Maria dans l'évolution intime de l'imaginaire idéalisé de la narratrice.

Dans le cas d'Élisabeth, dans *La maison étrangère*, l'évolution intime s'opère moins dans l'enchantement que dans le désenchantement. Le mode d'habiter de la narratrice, basé sur un fantastique de la hantise, s'accompagne d'un imaginaire idéalisé qui vient appuyer cette hantise dans une atmosphère moins morbide que mélancolique.

²⁰⁸ Carole Pilote, *Le Guide littéraire*, Montréal, Beauchemin/Chenelière éducation, 2012, p. 142.

La maison étrange d'Élisabeth

Il peut sembler paradoxal d'établir un parallèle entre un idéal domestique et la maison étrange d'Élisabeth, que l'on a même qualifiée de hantée au chapitre deux, puisque ce type de maison a généralement tendance à être associée aux histoires d'horreur, genre auquel le roman ne peut pas être associé. Dans *La maison étrangère*, cette hantise fait d'abord cohabiter la narratrice avec ses fantômes: « Il y avait des morts, des vivants, et des absents » (*ME*, p. 117), décrit-elle. Puis, elle installe la hantise par le biais du sauvage (incarné par le symbole de la forêt) au sein du domestique (dans la maison). C'est donc justement la présence des fantômes et de la forêt dans un cadre spatial réel à l'origine qui octroie à la demeure une tonalité fantastique, qui la rend non plus juste étrangère mais aussi *étrange*, car elle vient exorciser l'angoisse ressentie par la narratrice.

La compagnie des spectres

Élisabeth ouvre la porte de son bureau, aux défunts: « Je m'entendais bien avec les morts. Ils m'offraient une contrepartie à la fois mystérieuse et plus que réelle au monde visible. Cette pièce leur était, en quelque sorte, dédiée. En mon absence, ils pouvaient se manifester et se parler entre eux, dire ce qu'ils ne voulaient pas me dire à moi, égarée dans le monde des vivants. » (*ME*, p. 15) Dès lors, nous sommes en mesure de voir que son rapport aux fantômes n'est ni répulsif ni horrifié, mais bien souhaité. Elle exprime une préférence claire pour l'invisible, qui lui semble porter une vérité plus juste que la réalité. Elle parle d'elle comme d'une « égarée dans le monde des vivants », ce qui explique peut-être son besoin de s'en remettre aux disparus pour donner un nouveau sens à sa vie, pour se reconnaître puisque la réalité ne lui suffit pas. Les apparitions fantomatiques surgissent surtout dans le bureau, là où non seulement les morts mais aussi les choses s'animent. C'est la pièce la plus hantée de l'appartement d'Élisabeth.

C'est là où sa mère lui apparaîtrait quelques fois:

Ma mère était revenue pour me conseiller de m'acheter de nouveaux meubles, de mettre un peu d'ordre dans mon environnement et sur ma personne. Mon appartement lui semblait triste et elle ne me reconnaissait pas. Je ne me maquillais presque plus. Ma peau était pâle. Pour la première fois de ma vie, mes cheveux étaient négligés. Pas sales, je savais déjà que je n'irais jamais jusque-là, seulement en bataille, sans aplomb. Sans beauté: voilà le détail important. (*ME*, p. 48-49)

La mère incarne ici la voix de la raison et de l'ordre, ménager entre autres. Elle reproche à sa fille son laisser-aller tant domestique que physique, de sorte à l'intimer de se ressaisir. Les reproches imaginaires de la mère s'opposent à la désorganisation réelle de la fille, dont le désordre touche à la fois son corps et le décor de son appartement et la forcent ainsi à confronter sa réalité comme si elle se regardait dans le miroir. Sa double image correspond à la voix double formée par la sienne et celle de sa mère. Jim hante la maison aussi: « Il revenait. Chaque soir, il revenait. » (*ME*, p. 130) Élisabeth maintient l'esprit de Jim auprès d'elle; elle continue sa relation avec lui à travers l'imaginaire, de la même manière qu'elle le fait avec sa mère. Les spectres accompagnent la narratrice dans le deuil de sa relation avec Jim, qu'elle poursuit d'ailleurs avec lui en imagination, ne serait-ce que pour finir par mieux s'en détacher. Le fantôme de sa mère, pour sa part, incarne la voix de la raison maternelle lui permettant autant de lui révéler la vérité sur l'illusion qu'elle se faisait sur sa propre vie que de remettre en question cet héritage. D'ailleurs, Élisabeth décide de ne plus écouter la voix autoritaire de sa mère, qui lui a transmis son obsession de « l'ordre et de la propreté avant tout » : « Mais j'étais dans une forêt, je tenais à garder intacte cette image, une forêt obscure, suspendue au-dessus de la ville, et cet ordre n'y était plus nécessaire » (*ME*, p. 142-143). Élisabeth renverse les valeurs reçues, elle choisit la solitude et la désorganisation domestique, qui s'incarnent, pour elle, dans le symbole de la forêt.

« La forêt des sens »

Dans *La maison étrangère*, la forêt est une image spatiale récurrente. Elle compose même le titre de la seconde partie du roman, moment où la narratrice commence à se délester, justement, de son éducation et son idéal passé pour entrer « Dans la forêt des sens », passage obligé vers la troisième et dernière partie du roman, « Le parfum de la solitude ».

Mais quelle est sa fonction dans sa transformation domestique? D'emblée, la forêt renvoie à la désorganisation d'Élisabeth. L'image de la forêt se présente, par son aspect sauvage, en opposition avec l'image de la maison, domestique et ordonnée. Dans ce roman, toutefois, ces deux images sont fusionnées pour évoquer l'imaginaire domestique d'Élisabeth, qui parle de son rapport à ce lieu sauvage pour la première fois en ces termes: « J'étais entourée d'une sombre forêt dans laquelle tout ce qui comptait disparaissait un beau jour. Même si je résistais, cette forêt m'attirait à mon tour. » (*ME*, p. 23) Élisabeth met ainsi de l'avant le côté obscur et même dangereux de l'existence, comme signe d'ailleurs de son angoisse de la disparition, qu'elle ne peut ni combattre ni domestiquer. C'est pourquoi elle essaie plutôt de l'appivoiser, notamment dans le lieu clos de sa maison, et plus particulièrement de son bureau, qu'elle peint dans un ton foncé: « J'avais choisi un vert presque noir, le vert de ma forêt. » (*ME*, p. 26) La narratrice intériorise, dans sa maison d'abord, à l'intérieur d'elle ensuite, la forêt comme aspect sauvage de l'existence, rendant la maison et le monde inhabitables.

Pour mieux l'appivoiser encore, elle se plonge dans la désorganisation, seule possibilité de réellement faire entrer le sauvage dans le domestique. La présence accrue de la forêt à l'intérieur montre sa tentative de débroussailler l'inconnu afin d'en tirer une nouvelle vérité: « Il n'y avait pas de mystère pourtant, seulement une liste de mots croissant à toute vitesse comme des arbres fous dans ma forêt. C'était si concret, si proche, si palpable [...] ces mots me conduisaient à une autre existence, sans repères. Elle était la défaite de ce qui avait jusque-là fondé ma vie. » (*ME*, p. 45) Élisabeth est confuse à cause de cette poussée enfiévrée, symbolisant à la fois une tension intérieure au moment du passage vers une nouvelle vie et le déclin de

l'ancienne. La forêt représente justement ce passage houleux, cette crise de croissance, forme d'initiation qui rappelle celle des contes de fées, notamment ici, celui de *La Belle au Bois dormant*²⁰⁹, où la forêt représente aussi l'amour physique associé à la vie: « *La forêt est revenue, ici, dans cette pièce sombre, seule pièce où désormais je ferai l'amour avec lui.* » (*ME*, p. 117, l'auteure souligne) Élisabeth désigne ce lieu comme le seul qui accueillera ses ébats avec Marc. Ce dernier se situe du côté des vivants: « Je l'adorais pour ça à cet instant. Il croyait aux sentiments. Et *puisque la scène se passait dans la forêt.* Si je fermais les yeux, je voyais des arbres qui poussaient, des germes de vie faisaient leur chemin à travers la boue, et nous, nous vivions, nous aimions, nous adorions. » (*ME*, p. 145, nous soulignons) Cette fois, la croissance se fait de manière harmonieuse, puisque la narratrice se sent accompagnée dans son apprentissage, ce qu'appuie la répétition du pronom personnel « nous ». Élisabeth ne se sent plus aussi seule à la fin du roman qu'après le départ de Jim, qui avait laissé sa maison vide. La maison renaît de ses cendres et, comme dans un conte de fées, la malédiction imposée au début se transforme en état bienheureux. En perdant son aspect inquiétant, la hantise, tout en conservant sa part fantastique, n'en est pas moins dénuée pour autant de merveilleux. En effet, grâce à la traversée épineuse de Marc à travers sa forêt, Élisabeth s'éveille enfin, se sortant de son marasme, sauf qu'elle ne tombe pas éperdument amoureuse de lui, au contraire de la Belle au Bois dormant. Elle se (re)lève pour mieux vivre, et seule.

Ainsi, la hantise se manifeste de nouveau, mais de façon moins angoissante. Élisabeth continue toutefois de voir apparaître Jim dans son appartement, et la description de l'homme assis dans le fauteuil, verre de scotch à la main, se termine par cette phrase: « Des branches d'arbres avaient envahi le salon. » (*ME*, p. 218) L'envahissement de la nature sauvage à l'intérieur du salon montre que le changement s'étend dans l'appartement d'Élisabeth (il franchit le seuil du bureau) et que cette résurgence du désir passé est plus saine pour la narratrice, qui l'a moins domestiquée qu'apprivoisée. En effet, cet « envahissement » du sauvage n'est plus menaçant pour elle.

²⁰⁹ Bien que ce soit *La Petite Sirène* d'Anderson qui soit indiqué du début à la fin du roman, on peut tout de même établir des liens avec *La Belle au Bois dormant*.

On comprend donc que si Élisabeth a besoin, pour accomplir sa traversée de la forêt, de l'accompagnement de ses fantômes et des vivants (c'est-à-dire de Marc et de son père), elle désire apprivoiser enfin sa solitude: « J'ai ouvert la fenêtre. J'ai senti le vent pénétrer à l'intérieur, j'ai senti le tremblement des feuilles d'arbres dans ma forêt. » (*ME*, p. 222) L'ouverture de la fenêtre, on l'a vu, consiste en un geste libérateur chez ce personnage. Les gestes réels engendrent l'imaginaire, puisque l'entrée du vent provoque en elle une association symbolique avec la forêt. Elle est en mesure de ressentir le souffle du vent sur elle, et en elle, sans crainte malgré sa solitude. Cette vibration²¹⁰ montre sa vive émotion, comme la remontée, elle qui vit au troisième étage, du désir, pouvant relever à la fois de la peur et du soulagement dans la solitude. La narratrice a donc aussi apprivoisé la solitude de son célibat, qu'elle associe à sa manière de se représenter sa demeure: « Je voyais la maison d'un ermite. » (*ME*, p. 220) Élisabeth affirme par là à la fois sa continuité à faire de son appartement un lieu isolé, à l'écart du monde, et sa transposition de l'image de l'île *déserte* où elle vivait avec Jim à celle de l'*ermite*, soulignant sa résignation à y vivre seule désormais.

Somme toute, dans les deux romans étudiés, la maison devient la scène où se joue une heureuse confrontation entre le réel et l'imaginaire, nécessaire tant à la refondation réelle et symbolique de la demeure qu'au réaménagement intérieur des narratrices. Nous décelons, dans cette transformation, une résistance de la part des protagonistes à la réalité telle qu'elle leur est imposée, ainsi qu'à ce que Mircea Eliade a nommée « la lente désacralisation de la demeure²¹¹ », causée par une modernité qui en fait désormais « une machine à habiter²¹² », c'est-à-dire un espace purement fonctionnel. Nous avons vu que Turcotte ne va pas du tout dans ce sens dans ses romans, où la maison déploie un système plus symbolique que fonctionnel, tant dans l'usage des objets et la disposition des pièces dans l'espace réel que dans l'apport de cette figure, fortement connotée, dans l'espace imaginaire des protagonistes. Eliade soutient que même dans la société moderne (en ses mots: *areligieuse*),

²¹⁰ Qui n'est pas sans rappeler le « tremblement de bonheur » ressenti par Albanie et Maria, recensé comme toute dernière phrase du *Bruit des choses vivantes*.

²¹¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 1988, p. 50.

²¹² *Idem*.

[i]l subsiste des endroits privilégiés, qualitativement différents des autres: le paysage natal, le site des premières amours, ou une rue ou un coin de la première ville étrangère visitée dans la jeunesse. Tous ces lieux gardent, même pour l'homme le plus franchement non-religieux, une qualité exceptionnelle, « unique »: ce sont les « lieux saints » de son Univers privé, comme si cet être non-religieux avait eu la révélation d'une *autre* réalité que celle à laquelle il participe par son existence quotidienne.²¹³

Il est clair que la maison, dans les romans de Turcotte, détient cette « qualité exceptionnelle, "unique" » dont parle Eliade, la marquant alors comme lieu *sacré*. En effet, la maison, est aussi le lieu où se manifeste le sacré: y subsistent des rituels qui octroient à la maison une place à part. En fait, selon Eliade, « [p]our vivre dans le Monde²¹⁴, il faut le fonder²¹⁵ ». Dans le cas de la maison, il s'agit alors de refuser d'en faire un simple objet de consommation pour lui donner la possibilité de devenir le théâtre d'un « nouveau commencement²¹⁶ » et, ainsi, de la consacrer. Les romans d'Élise Turcotte présentent bel et bien une consécration symbolique vécue comme aboutissement de la refondation de leur demeure et en parallèle avec leur réaménagement intérieur.

La consécration symbolique de la demeure

Pour être consacré en entier, un lieu doit avoir reçu une manifestation du sacré: « Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent²¹⁷ ». Cette différence se reconnaît par la transformation effectuée de la part des narratrices sur leur maison, une maison en pleine refondation symbolique: « La maison devient véritablement sacrée, c'est un temple, elle change

²¹³ *Ibid.*, p. 28. L'auteur souligne.

²¹⁴ Puisque, malgré leur volonté première de se retirer du monde (en fait, c'est surtout son hostilité qu'elles fuient) entre les murs de leur maison, il n'en demeure pas moins qu'elles souhaitent y retourner, dans ce monde.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

²¹⁷ Claude Javeau, *op. cit.*, p. 29.

d'état, se fait intemporelle, comme un sanctuaire.²¹⁸ » Les termes « temple » et « sanctuaire » voient leur connotation religieuse moins présente pour représenter la maison d'Albanie (sauf dans leur valeur bénéfique et dans leurs principes de protection et d'intimité) que pour représenter celle d'Élisabeth, et plus particulièrement son bureau, auquel le symbole du temple, en tant que lieu privilégié, élevé en l'honneur d'une divinité et l'où on exerce un culte, se reconnaît, symboliquement du moins.

Le temple d'Élisabeth

Le bureau d'Élisabeth a clairement été le lieu où le sacré s'est manifesté, étant la seule « pièce sauvée du désastre » (*ME*, p. 15). On peut croire à une manifestation du sacré par le biais du miracle, en quelque sorte, qui en fait non seulement une pièce à part, mais également une pièce consacrée au sein même de la demeure. Eliade considère qu'un signe quelconque suffit à indiquer la sacralité du[dit] lieu: « Quelque chose qui n'appartient pas à ce monde-ci s'est manifesté d'une manière apodictique et, ce faisant, a tracé une orientation ou a décidé d'une conduite.²¹⁹ » Ce miracle oriente la narration même, qui expose une multitude de visions, faisant du hasard et des rêves, éveillés ou nocturnes, des parcours sacrés pour Élisabeth sur le chemin de la réalité. Le temple, en tant que « lieu saint, maison des dieux » constitue le symbole typique de la maison sacrée. Il jouit aussi d'une nouvelle et importante valorisation en tant que « reproduction terrestre d'un modèle transcendant²²⁰». Ce monde transcendant, chez Élisabeth, c'est moins celui des dieux que celui des défunts de son histoire personnelle et de ceux de l'histoire médiévale qu'elle étudie, et à qui elle dédie la pièce, tant dans son décor que dans sa fonction.

²¹⁸ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 95.

²¹⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 30.

²²⁰ *Ibid.*, p. 56.

Dans *La maison étrangère*, tant dans le vocabulaire déployé que dans l'attitude d'Élisabeth, l'influence de la pensée religieuse apparaît²²¹: « La plupart des êtres qui peuplent notre vie tiennent à laisser des traces derrière eux. Des rappels de leur existence. Des objets de *résurrection*. » (*ME*, p. 18, nous soulignons) Elle mentionne les objets laissés par sa mère après sa mort, ceux laissés par Jim après son départ. Certains d'entre eux – notamment ceux de la mère – ont été dispersés, tandis que ceux de Jim ont été conservés, peut-être parce que son départ était plus près dans le temps du récit que celui de la mère. Ces objets, tout comme ceux à qui ils appartenaient, restent moins présents physiquement dans l'appartement que dans la tête d'Élisabeth, puisqu'ils sont indissociables des souvenirs ou rattachés, plus spécifiquement en ce qui concerne Jim, à des parties de son corps, ce corps qui manque à la narratrice. Sinon, le bureau est rempli d'objets qui s'apparentent à des reliques, puisqu'ils sont des représentations d'une histoire ancienne, celle du Moyen Âge. Ils contribuent à la représentation du bureau comme temple. Ils font le pont entre l'Histoire ancienne et l'Histoire moderne, à grande échelle, mais aussi entre l'histoire ancienne et l'histoire actuelle d'Élisabeth.

Mais il vient un moment où Élisabeth, à qui les fantômes de son bureau ne suffisent plus, devient elle-même l'investigatrice du sacré au sein de sa demeure. Cela débute par un désir de « célébrer le printemps et la fin de [s]on cours » (*ME*, p. 49), qu'elle transforme en une célébration intime qui s'apparente à celle qu'elle a vue dans un film portant sur la vie de la reine Élisabeth: « Ce n'était qu'un film, bien sûr. Mais je cherchais à mon tour à recréer mes propres symboles. » (*ME*, p. 50) Quand les signes du sacré n'apparaissent pas d'eux-mêmes, ils sont, explique Eliade, provoqués:

²²¹ C'est aussi le cas dans *L'île de la Merci*. Benoît Doyon-Gosselin a étudié la présence du vocabulaire religieux tant dans le titre que dans la plupart des sous-titres du roman, ainsi que leur apport dans le récit.

Lorsque aucun signe ne se manifeste dans les alentours, on le *provoque*. [...] Il s'agit en somme d'une évocation des forces ou figures sacrées, ayant comme but immédiat l'*orientation* dans l'homogénéité de l'espace. On demande un signe pour mettre fin à la tension provoquée par la relativité et à l'anxiété nourrie par la désorientation, en somme, pour trouver un *point d'appui* absolu.²²²

Ce qui démarque le rapport d'Élisabeth au sacré, c'est qu'il n'est pas donné d'avance; il faut le réinventer, tout comme il faut réinstaurer de nouveaux rituels dans la demeure refondée. Dans ce cas, Élisabeth s'inspire du changement de saison et de la fin de sa session au collège – occasions qui voilent aussi une autre fin: celle de son attente de Jim dans l'appartement – pour instaurer un changement en son for intérieur, qui, dans son cas, se matérialise par l'achat d'une « robe blanche » ainsi que par l'adoption de cette croyance qu'une scène vue dans le film portant sur la vie de la reine Élisabeth lui rappelle: « J'en extrapolais la signification jusqu'à la notion de virginité telle que conçue par certains philosophes médiévaux: une virginité non charnelle, une attitude de 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. » (*ME*, p. 49-50) La narratrice élève donc la sexualité, tout comme son corps, à un niveau sacré, et ce rituel n'advient que dans son bureau. De toute façon, selon Eliade, « la sainteté du Temple est à l'abri de toute corruption terrestre²²³»; le bureau, ou temple d'Élisabeth, protège la sexualité de sa valeur profane, dépravante. Cette consécration par la sexualité rappelle autrement le rite catholique par lequel le pain et le vin sont convertis en la substance du corps et du sang de Jésus-Christ: le corps de Marc se convertit, en quelque sorte, en celui de Jim. Quant au vin, il rappelle la boisson que les amants ont partagée lors de leur première rencontre au bar, mais peut renvoyer aussi à la conversion non seulement du corps mais carrément de l'existence de Jim à travers Marc. À sa présence enivrante au départ et irritante par la suite.

²²² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 30-31. L'auteur souligne.

²²³ *Ibid.*, p. 57.

Élisabeth entraîne Marc, lors de leur première rencontre, dans le bureau, où ils ont leur premier rapport sexuel:

J'avais eu la chance de tomber sur un homme avec beaucoup de possibilités. Le bruit de son baiser à l'intérieur des murs sombres nous a projetés ailleurs. Je ne pouvais dire si nous nous trouvions au même endroit. Les soupirs, les murs de pierres entourés de malheurs. Peu importait. [...] Je voulais m'emparer de quelque chose. Je voulais idolâtrer une effigie de rien. Juste un moment de vrai oubli. Juste la grâce d'un moment de présence inouïe. (*ME*, p. 88)

En ramenant Marc chez elle, la narratrice désire connaître une sexualité dénuée de sentiments amoureux, qui, avec Jim, l'ont menée vers la chute. Marc incarne le moyen par lequel Élisabeth peut accomplir son désir. Leur rapprochement physique abat les cloisons du bureau, et extirpe la femme de l'inquiétude et du silence qui la rongent depuis le départ de Jim. Marc, par la force de sa présence, devient le complice du désir d'Élisabeth. Celle-ci est menée par la volonté (ce qu'appuie l'anaphore « Je voulais ») de prendre possession d'un homme, de l'utiliser au profit de son expérimentation ritualisée, à connotation religieuse, comme l'expriment les mots « idolâtrer », « effigie » et « grâce ». En effet, elle souhaite faire de Marc l'objet de son adoration, mais sans engagement éternel et seulement le temps d'une relation sexuelle, le temps de ressentir à la fois un véritable effacement d'elle-même et le secours surnaturel d'une toute-puissance divine qui lui accorderait, par là, son salut. Cette volonté n'est pas sans rappeler l'extase, qui, en tant qu'état de soustraction au monde sensible, renvoie autant à l'état mystique privilégié où l'âme s'unit à Dieu que celui d'une jouissance sexuelle extrême, volonté exprimée par Élisabeth à travers Marc: « Jouir était l'exigence de cette nuit. Je voulais y arriver, avec lui, cet inconnu, justement parce qu'il m'était inconnu. » (*ME*, p. 92) Sa rencontre avec Marc dans le bar, puis ses rapprochements physiques avec lui chez elle, et plus précisément dans son bureau, seul endroit où elle continue de faire l'amour avec lui dans l'appartement, la comblent en ce sens. Le bureau devient donc le temple où la narratrice sacralise son corps par le biais d'une sexualité épanouie, presque mystique, avec ses reliques pour témoins. Ainsi dit, elle semble profaner le sacré par la sexualité, mais Eliade rappelle que l'extase peut être aussi abordée comme élément

de « l'expérience d'une vie sexuelle sanctifiée²²⁴ »; Élisabeth l'aborde comme une initiation au célibat qui relève du sacré (rappelant ainsi le célibat des saintes qu'elle étudie). C'est sur cette sanctification que mise Élisabeth dans *La maison étrangère*, sanctification possible seulement entre les murs de son bureau, parce que c'est la pièce qui tient lieu de temple.

Sacraliser l'espace revient à lui ajouter une dimension supplémentaire, une couche de sens, et cela peut se refléter dans les moindres replis de la vie de tous les jours. Eliade croit, lui aussi, à ce fait : « L'existence quotidienne et le "petit monde" qu'elle implique – la maison avec ses outils, la routine journalière et ses gestes, etc. - sont susceptibles d'être valorisés sur le plan religieux et métaphysique. [...] Même le geste le plus habituel peut signifier un acte spirituel.²²⁵ » Chez Albanie, les gestes de la vie quotidienne revêtent – nous l'avons vu – cette valorisation sacrée, mais dans une perspective qui demeure bien ancrée dans la réalité. Sa maison est moins un temple qu'un sanctuaire, en ce sens où elle en fait un refuge contre le monde inhabitable et qu'elle accorde aux jeux de Maria, à ses dessins, une valeur affective accrue, qu'elle transpose dans sa routine. Albanie accorde de l'importance « aux petites choses de la vie », auxquelles sa fille et elle prêtent une valeur de vérité absolue, rappelons-le: « les vraies choses, elle dit ça, les vraies choses » (*BCV*, p. 18). Si Albanie transforme la demeure en lieu sacré, c'est parce qu'elle en fait un lieu de recueillement où les pratiques quotidiennes sont tournées vers la contemplation des choses simples, sans que cette attitude soit empreinte de la pensée religieuse, puisque le vocabulaire de cet ordre, de toute manière, n'apparaît pas du tout. La sacralisation de la demeure se déploie, pour elle, dans une routine ritualisée, comme nous l'avons vu, par le biais de l'imaginaire merveilleux. C'est aussi dans sa manière de faire de la consécration une *concentration*, c'est-à-dire considérer la maison comme le centre du monde.

²²⁴ *Ibid.*, p. 146.

²²⁵ *Ibid.*, p. 155.

La maison d'Albanie, au Centre du Monde

Considérer la maison comme centre revient à en faire le lieu où convergent les activités et des actions diverses, mais aussi le lieu le plus important dans l'espace. Cette valorisation se reconnaît dans le premier roman d'Élise Turcotte: « Nous sommes le centre de l'univers. Chaque maison est le centre de l'univers et nous pouvons nous représenter le monde ainsi: un globe dessiné par un enfant avec d'innombrables petites tentes. Ce qui se passe dans la tente est une histoire unique, mille fois recommencée. » (*BCV*, p. 91) Des éléments se juxtaposent dans cet extrait: le pronom « nous », représentant Albanie et sa fille, se fond avec la figure de la maison. L'essentiel se trouve à l'intérieur de leur habitation: la famille qu'elles forment toutes les deux. Puis, cela concerne toutes les autres maisons, formant plusieurs centres sur toute la planète. Malgré la valeur absolue qu'elles octroient à leur vie intime et familiale, la narratrice et sa fille savent qu'elles ne sont pas seules au monde, et que chaque demeure contient sa valeur unique en son for intérieur. Cette perspective rappelle la manière qu'a Albanie de percevoir l'existence, à travers le regard enfantin de Maria, dans sa vision simple et spontanée du monde, enchantée, aussi, à la manière d'une ritournelle. Les tentes sont de petits abris contenant des familles et les récits qui viennent avec: tous les (petits) drames de l'univers.

Le centre du monde est aussi symbolisé, le souligne Eliade, par le *foyer* qui, dans le langage courant, renvoie d'ailleurs au lieu où habite la famille, et il est porteur d'une connotation à la fois collective (la maison familiale) et positive (grâce à la chaleur et, donc, au réconfort, qui émane de sa signification): « Le feu exige des soins, une présence assidue: il faut l'entretenir, l'empêcher de s'éteindre, le conserver vivant sous la cendre; tout cela fixe en un certain lieu²²⁶ », explique Onimus. La désacralisation de la demeure énoncée par Eliade peut peut-être trouver l'une de ses causes dans ce constat d'Onimus, qui décrit les demeures d'aujourd'hui comme « des logements sans foyer, où des gestes séculaires comme d'allumer le feu sont oubliés dans la tiédeur abstraite d'un chauffage invisible²²⁷ », rendant ainsi les logis moins

²²⁶ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 37.

²²⁷ *Ibid.*, p. 38.

chaleureux et réconfortants, mais aussi, surtout, laissés sans centre. Cette défaillance actuelle n'est pas sans conséquence selon Onimus, comme celle de ne plus assurer l'unité familiale: « C'est autour du feu que se rassemble une famille [...] »²²⁸. Qu'il soit de la famille, de la tribu ou de la cité, le feu est le « symbole de l'ardeur à vivre en communauté »²²⁹. La désacralisation de la demeure symbolisée par son manque de foyer a imagé, dans *Le bruit des choses vivantes*, la rupture entre Albanie et le père de Maria: « Ainsi, quand je me suis retrouvée seule avec Maria, tout a commencé par un petit bruit sec dans la maison. Le propriétaire est ensuite venu nous dire qu'il y avait un problème avec le chauffage. Ils l'ont réglé, mais pendant des jours nous avons eu les pieds gelés. » (*BCV*, p. 71) De prime abord, cet extrait semble dire qu'il n'est pas possible de remplacer le feu traditionnel (éternel) par le chauffage électrique moderne, qui risque de se briser, au même titre que la famille, si elle ne maintient pas cette chaleur familiale.²³⁰ Cette perspective encourage notre analyse de la représentation de la demeure dans les romans d'Élise Turcotte comme symbole de résistance à sa pure fonctionnalité.

Par ailleurs, la maison, c'est aussi, nous le répétons depuis le début, la maisonnée. En tant que bien familial, elle est « chargée de *maintenir* la famille »²³¹, rappelle Onimus, qui privilégie, nous l'aurons remarqué tout au long de cette analyse, une vision traditionnaliste de la maison. Évidemment, si la maison revendique un signe d'appartenance familiale, sa fonction de conservation relève d'un idéal traditionnel qui s'est fragilisé avec la modernité. C'est de cette fragilité dont est consciente Albanie et contre laquelle elle crée une nouvelle manière d'habiter, de refonder un foyer, fut-il précaire et sans feu: elle remplace la chaleur du foyer traditionnel par celle de l'hospitalité, faisant de sa demeure un refuge, un véritable foyer pour les gens de son entourage. Albanie est d'ailleurs peinée de lire dans le

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ De plus, à la fin de notre lecture de ce roman, nous pouvons affirmer, sans l'ombre d'un doute, que la quête d'Albanie, en compagnie de sa fille Maria, est justement d'appivoiser le froid: le froid engendré par la rupture, le froid de la vie extérieure aussi. Cet appivoisement du froid est d'abord passé par la refondation d'un foyer chaleureux à l'intérieur; passant ensuite par le renversement de la représentation hostile du froid en une représentation hospitalière passant par l'imaginaire, au point de se créer un « voyage de rêve » en Alaska; se terminant en la concrétisation de ce voyage.

²³¹ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 136. L'auteur souligne.

journal: « encore un enfant pour qui on cherche un foyer » (BCV, p. 70), quête anonyme d'abord, qu'elle associe ensuite à Félix: « Je n'arrête pas de penser à Félix. Je l'imagine très bien dans la section "Un foyer pour moi". » (BCV, p. 74) Albanie emploie le terme « foyer » dans sa connotation traditionnelle, représentant l'aspect chaleureux et réconfortant tant d'une maison que d'une famille. C'est elle qui lui offre, par la suite, un foyer de transition jusqu'à ce que Pierre lui trouve une famille d'accueil. Il y a, dans cet acte de réparation, une forme de rédemption²³² qui rattache d'autant plus la représentation de la demeure à une vision sacralisée du monde.

*

Ainsi, les romans d'Élise Turcotte déploient un imaginaire de la maison qui, chez Albanie, par le biais du merveilleux, combat l'hostilité et la précarité, tandis que, chez Élisabeth, par le biais du fantastique, la maison finit par correspondre à sa vision foisonnante du monde. Chez la première, le merveilleux lui permet de chasser l'angoisse, tandis que chez la seconde, le fantastique la force à l'incorporer pour mieux l'appriivoiser. La rêverie domestique des protagonistes ne reflète qu'en partie la maison idéale telle que décrite par Gaston Bachelard, mais adopte sa fonction *idéalisante*: en transformant non seulement l'atmosphère de leur demeure mise en ruines, mais aussi leur idéal passé, les protagonistes la rendent plus habitable.

Pour Albanie, cette transformation bénéfique passe par le regard ludique de sa fille sur les choses et sur le monde, rendant l'intérieur de la maison (ré)enchanté, tant par les activités plaisantes et enfantines de Maria que par le décor de la maison et la disposition des choses, ou encore par une occupation de plus en plus hospitalière, allant même jusqu'à un potentiel de famille recomposée. Pour Élisabeth, c'est en

²³² Même si le terme de « rédemption » n'est pas employé par Albanie, nous pouvons l'attacher à sa manière de voir la maison et dans son rapport plus vaste au monde. Élisabeth, pour sa part, parle de rédemption, geste qu'elle rattache à son corps – mais puisque, dans ce roman, corps et maison sont intimement liés, nous pouvons aussi voir dans sa réappropriation domestique, même désorganisée, une forme de rédemption. C'est véritablement dans *L'île de la Merci* que le terme « rédemption » est employé par Viviane pour caractériser l'ultime objectif à atteindre par le biais de sa réappropriation de la demeure à travers les rénovations qu'elle effectue au grenier : « Le moment où elle pourra s'asseoir, enfin seule, dans cet espace tout blanc, sera un moment de rédemption. Un repos qu'elle aura bien mérité. » (IM, p. 180) Mais sa tentative est vouée à l'échec, car c'est sa fille qui provoque son dernier repos dans cette pièce, où elle se pend, à la fin du roman. Bref, la rédemption ne ramène pas toujours au bien dans les romans de Turcotte, pas dans *L'île de la Merci* en tout cas.

ouvrant sa porte aux fantômes et au monde invisible, qui entrent en confrontation avec les vivants et le visible, qu'elle parvient à retrouver une harmonie dans sa maison hantée et étrange: un bien-être dans la solitude, dans une maison maintenant presque débarrassée de sa hantise.²³³ Rien n'est encore parfait, cependant, même à l'intérieur, et le « tremblement » commun aux deux personnages à la fin des romans prouve que la fébrilité subsiste malgré ce qui s'annonce comme une transformation réussie. Un chemin laborieux mais fructueux a été parcouru, et l'importance qu'elles ont accordée à l'imaginaire leur a permis d'habiter de nouveau et la maison, et le monde, voire de les consacrer.

Nous avons vu que la refondation symbolique se veut, d'une part, une forme de résistance de la part des protagonistes par sa consécration dont le but consisterait aussi, selon Eliade, à l'« abolition du monde conditionné²³⁴ », c'est-à-dire soumis à un ordre extérieur qui oriente et détermine les comportements, les goûts, les opinions, les habitudes. Cet ordre a déjà été religieux, et la modernité l'a renversé. Toutefois, cette dernière n'est pas dépourvue de conditionnement non plus. Les protagonistes de Turcotte se distancient, en se retirant justement dans leur demeure, tant de ce conditionnement social qui les oppresse que de ces conditions pénibles qui les inquiètent. Globalement, les romans d'Élise Turcotte exposent une inquiétude sentie quant à la condition humaine, et de manière plus sensible envers les femmes et les enfants. C'est pourquoi, probablement, les narratrices revalorisent la maison pour en faire leur refuge, leur retraite, le lieu de leur trêve face à ce monde hostile, mais surtout un lieu où il leur est possible de concevoir un monde à leur juste et intime valeur et où le sacré n'est plus réduit à néant.

²³³ Cette réappropriation de la demeure aurait également pu être étudiée à travers le symbolisme des correspondances, liant la démarche d'Albanie au passage du silence au bruit des choses vivantes et celle d'Élisabeth, au passage du parfum étrange au parfum familial, et ainsi, s'attarder thématiquement aux sens de l'ouïe et de l'odorat pour évaluer la progression de ces personnages au sein de leur maison aussi.

²³⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 149.

*Je veux ma maison bien ouverte,
Bonne pour les miséreux.*

*Je l'ouvrirai
Comme quelqu'un se souvenant
D'avoir trop longtemps pâti dehors,
Assailli de toutes les morts
Refusé de toutes les portes
Mordu de froid, rongé d'espoir*

*Anéanti d'ennui vivace
Exaspéré d'espoir tenace*

*Toujours en quête de pardon
Toujours en quête de péché.*

HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU, « Ma maison »

Conclusion

Sortir de la maison (pour mieux y revenir)

On pourrait me décrire ainsi: une fille
qui aime les maisons et, aussi, les glaciers.
ÉLISE TURCOTTE, *Le bruit des choses vivantes*

J'ai établi mon petit territoire,
j'ai dessiné des maisons où on peut être à l'abri,
des maisons chaudes où on peut aimer,
et rire, et mourir doucement dans son sommeil
quand on est vieille.
LOUISE DUPRÉ, *La Voie lactée*

Il y aurait une douceur dans l'idée que sa maison
continue de vivre à l'extérieur de soi,
comme une extension, une promesse renouvelée
malgré les épreuves et les échecs,
un sens tout à coup donné à la douleur.
FANNY BRITT, *Les maisons*

Même si, dans les romans d'Élise Turcotte, les protagonistes finissent par sortir de la maison, ce n'est quand même pas signe qu'il y ait péril en la demeure (ou, du moins, pas toujours²³⁵). Au contraire, la maison est considérée dès le départ comme un refuge : on entre dans la maison pour se mettre à l'abri du chaos extérieur, celui du monde inhabitable. Pour contrer cette mauvaise condition, on travaille à faire de la maison un lieu protecteur et hospitalier. Parce qu'elle ne l'est pas d'emblée selon les protagonistes de Turcotte.

C'est parfois, en effet, à même la maison que se joue la scène du désordre, ce qui laisse des traces matérielles à l'intérieur et se projette sur ses murs tout en déployant une valeur symbolique: ce que le chaos vient ébranler, c'est non seulement l'intérieur de la maison et les rapports entre ses habitants, mais aussi la manière d'y

²³⁵ Parce que dans *L'île de la Merci*, il y a bel et bien péril en la demeure. Il suffit de lire l'article déjà cité de Benoît Doyon-Gosselin pour en mesurer l'ampleur.

habiter de nouveau. Il faut alors absolument réaménager la maison, voire la refonder, symboliquement, c'est-à-dire revoir sa façon d'habiter la maison à partir d'une base nouvelle.

C'est ce que nous a montré l'analyse des romans de l'auteure, et plus spécifiquement celle du *Bruit des choses vivantes* et de *La maison étrangère*. La rupture amoureuse subie par Albanie et par Élisabeth les laisse, à l'instar de leur maison, abandonnées, vidées et divisées. Leur maison, de l'intérieur, a été mise en ruines. Mais les narratrices répondent à cette destruction symbolique par un désir de reconstruction qui passe lui aussi par l'imaginaire. En tant que lieu pivot de l'espace romanesque de Turcotte, la maison ne figure pas comme simple décor; elle exerce une fonction narrative signifiante, tant en elle-même (par sa situation, son organisation et sa représentation) que par rapport à ses habitantes²³⁶, de qui elle devient révélatrice à la fois de la situation dans le monde, de leur manière personnelle de l'habiter et de leur vision intime de ce même monde.

Située concrètement en ville dans tous les romans, la maison est surtout, pour celles qui y vivent, au centre du monde, pour ne pas dire *le* centre de leur monde²³⁷. Elle constitue aussi, comme nous l'avons vu, en premier lieu, la frontière poreuse entre le dedans et le dehors, délimitant ainsi le territoire des narratrices, sans pour autant les séparer entièrement du reste du monde, avec lequel elles continuent de commercer dans un mouvement passant de la fermeture à l'ouverture, que ce soit à son seuil ou par le biais de la porte, de la fenêtre et de l'écran de télévision. En second lieu, nous avons vu qu'entre ses murs, la maison met en scène l'organisation de la vie de tous les jours, faisant de ce lieu celui du résidentiel et du familial (de la

²³⁶ Nous employons le féminin puisque les protagonistes qui ont fait principalement l'objet de notre étude sont de sexe féminin : Albanie, Élisabeth, Hélène, Ana. Mais il n'en demeure pas moins que si nous avions élargi notre étude de la maison à celle des personnages secondaires, masculins aussi – la maison du père d'Élisabeth par exemple – nous aurions pu affirmer que la maison conserve sa fonction signifiante. Si les maisons principales (celles habitées par les protagonistes) sont révélatrices des motivations intérieures de leurs résidentes, les maisons secondaires (celles habitées par les personnages moins importants du récit) sont, quant à elles, révélatrices des rapports que les protagonistes entretiennent avec ces personnages, rapports qui passent, entre autres, par la manière dont elles les imaginent dans leur maison.

²³⁷ C'est ce qui explique, peut-être, pourquoi l'auteure n'a pas mis l'accent sur la géographie réelle pour décrire l'espace de ses romans, étant donné que le centre, comme lieu symbolique, suffit aux protagonistes pour situer leur maison.

maisonnée), c'est-à-dire duquel émanent des tâches ménagères et des activités quotidiennes, et, par le fait même, un mode d'habiter. Espace de l'intime, la maison réelle se voit aussi divisée de l'intérieur, par rapport aux pièces de la maison, dont l'usage et la fonction sont remis en question par les protagonistes des romans de Turcotte. En dernier lieu, la maison entre dans la représentation. Dans l'univers onirique des protagonistes, d'abord, elle reflète leur inquiétude face au monde réel et qui les hante jusque dans leurs rêves; la maison *en rêve* n'a rien à voir avec leur maison *de rêve*, la première ayant une connotation dysphorique que les femmes tentent de contrer par le déploiement de la toute-puissance qu'elles accordent à leur imaginaire, euphorique celui-là. Les maisons réelles des narratrices sont confrontées à leur maison idéale de jadis, composée à partir d'un modèle traditionnel, hérité de leurs parents. À cause de son échec dans leur vie, les femmes doivent remettre en question cet idéal de la demeure, et en composer un nouveau. Ce nouvel idéal, s'il relève du merveilleux ou du fantastique, n'en est pas moins pourvu de réalisme. C'est pourquoi les maisons réelles des protagonistes sont aussi nourries par ce nouvel idéal et influencées par sa vibration allègre, que les narratrices répandent dans leur intérieur.

Y a-t-il péril en la demeure?

La représentation globale de la maison, ambivalente, répond surtout à un besoin d'équilibre et d'harmonie exprimé par les narratrices, un besoin qui s'accompagne chez elles d'une indomptable lucidité par rapport à la condition réelle et hostile de l'existence. Cette perception lucide tient compte de la possible et angoissante séparation et de la tout aussi possible et angoissante disparition. Le but des protagonistes n'est pas de rendre le monde entièrement habitable (ce qui leur semble impossible), mais seulement de le rendre *plus* habitable. À commencer par leur maison, dont la refondation aboutit à une consécration. En effet, les narratrices considèrent leur maison comme sacrée; non seulement devient-elle le centre de leur monde, mais elle s'élève aussi dans la hiérarchie des lieux de leur cartographie intime du monde. La maison dans les romans de Turcotte devient à la fois le seul lieu où il

est possible pour les narratrices de déployer leur imaginaire bienheureux de l'habiter et où s'exerce leur résistance à la désacralisation de la demeure telle qu'énoncée par Mircea Eliade. Cette résistance prend lieu tant à petite échelle, par rapport au désengagement de leur ancien conjoint (concrétisé par leur départ de la maison), qu'à grande échelle, quant à la dévalorisation générale de la maison, faisant de ce lieu, dans la modernité, un simple habitat quand ce n'est pas carrément une prison d'où il faut, bien sûr, se sortir.

Ce traitement péjoratif de la maison s'est manifesté, entre autres, chez les féministes héritières de Simone de Beauvoir. Celle-ci critique justement, dans son célèbre *Deuxième sexe*, les vertus données à la maison et au ménage. Elle souligne d'abord cette alliance illusoire entre la valorisation de la maison et le bonheur marital qui en découlerait: « L'idéal du bonheur s'est toujours matérialisé dans la maison, chaumière ou château; elle incarne la permanence et la séparation.²³⁸ » Les termes « chaumière » et « château » viennent accentuer la valorisation traditionnelle de la demeure, peu importe sa grandeur, pourvu qu'elle nourrisse les chimères amoureuses des femmes, et qui perdurerait dans la modernité, selon l'auteure: « Aujourd'hui la maison a perdu de sa splendeur patriarcale; pour la majorité des hommes elle est seulement un habitat que n'écrase plus la mémoire des générations défuntes, qui n'emprisonne plus les siècles à venir. Mais la femme s'efforce encore de donner à son "intérieur" le sens et la valeur que possédait la vraie maison.²³⁹ » En effet, il s'agirait « pour elle de changer cette prison en un royaume²⁴⁰ » et d'être forcément heureuse dans son rôle de *maîtresse de maison*, voué « à la répétition et à la routine²⁴¹ », ce qui incite de Beauvoir à dire que le mariage « mutile²⁴² » la femme, notamment, entre autres, à cause de l'éternel recommencement des tâches ménagères.

À travers la critique de la maison et du ménage, c'est au statut de la femme mariée que s'en prend de Beauvoir, qui fait d'elle une femme assignée à demeure. Elle reprend les propos de Bachelard, dans *La Terre et les rêveries du repos*, concernant

²³⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, tome II*, Paris, Gallimard, coll.: « folio », 1990, p. 257.

²³⁹ *Ibid.*, p. 258.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 259.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 319.

²⁴² *Idem.*

« la rêverie essentielle à laquelle s'abandonne la ménagère: c'est le rêve de la propreté active, c'est-à-dire de la propreté acquise contre la malpropreté²⁴³ » pour les confronter à une réalité beaucoup moins reluisante:

Il y a peu de tâches qui s'apparentent plus que celles de la ménagère au supplice de Sisyphe: jour après jour il faut laver les plats, épousseter les meubles, reprendre le linge qui seront à nouveau demain salis, poussiéreux, déchirés. La ménagère s'use à piétiner sur place; elle ne fait rien; elle perpétue seulement le présent; elle n'a pas l'impression de conquérir un Bien positif mais de lutter indéfiniment contre le Mal.²⁴⁴

Est-ce donc à dire que les résurgences symboliques se reconnaissant dans la représentation de la demeure dans les romans d'Élise Turcotte dégagent une posture allant à l'encontre de la pensée féministe? L'auteure confronte pourtant justement l'idéal traditionnel de la demeure à la réalité actuelle, tout en proposant un nouvel idéal, mieux ancré dans le monde contemporain. Sa valorisation de la maison n'est plus ni liée au bonheur marital (au contraire!) ni au bonheur forcé d'être une parfaite femme au foyer dans son acception traditionnelle, c'est-à-dire pour le plaisir du mari et des enfants d'abord. La maison, dans les romans d'Élise Turcotte, est le lieu privilégié d'une remise à l'ordre intime et autonome pour les protagonistes, en d'autres mots d'un réaménagement intérieur. L'auteure se déclare d'ailleurs féministe²⁴⁵, et plus que jamais, car elle considère que la condition des femmes, plutôt que de s'améliorer avec les années, s'est au contraire dégradée. Cette perspective s'inscrit dans le courant que Lori Saint-Martin a qualifié de *métaféministe*:

Le préfixe signifie [...] "transformation", "participation", comme dans "métamorphose"; sens heureux pour le féminisme, qui a toujours revendiqué l'ouverture au changement, aux voix nouvelles. Ainsi, les écrits féministes affirment autant leur enracinement que leur différence, suggèrent à la fois qu'ils vont plus loin et qu'ils accompagnent, écoutent, tendent la main.²⁴⁶

C'est exactement ce que fait Élise Turcotte, dans ses romans, par le biais de la figure de la maison notamment.

²⁴³ *Ibid.*, p. 261-262.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 263-264.

²⁴⁵ Denise Brassard, *loc. cit.*, p. 16.

²⁴⁶ Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. 18, no. 1, (52), 1992, p. 83.

La maison d'Élise Turcotte: féministe et postmoderne

Benoît Doyon-Gosselin a décrété que la maison est une des figures spatiales les plus exploitées dans la littérature québécoise des femmes depuis les années 80²⁴⁷. Elle n'a toutefois pas été très étudiée par les femmes (ce qui explique leur discrétion dans notre propre étude) en dehors des apports déjà cités de Sandrine Astier-Perret et d'Isabelle Décarie ainsi que ceux de Carole Després²⁴⁸, qui s'est justement intéressée « au retour d'une imagerie domestique²⁴⁹ », et de Séverine Jouve²⁵⁰, qui, pour sa part, s'en est tenue aux transformations des représentations de la demeure proposées par les auteurs français du dix-neuvième siècle et dont le corpus est principalement composé d'œuvres d'hommes. La critique au féminin s'est surtout penchée sur les notions de corps et d'intimité, de vie domestique aussi, mais très peu sur le lieu de la maison en tant que tel.

Cela dit, force nous est d'admettre que cette figure, bien qu'ambivalente, n'est plus la source d'un insoutenable malaise féminin, faisant obligatoirement de la maison une *prison*, comme le soutiennent les féministes héritières de Simone de Beauvoir, dont, par exemple, l'auteure française Annie Ernaux, dans son livre *La femme gelée*, publié en 1983: « Je suis devenue la gardienne du foyer, la préposée à la subsistance des êtres et à l'entretien des choses.²⁵¹ » Ces rôles diminuent visiblement la narratrice, qui comprend que le domestique n'est pas vécu de la même manière par son mari et par elle: « Les mots maison, nourriture, éducation, travail n'ont plus eu le même sens pour lui et pour moi. Je me suis mise à voir sous ces mots rien que des choses lourdes, obsédantes, dont je ne me débarrassais que quelques jours, au mieux quelques semaines, par an.²⁵² » Ernaux s'en prend, comme son mentor de Beauvoir, au modèle patriarcal de la maison, faisant de la femme (non seulement en tant que personne de sexe féminin mais aussi en tant qu'épouse) la reine du foyer, idéal

²⁴⁷ Benoît Doyon-Gosselin, *loc. cit.*, p. 107.

²⁴⁸ Carole Després, « De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine », *Recherches féministes*, vol. 2, no. 1, 1989, p. 3-18.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁰ Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXe siècle*, Paris, Hermann, coll.: « Savoir: Lettres », 1996, 325 pages.

²⁵¹ Annie Ernaux, *La femme gelée*, Paris, Gallimard, coll.: « folio », 1983, p. 147.

²⁵² *Ibid.*, p. 148.

féminin conçu par les hommes mais qui est néanmoins transmis par les femmes aussi. En fait, il s'agit d'un idéal paradoxal, puisque si la femme à la maison est reine, elle accomplit pourtant des tâches qui la diminuent au rôle de domestique, au service de son mari et de ses enfants. Les féministes se sont justement battues contre leur domestication et leur assignation – comme un emprisonnement – à la demeure, qui les rendaient, aux dires de certaines, *demeurées*. Il leur fallait à tout prix sortir de « la maison du père²⁵³ », symbole du modèle patriarcal et traditionnel fondé, entre autres, sur la division des rôles sociaux et la hiérarchie des valeurs symboliques²⁵⁴.

S'il n'y a plus péril en la demeure, il n'en demeure pas moins que certains penseurs expriment leur nostalgie face à un idéal (traditionnel) de la maison. Jean Onimus, par exemple, invoque même le sacré quand il s'agit de parler de l'ordre ménager: « À un niveau plus élevé, si l'on prend assez de recul, cet ordre si humble peut se transfigurer: au lieu de le faire sombrer dans les mécanismes de l'habitude, on en découvre soudain la valeur morale et si l'on aime sa vie, sa vie et ceux qu'elle héberge, cet ordre devient une modeste, discrète mais émouvante incarnation de l'amour.²⁵⁵ » Mais cette tâche revient, pour lui, à la femme: « Il n'est rien de plus beau, femme, rien de plus utile pour l'homme que l'ordre...²⁵⁶ ».

D'autres (comme Gaston Bachelard ou Benoît Goetz, pour ne nommer qu'eux) contribuent à une vision essentialiste de la demeure, en en faisant le lieu symbolique du *féminin*. Goetz prend d'ailleurs la peine de mesurer ses mots: « C'est le féminin (et non une femme assignée à demeure) qui habite la maison ou plutôt qui fait la maison, c'est-à-dire qui crée l'"utopie du chez soi", c'est-à-dire le non-lieu qui permet d'envisager le monde.²⁵⁷ » Jean-Marc Besse, pour sa part, reconnaît que la maison traditionnelle a été un lieu d'emprisonnement pour les femmes, notamment à cause du ménage, source d'« aliénation de la condition féminine, avec l'oppression

²⁵³ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1990, 224 pages.

²⁵⁴ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, no. 2, 2006, p. 10.

²⁵⁵ Jean Onimus, *op. cit.*, p. 123.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

²⁵⁷ Benoît Goetz, *op. cit.*, p. 84.

que subissent les femmes dans la société en général et dans leur foyer²⁵⁸ ». Il se demande aussi si les femmes ont été « vraiment libérées du ménage au XXe siècle²⁵⁹ », à cause de la multiplicité des tâches qu'elles doivent désormais accomplir et au travail et à la maison. Il élargit « la question de l'entretien à ses enjeux sociaux, politiques et écologiques²⁶⁰ », tout en maintenant la maison comme symbole « de la persistance ou de la possibilité d'un monde habitable²⁶¹ ».

C'est plutôt à ce dernier modèle, typiquement postmoderne (même si Pierre Nepveu ne le croit pas²⁶²), que se rattache la représentation de la maison dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte, car, selon Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, elle « abolit toute contrainte et invite à l'autodéfinition²⁶³ » et qu'elle ne perpétue pas, malgré la reprise de certains motifs traditionnels, tels que les décrit Louky Bersianik, « les images misogynes et sexistes, c'est-à-dire haineuses, dévalorisantes et infériorisantes d'elles-mêmes, images qui les ont dépossédées de leur propre pouvoir de création²⁶⁴ ». La maison de Turcotte est le lieu où les narratrices déploient l'imaginaire leur permettant de se réapproprier leur espace intime de façon autonome. La rupture amoureuse a laissé leur maison tomber symboliquement en ruines, et les femmes décident de la reconstruire par elles-mêmes, sans attendre la venue d'un nouvel homme dans leur vie pour ce faire. Cette reconstruction domestique et identitaire aboutit à une transformation stimulante qui donne aux femmes une image valorisante d'elles-mêmes et relève du métaféminisme tel que défini par Saint-Martin. Cette dernière souligne d'ailleurs l'originalité du premier roman de Turcotte « dans sa manière de tout *restructurer* autour de la relation mère-fille²⁶⁵ »; cette restructuration familiale est mise en parallèle, à notre avis, avec la refondation de la maison présentée tant dans ce roman que dans *La maison étrangère*, et concerne moins sa structure architecturale que symbolique. Et, comme nous l'a

²⁵⁸ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 14.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁶² Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 46: « Le roman d'Élise Turcotte n'est pas [...] porté sur les jeux postmodernes qu'a étudiés une Janet Paterson: pas d'autoréférence ici, aucun jeu sur la pluralité des voix narratives. »

²⁶³ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 10.

²⁶⁴ Louky Bersianik, *La main tranchante du symbole*, Montréal, Remue-ménage, 1990, p. 176.

²⁶⁵ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 85.

appris Lori Saint-Martin, la pensée féministe, qu'elle se base sur la déconstruction ou la reconstruction, doit surtout ébranler les modèles symboliques bien ancrés dans la culture.

Donc, même si, à première vue, le retour à la maison proposé par l'auteure dans ses romans, à cause des résurgences symboliques qui en émanent, fait notamment de la maison un refuge et octroie aux narratrices la traditionnelle tâche de préserver le « caractère sacré de la maison et le bien-être de ses occupants²⁶⁶ », il n'en demeure pas moins qu'il n'est pas un retour patriarcal à la maison: c'est un retour à la maison qui incite les femmes non pas à préserver le caractère sacré tel que conçu par et pour les hommes dans les Grands Récits, mais à le réinventer en s'inspirant de leur propre bien-être.²⁶⁷ Chez Turcotte, les maîtresses de la maison deviennent maîtres chez elles.

La pensée traditionnelle donne quand même à la femme une force, celle de la construction intérieure, ce qu'exprime Bachelard (de manière idyllique, comme à son habitude): « Il semble que la maison lumineuse de soins soit reconstruite de l'intérieur, qu'elle soit neuve par l'intérieur. Dans l'équilibre intime des murs et des meubles, on peut dire qu'on prend conscience d'une maison construite par les femmes. Les hommes ne savent construire que de l'extérieur.²⁶⁸ » Marguerite Duras n'en dit pas moins: « [Les hommes] peuvent bâtir des maisons, mais pas les *créer*.²⁶⁹ » Les narratrices de Turcotte résistent à la destruction du monde (par les hommes, qui savent autant bâtir que détruire des maisons?) en refondant leur propre maison, un peu à l'instar des récalcitrantes que décrit Louky Bersianik, qui ont « inventé des images fortes qui leur ressemblent et qui leur permettent de vivre leur propre réalité exaltante²⁷⁰ ». Et la maison, chez Turcotte, est la scène où se joue cette réalité exaltante. La démarche récalcitrante consiste bel et bien, comme le recommande Bersianik, à « [t]ransformer les ténèbres en lumière, [à] "énergiser" d'un nouveau flux

²⁶⁶ Carole Després, *loc. cit.*, p. 5.

²⁶⁷ L'auteure se situe moins, pour nous, du côté de la déconstruction que de celui de la reconstruction.

²⁶⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 74.

²⁶⁹ Marguerite Duras, « La maison », *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll.: « folio », 1994, p. 64. L'auteure souligne.

²⁷⁰ Louky Bersianik, *op. cit.*, p. 177. Nous soulignons.

la fonction symbolisante de l'imagination, [à] infléchir les symboles existants, [à] les manier suivant une nouvelle logique symbolique de façon à ce qu'ils émergent avec de nouvelles résonances, de nouvelles interprétations²⁷¹ ». La maison mise en scène par Élise Turcotte correspond entièrement à cette démarche.

Les narratrices des romans de Turcotte transforment le péril en la demeure en désir d'y demeurer paisiblement. Elles en font non plus le lieu d'un enfermement contraint (par le mariage ou par la famille) mais bien celui d'une retraite intime choisie. Comme le dit Évelyne Ledoux-Beaugrand, qui a étudié l'héritage féministe dans la littérature actuelle des femmes, « [l]es auteures contemporaines, loin de combattre les stéréotypes, s'emploient à reprendre ceux-ci²⁷² », ce qu'elle explique plus en détails ici: « Le travail de reprise entraîne un mouvement de circulation des discours hors de leur cadre de référence habituel. Il devient ainsi possible, à partir d'un matériau ancien et éculé, de faire surgir des significations nouvelles, imprévues, venant déstabiliser de l'intérieur le système qui les a produites.²⁷³ »

La maison, chez Turcotte, est en effet un centre du monde qui refuse d'être entièrement fermé et une retraite qui refuse d'être éternelle. Les narratrices en font aussi le lieu d'un possible équilibre et de la concrétisation de leur désir d'harmonie avec les choses et avec les autres (triés sur le volet, car n'entre pas qui veut dans la demeure). La vie quotidienne et domestique n'est plus aussi aliénante pour elles qu'elle l'a été pour des auteures issues de générations précédentes, peut-être parce que les narratrices de Turcotte n'insistent pas sur ses aspects contraignants²⁷⁴, au contraire d'Annie Ernaux, comme l'a indiqué Marie-Pascale Huglo: « Nul besoin [...] de souligner l'aliénation quotidienne qui gouverne nos vies, à la manière d'Annie Ernaux dans un registre hyperréaliste du féminin. La maternité est légère chez

²⁷¹ *Ibid.*, p. 216.

²⁷² Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, coll.: « théorie et littérature », 2013, p. 87.

²⁷³ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁴ Ce que souligne d'ailleurs Lori Saint-Martin dans le chapitre qu'elle a consacré au premier roman de Turcotte dans son ouvrage *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Nota ben, coll.: « essais critiques », 1999, quand elle parle notamment de « l'idéalisation extrême de la relation »: « Jamais, ou à peu près, il n'est question du ménage, des repas à préparer, du bain à donner, bref du travail de la maternité – seulement des plaisirs, des moments merveilleux, qui, aussi nombreux soient-ils, ne disent pas toute la vérité sur une relation. » (p. 284)

Turcotte: il n'est jamais question de corvée, de galère.²⁷⁵ » En fait, l'importance accordée au ménage (et sa représentation dans les romans) traduit plutôt une nécessité personnelle de remise à l'ordre qui passe par les tâches ménagères effectuées dans la maison et qui n'a rien d'une soumission à l'ordre patriarcal. Élise Turcotte présente même un personnage – Élisabeth, dans *La maison étrangère* – qui résiste à l'ordre à tout prix et qui tente de trouver la vérité de l'existence dans une expérience domestique qui relève plutôt de la désorganisation. Les pratiques domestiques sont moins associées dans l'œuvre romanesque de Turcotte aux rôles sexués traditionnels (de toute façon, elles vivent seules et sont donc seules responsables de tout ce qui concerne la maison)²⁷⁶ qu'analogues aux états intimes des protagonistes, ce qui rappelle la réflexion que Marguerite Duras a faite sur la maison: « L'ordre extérieur, l'ordre intérieur de la maison. L'ordre extérieur, c'est-à-dire l'aménagement visible de la maison, et l'ordre intérieur qui est celui des idées, des paliers sentimentaux, des éternités de sentiments vis-à-vis des enfants.²⁷⁷ » Elle fait de la propreté une « superstition²⁷⁸ » et la saleté devient, pour elle, de ce fait, maléfique: « Une maison sale, ça signifie autre chose pour moi, un état dangereux de la femme, un état d'aveuglement, elle a oublié qu'on pouvait voir ce qu'elle a fait ou ce qu'elle ne fait pas, elle est sale sans le savoir.²⁷⁹ » Pour Duras, comme pour Turcotte, il y a un parallèle à faire entre l'intérieur de la maison et l'intériorité de la femme qui y vit, qu'elle y vive seule, en couple ou avec ses enfants.

La maison n'est plus la prison de la femme, à condition que celle-ci soit maîtresse chez elle. Les romans de Turcotte semblent d'ailleurs exprimer que c'est le seul endroit où la femme peut (re)devenir maîtresse : de chez elle et d'elle-même. La maison retrouve donc sa valeur de refuge contre la prison du monde et elle devient un possible lieu habitable dans l'immensité de l'espace inhabitable que constitue le reste de la planète en péril. Elle permet aussi un recentrement sur soi, sur ce qui est

²⁷⁵ Marie-Pascale Huglo, *loc. cit.*, p. 115.

²⁷⁶ Il est d'ailleurs important de souligner que dans *La maison étrangère*, les personnages masculins présents, soient le père de Maria et le nouvel amant, Marc, sont ordonnés; la narratrice surprend même Marc, un matin, à faire la vaisselle et le ménage dans sa cuisine.

²⁷⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 64.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 76.

essentiel. Elle représente même, pour certaines femmes – comme c'est le cas des narratrices des romans de Turcotte – une retraite sentimentale²⁸⁰. Jean-Marc Besse élargit lui aussi la question du ménage et de l'ordre à celle de l'habitabilité du monde, dont la maison devient le principal symbole: « Habiter un monde, ce n'est pas vivre simplement, mais pouvoir insérer la vie dans un système de choses stables et qui durent, et c'est pouvoir la comprendre par rapport à un ensemble d'œuvres pleines de sens. Ce monde que nous habitons et dans lequel nous ne nous contentons pas de vivre seulement, appelons cela: une maison.²⁸¹ »

Et cette maison demeure, tant dans l'œuvre romanesque d'Élise Turcotte que dans celle d'autres romancières contemporaines (lire les extraits de *La voie lactée* de Louise Dupré²⁸² et des *Maisons* de Fanny Britt²⁸³ cités en exergue), le lieu où l'on rêve du « bonheur d'une famille²⁸⁴ », et ce, malgré le malaise que suscite ce cliché promotionnel digne du discours d'un agent d'immeubles²⁸⁵, comme d'une illusion que l'on sait vaine mais à laquelle on continue, malgré tout, de croire, comme l'exprime Duras:

Le lieu de l'utopie même c'est la maison créée par la femme, cette tentative à laquelle *elle ne résiste pas*, à savoir d'intéresser les siens non pas au bonheur mais à sa recherche comme si l'intérêt même de l'entreprise tournait autour de cette recherche elle-même [...]. La femme dit qu'il faut se méfier et à la fois comprendre cet intérêt singulier pour le bonheur.²⁸⁶

Et, par ricochet, pour la maison. Si la maison est un lieu de résistance pour les femmes, elle est aussi, voire surtout, le lieu auquel elles ne résistent pas non plus.

²⁸⁰ Ce qui n'est pas sans rappeler le roman de Colette intitulé justement *La retraite sentimentale*, dans lequel la narratrice, Claudine, fait le deuil de sa relation avec Renaud en allant se réfugier à la campagne, où elle apprivoise, grâce à la nature et aux animaux, sa solitude de célibataire.

²⁸¹ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, p. 21.

²⁸² Louise Dupré, *La voie lactée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010, 199 pages.

²⁸³ Fanny Britt, *Les maisons*, Montréal, Cheval d'août, 2015, 222 pages.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁵ Les agents d'immeubles, d'ailleurs, dans l'œuvre romanesque de Turcotte, font mauvaise figure, que ce soit Alexandre, dans *Le bruit des choses vivantes*, ou encore Viviane, la mère de famille dans *L'île de la Merci*. Viviane, toutefois, semble consciente de participer à la propagation de cette illusion, et ce, au sein de sa propre demeure, où elle entame un projet de rénovation du grenier qui aboutit au suicide de sa fille Lisa, ce qui en montre violemment l'absurdité.

²⁸⁶ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 53. L'auteure souligne.

Bibliographie

Corpus principal

- Turcotte, Élise. *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.
- Turcotte, Élise. *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac/Actes Sud, coll. : « Babel », 1998 (1991).

Corpus secondaire

- Britt, Fanny. *Les maisons*, Montréal, Cheval d'août, 2015.
- Dupré, Louise. *La voie lactée*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010.
- Duras, Marguerite. « La maison », *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll.: « folio », 1994, p. 53-79.
- Ernaux, Annie. *La femme gelée*, Paris, Gallimard, coll.: « folio », 1983.
- Turcotte, Élise. *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche, coll.: « L'ouvroir », 2015.
- Turcotte, Élise. *Guyana*, Montréal, Leméac, 2011.
- Turcotte, Élise. *La terre est ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015 (1989).
- Turcotte, Élise. *L'île de la Merci*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 (1997).

Corpus critique

Histoire littéraire et poétique du roman

- Viart, Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- Jouve, Vincent. *La poétique du roman*, Paris, Armand Collin, coll.: « cursus », 2008.

Critique thématique et analyse symbolique

- Barthes, Roland. *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, coll.: « écrivains de toujours », 1965.
- Bélisle, Pierre « Sur la critique de Jean-Pierre Richard », *Liberté*, vol. 12, no. 1, 1970, p.131-139.
- Biron, Michel. « Le symbolisme *soft* », *Voix et images*, vol. 28, no. 2 (83), 2003, p. 166-168.
- Collot, Michel. « Le thème selon la critique thématique », *Littérature*, vol. 6, no. 2, 1972, p. 79-91.
- Collot, Michel. « Thématique et psychanalyse », dans *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard* (textes réunis par Jean-Claude Mathieu), Paris, Seuil, 1986, p. 213-231.
- Durand, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 1988.
- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 1988, p. 211 à 263.
- Freud, Sigmund. *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 1990.
- Freud, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, coll.: « Petite bibliothèque Payot », 2001.
- Mahler, Margaret. *Psychose infantile*, Paris, Payot, coll.: « Petite bibliothèque Payot », 2001.
- Majorel, Jérémie. « Échos de Jean-Pierre Richard », *Acta fabula*, vol. 14, no. 8, Essais critiques, Novembre-Décembre 2013. <http://www.fabula.org/acta/document8209.php>, page consultée le 21 juin 2015.
- Méchoulan, Éric et Marie-Pascale Huglo. « Le thème et l'exemple: le sang dans *Deux Cavaliers de l'orage* de Giono », *Études françaises*, vol. 32, no. 2, 1996, p. 105-122.
- Pilote, Carole. *Guide littéraire*, Montréal, Beauchemin/Chenelière éducation, 2012.
- Richard, Jean-Pierre. « Proust et l'objet alimentaire », *Littérature*, vol. 6, no. 2, 1972, p. 3-19.
- Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1990.
- Weber, Jean-Paul. « L'analyse thématique: d'hier à aujourd'hui », *Études françaises*, vol. 2, no. 1, 1966, p. 29-72.
- Winnicott, D. W. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 2002.

Études sur l'espace, le lieu, la maison

- Astier-Perret, Sandrine. *Du « Home sweet home » à la maison hantée: représentation de la maison dans les romans québécois des années 2000*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2015.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Jose Corti, 2004.
- Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2009.
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll.: « tel », 1990.
- Besse, Jean-Marc. *Habiter un monde à mon image*, Paris, Flammarion, coll.: « sens propre », 2013.
- De Certeau, Michel, Lucie Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien. Tome II*, Paris, Gallimard, coll.: « folio essais », 1994.
- Genette, Gérard. *Figures II*, Paris, Seuil, coll.: « points essais », 1979.
- Goetz, Benoît. *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll.: « philosophie », 2011.
- Greimas, A.J. *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1979.
- Javeau, Claude. *Sociologie de la vie quotidienne*, Paris, P.U.F, coll.: « que sais-je? », 2011.
- Jouve, Séverine. *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXe siècle*, Paris, Hermann, coll.: « Savoir: Lettres », 1996.
- Kaufmann, Jean-Claude. *Le Cœur à l'ouvrage. Théorie de l'action ménagère*, Paris, Armand Collin, 2015.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth. « Instabilité du lieu dans la fiction contemporaine », *temps zéro*, §1. <http://tempszero.contemporain.info/document974>
- Onimus, Jean. *La maison corps et âme. Essai sur la poésie domestique*, Paris, P.U.F., 1991.
- Segaud, Marion. *Anthropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Paris, Armand Collin, 2010.
- Serfaty-Garzon, Perla. *Quand votre maison vous est contée*, Montréal, Bayard Canada, 2016.
- Ziethen, Antje. « La littérature et l'espace », *Arborescences: revue d'études françaises*, no. 3, 2013, <http://www.erudit.org/revue/arbo/2013/v/n3/1017363ar.html>

Études féministes

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe, tome II*, Paris, Gallimard, coll.: « folio », 1990.
- Bersianik, Louky. *La main tranchante du symbole*, Montréal, Remue-ménage, 1990.
- Boisclair, Isabelle et Lori Saint-Martin. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, no. 2, 2006, p. 5-27.
- Décarie, Isabelle. *Fictions domestiques*, Montréal, Trait d'union, coll. : « spirale », 2004.
- Després, Carole. « De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine », *Recherches féministes*, vol. 2, no. 1, 1989, p. 3-18.
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne. *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ, coll.: « théorie et littérature », 2013.
- Saint-Martin, Lori. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. 18, no. 1, (52), 1992, p. 78-88.
- Smart, Patricia. *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.

Études sur l'œuvre de Turcotte

- Brassard, Denise. « Entretien avec Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), p. 15-30.
- Caron, Valérie. « Lire l'image: *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 28, no. 1 (82), p. 126-141.
- Côté, Nicole. « *L'île de la Merci* ou comment éviter le désastre », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), 2006, p. 47-56.
- Doyon-Gosselin, Benoît. « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », *Voix et images*, vol. 32, no. 3 (96), 2007, p. 107-123.
- Guy, Chantal. « *Guyana*: donner une voix aux fantômes », *La Presse*, 16 septembre 2011.
- Huglo, Marie-Pascale. « Le quotidien en mode mineur: *Le bruit des choses vivantes* », *Voix et images*, vol. 34, no. 3 (102), 2009, p. 99-115.
- Laforest, Daniel. « Du poème au romanesque. L'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), 2006, p. 59-73.
- Larochelle, Corinne. « Lire l'image: *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 23, no. 3 (93), 1998, p. 544-557.
- Nepveu, Pierre. « La nouvelle subjectivité », *Quebec Studies*, vol. XX, 1995, p. 42-46.
- Paré, François. « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, no. 3 (93), 2006, p. 35-45.
- Parent, Marie. « Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte: l'Amérique des lieux clos », *Voix et images*, vol. 37, no. 1 (109), 2011, p. 115-128.
- Sergent, Julie. « Sur les traces d'Élise Turcotte », *Lettres québécoises*, no. 120, hiver 2005, p. 6.

Divers

- Bashung, Alain. « Pyromanes », dans *Novice*, Barclay Records, 1989.
- McCullers, Carson. *Frankie Addams*, Paris, Le Livre de poche, coll.: « biblio », 1993 (1946).