

Université de Montréal

**Le corps fantomatique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de
Marguerite Duras et *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte**

par

Alexandra Arvisais

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Août 2012

© Alexandra Arvisais, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le corps fantomatique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte

Présenté par :
Alexandra Arvisais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, président-rapporteur
Andrea Oberhuber, directrice de recherche
Martine Delvaux, membre externe

RÉSUMÉ

Depuis la valorisation du corps comme site identitaire et comme langage autre dans la théorisation de l'écriture au féminin des années 1970, les représentations du corps, notamment du corps féminin, occupent la scène romanesque jusqu'à aujourd'hui. Dans cette perspective, le présent mémoire s'intéresse au corps fantomatique des héroïnes du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et de *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte. Le corps se fait *littéralement* hantise chez Duras et Turcotte : il est marqué d'absence, d'étrangeté, de fatigue et d'errance, ne trouvant plus de lieu d'être ni de repères à la suite d'un événement « traumatique », dans le cas de Lol, ou à la suite d'une séparation, dans celui d'Élisabeth.

Les protagonistes sont sous l'emprise d'un sentiment d'étrangeté qui spectralise le corps en introduisant un décalage dans le rapport à soi et à autrui. Ce sentiment est causé en partie par une mémoire défaillante qui fragmente leur identité. C'est par un travail mémoriel que Lol V. Stein et Élisabeth tenteront de résoudre la hantise de leur histoire individuelle et familiale. Le texte fait écho à la corporalité fantomatique – mise en scène selon diverses représentations du corps dématérialisé – en se spectralisant à son tour par l'inscription des « blancs » dans l'écriture. Le processus d'effacement des corps sera mis en parallèle avec une spatio-temporalité elle aussi marquée par la hantise du passé.

La spectralité apparaît, dans le récit contemporain au féminin, pour témoigner d'une identité (cor)rompue par la rupture ; celle-ci devient *prétexte* à une réflexion sur la manière d'habiter son corps et d'un être-au-monde à repenser.

Mots-clés : récit contemporain au féminin, écriture du corps, spectralité, corps fantomatique, Marguerite Duras, Élise Turcotte.

ABSTRACT

The 1970s have seen the body become a stronghold of identity and offer a new language for the theorization of women's writing. Since then, representations of the body, especially of the female body, have taken over the novel. In that perspective, this dissertation studies the ghostly body of two heroines in *Le Ravissement de Lol V. Stein* by Marguerite Duras and *La Maison étrangère* by Élise Turcotte. Their bodies are marked by absence, eeriness, tiredness and wandering, unable to fully exist within a world that has lost its bearings following a "traumatic event" for Lol and the end of a relationship for Élisabeth.

The protagonists suffer from an eerie sensation that essentially "spectralises" the body by revealing a gap in their relationship to themselves as well as to others. This sensation is caused in part by a failing memory which breaks up their sense of self. Trying to work through these memory faults, both Lol and Élisabeth aspire to solve the dread of their personal and familial history which seems to be at the root of their ghostly, uncomfortable grasp on their own body. The text echoes back to the spectral corporeality – staged by different representations of the dematerialized body – through « blanks » left within the writing. The process by which the bodies seem to vanish or disappear can be closely associated with a particular spacio-temporality, itself tainted by a haunting past.

Spectrality occurs, in women's contemporary fiction, to express an identity compromised by the ending of a relationship ; this particular event becomes the *pretext* for a reflection about how one inhabits not only their body, but also the world it binds them to.

Keywords : women's contemporary fiction, writing of the body, spectrality, ghostly body, Marguerite Duras, Élise Turcotte.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
REMERCIEMENTS	iv
INTRODUCTION	
Corps et spectralité dans le récit de femmes contemporain	1
Chapitre I : L'être-au-monde fantomatique de Lol V. Stein et d'Élisabeth	20
1.1 Un sentiment d'étrangeté antérieur à la rupture amoureuse	22
1.2 Présence/absence : décalage dans le rapport à soi et à l'autre	27
1.3 Mémoire défaillante	42
1.4 Le rapport des protagonistes à l'h/Histoire	47
1.4.1 Histoires de hantise et de fantômes	51
1.4.2 Travail de mémoire : la rematérialisation du sujet féminin dans <i>La Maison étrangère</i>	59
Chapitre II : Dématérialisation du corps	64
2.1 Spectralisation du corps-texte	65
2.1.1 Une instance narrative spectrale et spectralisante	65
2.1.2 Jeux de regards	75
2.2 La spatialité fantomatique	79
2.2.1 Effacement de l'espace par la présence/absence fantomatique	79
2.2.2 Lieux métaphoriques	85
2.3 Entre le corps-tombeau et le corps évanescent	89
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	v

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma chère directrice, Andrea Oberhuber, à qui j'exprime toute ma reconnaissance pour son immense dévouement, ses lectures toujours stimulantes, ainsi que ses nombreux encouragements.

Je tiens aussi à remercier Marie et mes parents pour leur précieux soutien, et Michaël pour son indéfectible présence. Enfin, merci à Sarah, Stéphanie et Karine, les amies avec qui j'ai pu partager questionnements et angoisses liés à la rédaction de ce mémoire.

CORPS ET SPECTRALITÉ DANS LE RÉCIT DE FEMMES CONTEMPORAIN

Dans le sillage d'une analyse du corps textuel comme nœud de significations, ce mémoire s'emploie à cerner la représentation du corps féminin selon diverses modalités scripturaires du fantomatique dans deux romans de l'écriture des femmes aujourd'hui, *Le Ravissement de Lol V. Stein*¹ de Marguerite Duras et *La Maison étrangère*² d'Élise Turcotte. Depuis les années 1960, nombreuses sont les auteures qui mettent en scène le corps féminin comme surface sensible aux effets du temps, de l'espace qu'occupent les protagonistes, des êtres côtoyés dans leur trajectoire de vie. Le corps devient matrice sur laquelle sont empreintes les expériences. Celles-ci renforcent ou alors défont un processus de subjectivation qui se lit à travers les représentations scripturaires du corps. C'est sur ce corps-matrice que les narratrices, conscientes de l'impact du passé, projettent leurs hantises, leurs préoccupations individuelles, familiales et sociales jusqu'à y intégrer l'« éternelle » question de la subjectivité féminine.

Au cours des débats ayant animé les années 1960 et 1970, qui culminent dans la publication de *The Feminine Mystique*³ de Betty Friedan et du « Rire de la Méduse⁴ » d'Hélène Cixous, pour ne citer que deux exemples significatifs pour la reconfiguration de l'imaginaire social et littéraire, le corps est placé au cœur de la réflexion sur

¹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 (1^{ère} édition : 1964). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RL*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

² Élise Turcotte, *La Maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ME*, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Norton, 1963.

⁴ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

l'asservissement sexuel et sexué des femmes. Le corps féminin plus particulièrement s'insère dans l'écriture des femmes pour associer la répression dont il a été victime à la censure de leur parole. Tout concourt à nous faire croire que, durant ces années de bouleversements politiques et culturels profonds, l'idée d'un corps culturellement modulé et modulable envahit littéralement le récit au féminin⁵. Cette perception du corps comme écran de projection se manifeste de manière singulière dans un texte clé de l'écriture des femmes de la seconde moitié du XX^e siècle, soit *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Dans ce roman, la protagoniste, après avoir assisté à la trahison par son fiancé lors du bal de T. Beach, perd conscience et revient hanter la narration dans un corps aux allures fantomatiques. Quelques décennies plus tard, Élise Turcotte, dans *La Maison étrangère*, focalise son récit également sur la transformation d'un sujet féminin en spectre, due au poids de son passé. Malgré l'écart temporel qui sépare ces romans, ils soulèvent, chacun à leur manière, l'importante question de la perte du centre pour le sujet féminin⁶. De fait, ces récits donnent à lire les corps nomades, hantés de deux héroïnes qui, à la suite d'un événement perturbant, perdent leurs repères habituels (la notion d'appartenance à un lieu, à un corps social, mais surtout à leur propre corps). Leur corporalité devient, dès lors, problématique, car elles ne savent plus comment habiter ce corps devenu étranger. Je pose l'hypothèse que, chez Duras et Turcotte, deux auteures qu'au moins une génération

⁵ À propos de l'écriture du corps chez Turcotte dans l'optique de la littérature des femmes, consulter Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », dans Klaus Ertler et Gilles Dupuis (dir.), *À la carte : le roman québécois contemporain (2000-2005)*, Vienne-Francfort-Berne, Peter Lang, 2007, p. 447.

⁶ *Le Ravissement de Lol V. Stein* est une œuvre importante pour toute la génération de femmes auteurs conscientes des enjeux d'une écriture au féminin, que celle-ci soit ouvertement féministe ou que la filiation soit placée sous le signe d'un double mouvement de rupture et de continuité quant aux valeurs du féminisme social et littéraire des années post-Mai 68. Il s'agit par ailleurs d'un texte clé pour Élise Turcotte.

d'écriture, de traditions littéraires et de réflexion théorique sépare, les corps de Lol V. Stein et d'Élisabeth sont fantomatiques, caractérisés par le paradoxe d'une présence/absence, d'un passé qui empiète systématiquement sur le présent au point de devenir obsessionnel. Le traitement réservé à ces corps fantomatiques mis en mots par Duras et Turcotte n'est pas tout à fait le même, ni tout à fait autre. Les corps des personnages féminins sont marqués par la dématérialisation, la fatigue et l'errance, ne trouvant plus de lieu pour se poser. La « résurrection » se fait pourtant de manière différente.

L'idée du corps textuel comme vecteur de sens sous-tend l'hypothèse de ma recherche sur la spectralité du corps féminin dans le récit contemporain. Ce mémoire se situe à la croisée de l'écriture des femmes et d'une philosophie du corps propice à la réécriture de certains lieux communs, symboles et métaphores associés à un « féminin » en crise, souvent menacé d'*évanouissement*. En s'appuyant sur une conception du corps comme texte traversé de fils, comme site où s'incarne le vécu, ainsi que sur la notion de « corps-texte » héritée de l'écriture des femmes des années 1970, il s'agira de déterminer par quels moyens scripturaires et thématiques les textes du corpus exposent des corps fantomatiques afin d'aborder par ce biais la question du « comment habiter son corps » et celle de l'être-au-monde lorsqu'on est sujet féminin.

Inspirée par les travaux de philosophie du corps, cette étude s'attardera à lire le rapport au monde des protagonistes sur leur corps. Pour Michela Marzano, qui s'est intéressée au rapport paradoxal entre l'être humain et le corps dans *Philosophie du corps*⁷,

⁷ Michela Marzano, *Philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009 (1^{ère} édition : 2007).

c'est par le corps que se fait l'inscription dans le monde. Dans la lignée des travaux de Marcel Mauss, de Maurice Merleau-Ponty et de Michel Foucault, Marzano rappelle que le corps est une construction sociale et culturelle, autrement dit une donnée historiquement construite et sujette à des transformations. Mais, selon la philosophe, il n'est pas réductible à cette seule conception : « Car, si les représentations culturelles du corps sont inscrites dans une histoire, il y a aussi le vécu de l'incarnation dont on ne peut rendre compte qu'en comprenant le corps comme expression d'une expérience subjective⁸. » Récusant la séparation opérée entre la raison et le corps, Michela Marzano avance plutôt comme postulat de base que, en tant que support matériel de la vie, c'est dans et par le corps que le sujet s'inscrit dans le monde. Elle conçoit le corps en tant que centre des émotions, des sentiments et des pensées. Cette « incarnation » du sujet par son corps se lit dans bon nombre de textes écrits par des femmes, sous la notion d'un corps déchiffrable qui occupe la narration. En effet, le déséquilibre tant physique que mental des héroïnes puis leur effacement progressif – c'est à ce niveau que nous constaterons une réelle différence dans l'évolution et le traitement des personnages féminins par la narration – sont présentés via le corps dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *La Maison étrangère*. Dans les deux récits, le corps se fait catalyseur des questions d'identité et de mémoire, de rapport à soi et de filiation⁹.

⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹ Voir à ce propos Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Université de Montréal, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française, 2010.

L'expérience d'une identité (cor)rompue que font Lol V. Stein et Élisabeth s'inscrit sous le signe de l'étrangeté ; sans repères, elles errent entre le monde des vivants et celui des morts, entre présent et passé. Bref, elles se situent dans un entre-deux les détachant du réel : brusquement dans le cas de Lol, progressivement, presque de manière inconsciente dans celui d'Élisabeth. En raison de leur être-au-monde décalé, les héroïnes de papier s'apparentent à un être spectral, tel que défini par Martine Delvaux : « Le spectre donne l'illusion d'être là. Il se manifeste sous la forme d'un corps, armure qui révèle et dissimule tout à la fois. Il apparaît dans sa disparition. Il signifie une matérialité qu'au même moment il désavoue¹⁰. » Le spectre serait donc une figure double qui cumule les paradoxes : à la fois matérielle et transparente, sa présence est ambiguë. Cette définition du spectre en tant qu'entité présente/absente inspirera l'interprétation que je ferai dans ce mémoire de la corporalité des héroïnes de Duras et de Turcotte. En plus de ressentir la spectralité de leur corps, les protagonistes sont également hantées par des figures de leur passé. Ces fantômes sont des revenants au sens littéral, réapparaissant sans cesse et rappelant ainsi leur actualité dans le quotidien des protagonistes. Sous leur emprise, les corps se transforment en tombeaux qui actualisent la mémoire des fantômes dans les récits. Ce désir de Lol et d'Élisabeth de garder vivant le passé fait partie du travail de deuil¹¹ qui suit la rupture. Aussi les protagonistes aménagent-elles un espace mémoriel pour les fantômes dans leur propre corps ; ceux-ci s'interposent dès lors non seulement dans le rapport à soi mais aussi

¹⁰ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2005, p. 10-11.

¹¹ Je m'attarderai au travail intérieur s'apparentant au deuil qui occupe les protagonistes dans la partie « Histoires de hantise et de fantômes ».

dans la relation au monde. Le corps fantomatique demeure coincé dans un espace-temps révolu et porte les traces d'un deuil difficile à accomplir. Pour Martine Delvaux, la spectralité est l'un des traits distinctifs du récit au féminin contemporain. Dans *Histoires de fantômes*, une étude de la figure spectrale du témoin dans l'écriture des femmes aujourd'hui, Delvaux avance que le corpus contemporain est jalonné par le manque, l'absence à soi et les spectres : « L'écriture récente des femmes [...] se tient au bord de la vie, c'est-à-dire au plus près de la mort – de l'événement de la mort, du travail de la mort dans/par l'écriture, qui dit quelque chose sur ce que c'est qu'être soi¹². » La spectralité résonnerait tant dans la forme et la structure du texte que dans la récurrence de la figure du spectre. Si le manque ou les « blancs » ont déjà été présentés en tant que caractéristiques de l'écriture au féminin, par Marguerite Duras et Hélène Cixous¹³ entre autres, selon Martine Delvaux, ils créent une faille par laquelle la hantise s'infiltré dans le récit. Ce mémoire fonde sa lecture des textes sur la notion de *spectralité*, mais aussi sur l'idée, chère aux femmes auteurs, que le texte parle à travers les corps de papier, qu'il se fait messager de préoccupations individuelles et sociales.

Le présent mémoire s'inscrit, on l'aura compris, dans le champ de la réflexion sur les enjeux scripturaires de la corporalité féminine, telle que théorisée puis mise en pratique par la génération d'auteurs des années 1960-1970, et reprise par la génération suivante qui en a déplacé les prémisses. Les revendications féministes se sont faites en partie par le biais

¹² Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, *op. cit.*, p. 135.

¹³ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 (1^{ère} édition : 1993) ; Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *loc. cit.* Cette particularité de l'écriture des femmes sera étudiée dans le deuxième chapitre.

du corps que le christianisme avait réprimé depuis des siècles, ainsi qu'à travers l'écriture, domaine qui leur avait été longtemps refusé¹⁴. Dans la foulée du mouvement féministe, les auteures se sont servi du corps féminin comme outil de revendication politique en l'opposant à la raison, domaine traditionnellement attribué au masculin¹⁵. Après avoir été refoulé selon une idéologie favorisant l'âme puis l'esprit par rapport à leur enveloppe matérielle, l'inscription du corps, et encore plus du corps féminin dans le texte, visait une double appropriation du corps et du langage *sur* le corps. L'espace de réflexion ouvert par les récits de ces auteures féministes de la deuxième vague présente le corps en tant que « corps-écriture » et « corps-texte », pour reprendre les célèbres formules d'Hélène Cixous et de Nicole Brossard¹⁶. Par l'empreinte de l'association du corps et du texte qu'ils portent, les écrits de Duras, au milieu des années 1960, sont précurseurs de cette conception du corps-texte, tandis que le roman de Turcotte, à l'aube du XXI^e siècle, en est l'héritier.

Le Ravissement de Lol V. Stein et *La Maison étrangère* s'inscrivent dans une tendance contemporaine où de nombreux écrits de femmes figurent des corps fantomatiques. Pensons notamment aux *Mots pour le dire*¹⁷ de Marie Cardinal, à *La Compagnie des spectres*¹⁸ de Lydie Salvayre, à *Un père : puzzle*¹⁹ de Sibylle Lacan ou à

¹⁴ Dans cette optique, le célèbre cri d'Hélène Cixous, « Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes ! » (*Ibid.*, p. 47), cherchait, d'une part, à valoriser l'écriture au féminin et, d'autre part, à exposer le corps féminin sur la place publique.

¹⁵ Voir à ce propos Elizabeth Grosz, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, 1992, p. 47-66.

¹⁶ Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *loc. cit.* Nicole Brossard, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-Ménage, 2009 (1^{ère} édition : 1985) ; et *Picture Theory*, Montréal, Nouvelle optique, 1982.

¹⁷ Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975.

¹⁸ Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997.

¹⁹ Sibylle Lacan, *Un père : puzzle*, Paris, Gallimard, 1994.

*Tom est mort*²⁰ de Marie Darrieussecq, pour ne nommer que quatre exemples. Ces textes font apparaître des corps devenus spectraux à la suite d'un trauma ou d'un événement perturbant qui modifie l'être-au-monde du sujet féminin. Depuis les années 1980, une nouvelle écriture dite post-féministe s'instaure dans la continuité des acquis du mouvement féministe tout en s'en distinguant par la forme qui n'est plus considérée comme exploration avant-gardiste voire subversive. Les critiques s'entendent pour dire que ces écrits sont caractérisés par un penchant pour le récit au « je », un recentrement sur l'intime, ainsi que des thèmes communs tels que le corps abject, la sexualité libérée, les rapports mère-fille revisités à l'aune d'une maternité reconfigurée, etc. Si la nouvelle génération d'auteures partage les préoccupations du mouvement féministe, elle rompt aussi avec cette filiation en inventant une nouvelle façon de *s'écrire* et d'écrire sur le corps et en cherchant de nouveaux modèles poétiques, scripturaires et familiaux²¹. Nathalie Morello et Catherine Rodgers rassemblent ces « nouvelles voix » qui émergent en France et au Québec sous l'appellation d'une « nouvelle générations d'écrivaines²² ». Andrea Oberhuber relève comme préoccupation littéraire commune à cette génération « la mise en scène de soi et du corps » et la « réflexion sur la filiation²³ » instaurées au cœur du roman. Et comme l'affirme Lori Saint-Martin²⁴, les écrits de ces auteures se distinguent de ceux de leurs aînées par le traitement réservé aux thèmes généralement associés au féminin. Si Turcotte fait sans doute

²⁰ Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007.

²¹ Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation*, op. cit., p. 36-86.

²² Nathalie Morello et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002.

²³ Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », loc. cit., p. 447.

²⁴ Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 88.

partie de cette « nouvelle génération d'écrivaines », la position de Marguerite Duras est plus ambiguë quant au classement de son œuvre dans un courant littéraire bien déterminé. Bien qu'elle ait été contemporaine de la montée du féminisme et qu'elle ait fait office de figure importante dans les cercles féministes²⁵, l'œuvre de Duras, trop singulier, échappe à une catégorisation au sein des divers courants de l'écriture féminine, ce qui ne l'empêche pas de tenir une place emblématique dans le corpus de l'époque²⁶. Contrairement aux auteures féministes de la première et de la seconde vague, le corps chez Marguerite Duras et Élise Turcotte, ne porte pas de discours sociopolitique, du moins pas explicitement. Il témoigne, dans les deux romans, de l'intériorité des personnages, malgré que celle-ci diffère considérablement d'un récit à l'autre : chez Duras le corps semble être la « propriété » de tout son entourage qui s'exprime à son propos ; tandis que chez Turcotte, la parole de la narratrice sur son corps abonde et propose une vision très subjective de sa corporalité. Ces façons divergentes d'écrire le corps féminin convergent cependant vers une théâtralisation du corps : les auteures le mettant *en scène* en tant que surface sur laquelle se lisent les enjeux du texte. Ces réflexions sur le récit au féminin auront servi à situer les romans à l'étude dans leur contexte de création et permettront, au terme de ce mémoire, de tisser les liens qui s'imposeront entre chacun.

²⁵ Duras a côtoyé quelques temps des groupes féministes-lesbiens, mais ne s'y est pas attachée de manière absolue, se considérant d'abord écrivaine, ensuite femme (Alain Vircondelet, *Marguerite Duras. Vérités et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996, p. 105). Pour les propos de Duras sur le féminisme, voir *Écrire, op. cit.* ; Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 2000 (1^{ère} édition : 1974) ; et Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1984 (1^{ère} édition : 1977).

²⁶ Hélène Cixous relève trois auteurs français qui ont écrit *au féminin* : Colette, Marguerite Duras et Jean Genet (Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *loc. cit.*, p. 42).

Le choix d'opérer un rapprochement entre *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *La Maison étrangère* n'est pas aléatoire. Il est fondé sur la présence dans ces romans d'héroïnes dépossédées de leur corps ancien, siège de leur identité et conscience de soi. Ces corps, dont les repères ont été perturbés par une rupture amoureuse, événement somme toute banal qui les plonge pourtant dans un entre-deux spectral, occupent la scène de la narration au point d'envahir tout l'espace. Dans les romans étudiés, l'être fantomatique se base sur un rapport à soi et à autrui gouverné par un sentiment d'étrangeté qui remonte à l'enfance. Les corps effectuent des mouvements à la fois similaires et contraires dans l'espace romanesque : de l'exposition du corps de Lol sur la place publique au retrait successif de celui d'Élisabeth dans sa maison. Les moyens scripturaires mis en place par Duras et Turcotte pour les représenter varient, notamment en ce qui concerne l'instance narrative et son rôle dans la construction du personnage – la narration à la troisième personne du *Ravissement*, assumée par le personnage de Jacques Hold qui porte l'histoire de Lol V. Stein, contraste avec un récit au « je » chez Turcotte. Ces romans proposent deux façons de réfléchir sur la spectralisation du corps féminin, à l'intérieur desquelles s'insèrent d'autres manières de penser le corps en déroute, telles que la mort/vivance, la présence/absence et la transparence/opacité des personnages féminins aux yeux de l'entourage. Il s'agira de comprendre les mécanismes déployés par le texte pour dire le corps et en rendre compte comme passage obligatoire d'une réincarnation métaphorique. Au terme de ce mémoire, il faudra voir si ces récits marquent une évolution dans l'écriture du corps féminin entre le milieu des années 1960 et le début du XXI^e siècle.

Le travail du corps, sur le corps, est central dans l'œuvre durassienne. Cela ne fait aucun doute, Marguerite Duras est l'une des auteures phares de la seconde moitié du XX^e siècle. Son œuvre, notamment *Le Ravissement de Lol V. Stein*, a été amplement commenté par la critique littéraire dont il s'agit de retracer les grandes lignes afin de démontrer que l'étude du corps spectral constitue une véritable lacune de recherche. *Le Ravissement* y tient une place prépondérante, d'abord parce qu'il marque un tournant dans son écriture, déjà amorcé en 1958 avec *Moderato cantabile*²⁷, mais aussi parce qu'il s'inscrit dans le « cycle indochinois²⁸ » qui est d'une importance capitale dans ce qu'on pourrait qualifier de construction d'une mythologie durassienne²⁹. Le roman présente l'histoire de Lol V. Stein, abandonnée par son fiancé qui décide de partir au bras d'une femme plus âgée, Anne-Marie Stretter, le soir du bal de T. Beach. Ayant fui S. Tahla, sa ville natale, à la suite de cette trahison, Lol revient après dix ans d'errance.

L'ampleur que prend la scène d'abandon dans le récit et sa réitération incessante par la narration a encouragé les lectures psychanalytiques qui abondent parmi les critiques du *Ravissement*. Peu de temps après sa parution, les *Cahiers Renaud-Barrault* publiaient un texte élogieux de Jacques Lacan intitulé « Hommage à Marguerite Duras. Du *Ravissement*

²⁷ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 2006 (1^{ère} édition : 1958).

²⁸ Le cycle indochinois est composé de *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950 ; *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006 (1^{ère} édition : 1966) ; *India Song*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006 (1^{ère} édition : 1973) ; *L'Amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971 ; *L'Éden-Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977 ; *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984 ; et *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991. Pour une étude du cycle indochinois, voir Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2005.

²⁹ Cet attrait de Marguerite Duras pour la création d'un mythe autour d'elle-même et de son œuvre, qu'elle élabore notamment en tissant un réseau intertextuel important entre ses textes, a suscité des études mythocritiques et mythanalytiques. Voir Brigitte Cassirame, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2005.

de Lol V. Stein³⁰ ». Jouant sur le réseau de sens convoqué par le terme « ravissement », qu'il affirme être la machine du texte, Lacan transpose l'« effet ravissement » au plan auteur-texte-lecteur. Il met au centre de sa critique la dynamique des regards comme illustration textuelle du ravissement³¹. Une masse critique importante s'est attardée à la répétition de la scène « traumatique » du bal dans *Le Ravissement*³². Florence de Chalonge reprend cet aspect dans une étude de l'espace-temps qu'elle présente comme un « décor-épave », en ce sens qu'il n'a pas bougé depuis l'« événement initial » ; le récit durassien se construit de manière « post-événementiel[le]³³ ». Béatrice Didier lie quant à elle cette fixation spatiale et temporelle aux lacunes mémorielles de Lol V. Stein³⁴.

Quelques critiques ont pris la parole pour dénoncer la lecture de Lacan qui ne voyait dans le roman de Duras que l'illustration de ses propres théories³⁵. Duras elle-même affirme dans *Écrire* :

Et même ce que Lacan en a dit, je ne l'ai jamais tout à fait compris. J'étais abasourdie par Lacan. Et cette phrase de lui : « Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe. » C'est devenu pour moi, cette phrase, comme une sorte d'identité de principe, d'un « droit de dire » totalement ignoré des femmes³⁶.

³⁰ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, décembre 1965, p. 7-15.

³¹ Ce que font également Hélène Cixous et Michel Foucault dans l'article « À propos de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, octobre 1975, p. 8-22.

³² Brigitte Cassirame, *Fiction et autobiographie dans Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2007 ; Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, L'Icosathèque (20th), coll. « La revue des lettres modernes », 2002.

³³ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 59.

³⁴ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 279-282.

³⁵ Lacan vante en effet le « génie » de Duras en affirmant qu'elle « s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne » (Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », *loc. cit.*, p. 9).

³⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 20.

Dans ce court texte, Duras aborde son rapport « sauvage³⁷ » à l'écriture. Sans que l'écrivaine établisse de lien explicite avec l'écriture au féminin, sa manière d'écrire qu'elle apparente à un cri³⁸ ne pouvait que trouver écho dans ce corpus, parmi lequel il tient une place de choix, et susciter bon nombre d'études féministes, particulièrement durant les années 1970 à 1990³⁹. La critique littéraire féministe a récupéré le personnage de Lol V. Stein en le posant en tant qu'emblème de l'état de la femme dans les sociétés patriarcales et nouveau modèle de femme affranchie. La lecture de Lol en tant que victime du système patriarcal paraît quelque peu réductrice face à un texte hautement poétique qui résiste à une vision trop manichéenne.

Les études qui se sont penchées sur le corps de Lol V. Stein ont pour la plupart adopté une approche féministe en s'intéressant au désir adultère et à l'exclusion de l'héroïne à titre d'exemple⁴⁰. Duras, qui s'est par ailleurs fait à de nombreuses reprises sa

³⁷ *Ibid.*, p. 24.

³⁸ Duras raconte d'ailleurs avoir crié durant l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein* (Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 101). Cixous et Kristeva insistent toutes deux, dans leurs textes théoriques sur l'écriture féminine, sur la valeur sémiotique du cri qui contraste vivement avec le symbolisme du langage patriarcal.

³⁹ Consulter Susan Cohen, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras : Love, Legends, Language*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993 ; Marcelle Marini, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, coll. « Autrement dites », 1977 ; Trista Selous, *The Other Woman : Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988 ; Raynalle Udris, *Welcome Unreason : a Study of "Madness" in the Novels of Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1993 ; Sharon Willis, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1987.

⁴⁰ Voir à ce sujet Madeleine Borgomano, « Le corps et le texte », dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.), *Écrire dit-elle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 49-62 ; Xavière Gauthier, « La danse, le désir », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, octobre 1975, p. 23-32 ; Philippe Spoljar, « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire, op. cit.*, p. 59-100 ; Sharon Willis, *Marguerite Duras : Writing on the Body, op. cit.*

propre critique⁴¹, affirme que *Le Ravissement* est le « roman de l'impersonnalité⁴² », soulignant par là l'étrange détachement de l'héroïne et l'absence de sa voix dans le texte. Le corps de Lol exprime métaphoriquement son décalage, voire sa folie selon Julia Kristeva. À l'instar de nombreux critiques⁴³, pour Kristeva, les héroïnes durassiennes sont caractérisées par leur folie :

Cette folie, meurtrie et meurtrière, ne serait rien d'autre que l'absorption par Elle de sa mort à Lui. [...] Cette identification des protagonistes confondant leurs frontières, leurs paroles, leur être, est une figure permanente chez Duras. De ne pas mourir comme lui, de survivre à leur amour mort, elle devient cependant *comme* une morte : dissociée des autres et du temps, [...] elle est folle [...]»⁴⁴.

Cette perception qu'elle applique à la femme d'*Hiroshima mon amour*⁴⁵ et aux protagonistes durassiennes plus largement convient à Lol V. Stein, bien que la notion de *fantomatique* semble mieux parvenir à cerner ces traits. La présente étude souhaite se distinguer des travaux effectués précédemment en s'attardant aux représentations du corps féminin dans ce roman durassien et en considérant Lol V. Stein comme un personnage spectral plutôt que fou : Lol ne perd pas la raison, mais plutôt la mémoire et c'est ce manque qui la rend fantomatique.

⁴¹ Je pense ici notamment aux ouvrages suivants : Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.* ; et Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*

⁴² Cette citation est tirée d'une entrevue avec Pierre Dumayet, réalisée par Jean Prat et Michelle Porte et produite par l'Office national de radiodiffusion et de télévision française en 1964. L'entrevue peut être consultée en ligne à cette adresse : <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-v-stein.fr.html>>.

⁴³ Du côté de la critique, plusieurs analyses ont également adopté cette perception de la protagoniste comme étant folle : Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 227-265 ; Danielle Bajomée, « La nuit, l'effacement, la nuit », dans Danielle Bajomée et Ralph Heyndels (dir.), *Écrire dit-elle*, *op. cit.*, p. 85-98 ; Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, *op. cit.* ; Philippe Spoljar « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », *loc. cit.*

⁴⁴ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 241. Marcelle Marini considère également que Lol vit une « existence de morte » (Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, *op. cit.*, p. 13).

⁴⁵ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960.

Si Marguerite Duras est une auteure emblématique de l'écriture des femmes, Élise Turcotte demeure une voix plus discrète dans la littérature québécoise bien qu'elle y ait fait sa marque depuis les années 1980 grâce à des recueils de poésie. Depuis 1991, son œuvre romanesque apparaît tout à fait singulière dans le paysage littéraire québécois et lui a valu d'ailleurs de nombreux prix littéraires prestigieux. Son troisième roman, *La Maison étrangère*, explore la rupture qui se décline sous différentes formes – rupture amoureuse, rupture entre soi et le monde, entre soi et son corps, entre un passé individuel et familial et un présent à redéfinir – et plonge l'héroïne dans le désarroi. En tissant de nouvelles relations et en recourant à l'écriture et l'image, Élisabeth parvient à quitter son état fantomatique pour se reconstruire face à un passé entièrement intégré à sa nouvelle vie. Couronné du Prix du Gouverneur général (2003), *La Maison étrangère* a été moins commenté que les autres romans et recueils poétiques d'Élise Turcotte⁴⁶, ce qui peut surprendre. Ce relatif silence de la critique étonne d'autant plus que la qualité littéraire de ce récit turcottien paraît incontestable.

Certains critiques associent Turcotte à la nouvelle écriture au féminin qui prend place au Québec, en raison de la mise en scène de soi et du corps, des questions de filiation,

⁴⁶ Mentionnons ici Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *loc. cit.* ; « Le gynécée urbain d'Élise Turcotte », dans Doris G. Eibl et Caroline Rosenthal (dir.), *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writing / Espace de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2009, p. 41-51 ; et « Au nom de la mère, du père et de Hildegarde : des histoires de filles et de filiation chez Élise Turcotte », « Au nom de la mère, du père et de Hildegarde : des histoires de filles et de filiation chez Élise Turcotte », dans Lucie Hotte (dir.), *(Se) Raconter des histoires : Histoires et histoires dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Prise de parole, 2010, p. 415-437 ; Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », *Voix et Images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 167-173 ; Sophie Létourneau, « Le corps froid de l'amour », *Spirale*, n° 198, septembre-octobre 2004, p. 18-19.

du style intimiste et des principales thématiques qui habitent son œuvre⁴⁷. Le roman turcottien est un récit de l'introspection dans lequel la narration rend compte de l'expérience intime du monde du personnage féminin. Michel Biron, dans son compte rendu de *La Maison étrangère*, situe le roman dans une nouvelle écriture au Québec qui témoigne d'un écart par rapport aux grands récits et aux intrigues traditionnelles. Biron signale que ces écrits ne cherchent pas « à ouvrir les vannes de l'imagination romanesque⁴⁸ », mais plutôt à mettre en mots le rapport personnel au monde du personnage à travers un univers symbolique qu'il construit. Effectivement, chez Turcotte, le romanesque est retenu, intérieur, introspectif, et se déploie dans l'espace personnel de la narratrice, ce corps-maison où est mise en scène son histoire. L'enveloppe corporelle devient le dernier refuge d'Élisabeth ; le texte articule cette équivalence en établissant un rapport métaphorique entre le corps et la maison. L'idée d'une inscription dans l'espace-temps sur les modes métaphorique et symbolique s'avère probante dans l'étude de *La Maison étrangère*, et même du *Ravissement*, puisque les romans mettent en scène des lieux en voie d'effacement, à l'instar des corps des protagonistes.

Les critiques ont fréquemment soulevé l'imbrication de la poésie dans l'univers romanesque d'Élise Turcotte, particulièrement les analyses s'intéressant au *Bruit des choses vivantes*⁴⁹, son premier roman. Le concept de « symbolisme *soft* » de Michel Biron

⁴⁷ Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », *loc. cit.* ; Marie-Pascale Huglo, « Le quotidien en mode mineur : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 99-115 ; et Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *loc. cit.*

⁴⁸ Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », *loc. cit.*, p. 167.

⁴⁹ Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Éditions Leméac / Actes Sud, coll. « Babel », 1998 (1^{ère} édition : 1991). Consulter, à propos de ce roman, le dossier « Élise Turcotte », sous la direction de Denise

va en ce sens en avançant que les images, les mots et les symboles déploient, au sein du roman, un nouvel ordre de signification. Pour Marie-Pascale Huglo, le premier roman d'Élise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, participe d'une poétique du quotidien : « Chez Turcotte, le quotidien est un espace de transformation de l'expérience visant à redonner sens et centre à un monde fragmenté et tragique, à le réenchanter malgré tout⁵⁰. » L'opposition entre un monde extérieur effrayant et un univers intime riche et atypique déborde de ce premier roman et imprègne tout aussi bien *La Maison étrangère*. Andrea Oberhuber s'intéresse en ce sens à la « nouvelle subjectivité d'un "je" singulier que nous donne à lire Élise Turcotte [qui] prend ses racines dans un être-au-monde bien féminin⁵¹. » Celui-ci s'élabore sur les questions de la corporalité et de la filiation qui s'imbriquent aux aspects de la mémoire trouble et de l'étrangeté de l'héroïne⁵².

L'absence à soi et l'inquiétante étrangeté de Lol V. Stein et d'Élisabeth ont été relevées par bon nombre d'études critiques du *Ravissement* et de *La Maison étrangère*. Cependant, le corps en tant que vecteur de la spectralité n'a pas encore été placé au centre d'une problématique de recherche comme je propose de le faire, ce qui ouvre l'espace à

Brassard, *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, printemps 2006, p. 7-84 ; Marie-Pascale Huglo, « Le quotidien en mode mineur : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *loc. cit.* ; Corinne Larochelle, « Lire l'image : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, printemps 1998, p. 545-557 ; Pierre Nepveu, « Les choses vivantes d'Élise Turcotte », dans *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004.

⁵⁰ Marie-Pascale Huglo, « Le quotidien en mode mineur : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *loc. cit.*, p. 113.

⁵¹ Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *loc. cit.*, p. 449.

⁵² Sophie Létourneau, « Le corps froid de l'amour », *loc. cit.*, p. 18-19 ; Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *loc. cit.* ; Andrea Oberhuber, « Au nom de la mère, du père et de Hildegarde : des histoires de filles et de filiation chez Élise Turcotte », *loc. cit.* ; Catherine Vaudry, « S'écrire corps et âme. La quête des traces et des souvenirs dans *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *Postures*, n° 6, dossier « Littérature québécoise », printemps 2004, p. 93-103.

plusieurs questions qui m'intéressent. Le parcours du corps s'élaborera en deux temps. Je me pencherai d'abord sur le sentiment d'étrangeté qui envahit progressivement les héroïnes au point tel que leur subjectivité s'en trouve effritée. L'aveu de l'antériorité de ce sentiment à la rupture amoureuse suggère une source plus complexe à la relation problématique à soi et au monde extérieur. Cette impression de décalage par rapport à soi et à l'extérieur influe sur leur mémoire défaillante tel un catalyseur de leur ancien être-au-monde. La mémoire fragmentée des héroïnes qui empêche le sentiment d'unité et de cohésion entre elles et leur corps rend problématique le rapport à leur histoire, ainsi qu'à l'histoire collective chez Turcotte. Ensuite, la présence/absence des protagonistes qui imprègne la corporalité de façon significative et en fait un lieu d'effacement et de disparition, constituera le deuxième aspect de l'analyse de l'œuvre. Comment fonctionne la spectralité dans les textes et quels effets a-t-elle sur les personnages ? Quel rôle tient le regard – tant son propre regard que celui de l'autre – dans la perception du corps et dans sa spectralisation ? Telles sont les questions qui animeront cette partie de l'analyse. Au sein de cette seconde partie, se retrouvera également l'étude de l'inscription des protagonistes dans un espace-temps romanesque marqué par des lieux de mémoire dans lesquels elles se promènent et par le double mouvement de déconstruction/reconstruction du sujet féminin dans le cas d'Élisabeth. De fait, le corps romanesque entretient un lien métaphorique avec les lieux qu'il parcourt. De manière tout à fait contraire, alors que le corps de Lol semble envahir l'espace public à travers son errance dans la ville, Élisabeth se retire dans son appartement et dans son corps même. Enfin, il y aura lieu de saisir les diverses représentations, entre corps errant et corps-tombeau, qui caractérisent la mise en récit des personnages féminins.

L'étude comparée du *Ravissement de Lol V. Stein* et de *La Maison étrangère* sera l'occasion de m'interroger sur les convergences et les divergences entre deux écritures au féminin plaçant au centre de la narration le corps spectral, les images et les valeurs que celui-ci véhicule à travers deux imaginaires féminins décalés dans le temps et l'espace culturel, mais dont les liens devront apparaître au fil de l'analyse littéraire proposée.

CHAPITRE I

L'ÊTRE-AU-MONDE FANTOMATIQUE DE LOL V. STEIN ET D'ÉLISABETH

La narration des romans à l'étude est focalisée sur la déroute de la protagoniste principale. Lol V. Stein et Élisabeth sont hantées par le passé et ses figures marquantes ; leur corps en porte les traces en devenant fantomatique. Dans ce chapitre initial, nous verrons comment les corps des protagonistes se spectralisent en raison d'un sentiment d'étrangeté. Dans le but de circonscrire la mise en mots de ces corps qui s'absentent, différentes questions seront soulevées : quelle est l'origine de leur étrangeté ? Comment influe-t-elle sur la corporalité des personnages ? Dans quelle mesure la mémoire et la perception de soi sont-elles touchées par cette absence au monde ? Par quel travail de mémoire Lol et Élisabeth tentent-elles de résoudre leur hantise ?

Le Ravissement de Lol V. Stein s'applique à retracer le parcours d'une héroïne perturbée par la vision qu'en a Jacques Hold, le narrateur ; tandis que *La Maison étrangère* s'attarde à rendre compte de la crise d'Élisabeth par une narration resserrée sur l'intime et le quotidien. Cet écart dans le choix de la voix narrative et du point de vue sur le personnage donne à lire deux moyens scripturaires d'écrire le corps fantomatique, qui se recourent à différents égards. Dans les deux cas, l'expérience du monde s'imprime sur leur corps via la narration. Selon Peter Brooks, la manière dont le corps est scripturairement travaillé par le récit contemporain correspond à une « sursémiotisation ». Son association avec le texte produit un double mouvement de sémiotisation du corps et de somatisation de l'intrigue et de la narration :

[M]odern narratives appear to produce a semioticization of the body which is matched by a somatization of story : a claim that the body must be a source and a locus of meanings, and that stories cannot be told without making the body a prime vehicle of narrative significations⁵³.

La hantise des personnages féminins se manifeste entre autres dans les défaillances de la mémoire, comme si le passé se dérobaît à Lol et Élisabeth tout en étant envahissant. Cette amnésie prend forme dans un corps qui s’efface en même temps que les souvenirs. Or la crise qui affecte le corps et la mémoire va au-delà de la déception amoureuse, elle s’étend à l’être-au-monde de Lol et Élisabeth. De fait, elles expérimentent depuis l’enfance un décalage qui affecte leur rapport à elles-mêmes et au monde. Il en découle une absence à soi et, pour Lol, un retrait du monde sensible. Les protagonistes ne parviennent en conséquence plus à se projeter dans l’histoire – personnelle, mais aussi collective dans le cas d’Élisabeth – qui est perturbée par un passé toujours très présent et une mémoire défaillante. Soumis à la hantise et à l’étrangeté, les corps de Lol et d’Élisabeth manquent de matérialité et se rapprochent d’un fantôme. La définition du fantôme comme figure double, pour reprendre le propos de Martine Delvaux, souligne son côté résolument paradoxal. Elle résonne dans les œuvres de Duras et de Turcotte au cœur desquelles les personnages féminins répondent à la hantise par leur propre spectralité qui se donne à voir, aux yeux des personnages romanesques, dans leur corps en processus de disparition.

⁵³ Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. xii.

1.1 Un sentiment d'étrangeté antérieur à la rupture amoureuse

La déroute des héroïnes n'est pas avant tout une conséquence de l'échec amoureux ; elle était amorcée auparavant. Malgré une place importante accordée dans les premiers passages à la scène de rupture, les romans s'empressent de faire remonter la spectralité de Lol et Élisabeth à un passé plus lointain, signifiant clairement que l'échec amoureux n'a fait que précipiter une dégradation déjà en cours. La séparation doit être comprise comme un catalyseur qui engendre la narration, et non pas comme la source de l'état fantomatique des protagonistes.

Deux points de vue sur Lol V. Stein se côtoient dans *Le Ravissement*. D'une part, sa « folie⁵⁴ » est considérée comme découlant du traumatisme qu'aurait constitué la nuit du bal de T. Beach. Le narrateur, Jacques Hold, soutient que « Lol resta toujours là où l'événement l'avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée, derrière les plantes vertes du bar. » (*RL*, p. 20) L'adverbe « là » et son complément « derrière les plantes vertes du bar » insistent sur la sédentarisation de Lol dans un lieu du passé. Il s'agit d'un choix délibéré du narrateur de raconter l'histoire de Lol V. Stein à partir de son abandon :

Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce *faux semblant* que raconte Tatiana Karl et ce que *j'invente* sur la nuit du Casino de T. Beach. *À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein.* [...] Je vais donc la chercher, je la prends, là où *je crois* devoir le faire, au moment où elle *me paraît* commencer à bouger pour venir à ma

⁵⁴ Les personnages posent sur Lol un diagnostic de folie en se basant sur son absence à soi et aux autres, son insensibilité, particulièrement lors du bal, la crise neurasthénique l'ayant suivi, et ses trous de mémoire. Sans adopter le terme de « folie » qui lui est accolé, plusieurs de ces éléments convergent vers une compréhension du personnage comme étant fantomatique. Voir à ce sujet Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.* ; Danielle Bajomée, « La nuit, l'effacement, la nuit », *loc. cit.* ; Philippe Spoljar, « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », *loc. cit.*

rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach. (*RL*, p. 14. Je souligne.)

Le passage accentue la subjectivité assumée de la voix narrative qui entreprend d'expliquer Lol. Tout au long du roman, Jacques Hold met de l'avant les incertitudes de son discours et l'impossibilité de trouver une « vérité » sur Lol V. Stein. Le discours narratif prend le parti d'éclaircir les zones d'ombre de ce personnage en accordant à la scène du bal, qui revient comme un leitmotiv, le statut d'événement déclencheur de sa folie. D'autre part, l'absence et l'étrangeté sont reconnues comme étant intrinsèques à sa personne. Les propos répétés à quelques reprises de Tatiana Karl nuancent le portrait d'une folie causée par la désertion de son fiancé :

Tatiana, elle, ne croyait pas à la seule vertu de ce bal dans la folie de Lol V. Stein, elle la faisait remonter plus avant, plus avant dans sa vie, plus avant dans sa jeunesse, elle la voyait ailleurs. Au collège, dit-elle, il manquait quelque chose à Lol, déjà elle était étrangement incomplète, elle avait vécu sa jeunesse comme dans une sollicitation de ce qu'elle serait mais qu'elle n'arrivait pas à devenir. (*RL*, p. 80)

L'héroïne était depuis longtemps prise avec un manque qui la rendait étrange aux yeux d'autrui. La répétition souligne, dans ce passage, la recherche incessante des personnages pour mettre au jour les motifs de l'étrangeté de Lol. Le texte creuse « plus avant », puis « plus avant dans sa vie » et enfin « plus avant dans sa jeunesse » pour trouver une explication. Tatiana retrace la source de l'« anormalité » de Lol à une certaine incomplétude qui serait en elle. Ainsi, son état fantomatique aurait été en latence, la trahison vécue à T. Beach n'ayant eu pour effet que d'enfin fournir une explication tangible de sa personne. La folie qui lui est attribuée est l'explication la plus plausible de son état.

Côtoyer la folie – ou du moins l'apparence de la folie dans le cas de Lol – provoque, selon Freud, un effet d'inquiétante étrangeté :

L'inquiétante étrangeté qui s'attache à l'épilepsie, à la folie, a la même origine. Le profane se voit là confronté à la manifestation de forces qu'il ne présumait pas chez son semblable, mais dont il lui est donné de ressentir obscurément le mouvement dans des coins reculés de sa propre personnalité⁵⁵.

L'aspect fantomatique du corps de Lol et son attitude étrange ne peuvent qu'inquiéter autrui. L'une des définitions que relève Freud de l'inquiétante étrangeté (l'*Unheimliche*) est d'ailleurs « fantomatique⁵⁶ », par opposition à *heimlich* qui signifie, entre autres, « lieu dépourvu de fantomatique⁵⁷ ». Le fantomatique perturbe car il est en relation avec la mort, avec ce qui en revient, tel que les spectres, et la fait cohabiter avec le monde des vivants. La citation ci-dessus montre que l'inexpliqué crée une sensation d'angoisse. Pour Freud, l'une des principales sources de l'effet d'inquiétante étrangeté est la non familiarité qui suscite une « incertitude intellectuelle⁵⁸ ». De fait, l'étrangeté de Lol est d'autant plus inquiétante qu'elle ne semble pas avoir de cause précise. Le roman s'attarde donc à rétablir l'origine de l'être fantomatique de Lol V. Stein à travers une enquête auprès de ceux qui l'ont connue. Au-delà des personnages du roman, le lecteur est lui aussi happé par l'inquiétante étrangeté à la lecture du *Ravissement*, alors que *La Maison étrangère* ne produit pas la même sensation. Cela peut paraître étonnant puisque le roman de Turcotte présente lui aussi une héroïne au corps fantomatique qui intrigue les autres personnages. Toutefois, sa

⁵⁵ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 (1^{ère} édition : 1919), p. 107.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

rematérialisation au fil des pages, constamment entourée d'un discours intellectualisant la crise et le processus de reconstruction d'Élisabeth empêche l'angoisse de prendre possession du lecteur.

La Maison étrangère s'ouvre sur le départ de Jim au pas de la porte de l'appartement conjugal. Mais la scène de rupture est précédée par l'aveu de l'antériorité de l'état fantomatique d'Élisabeth à sa récente rupture : « Mon histoire ne prend pas sa source dans la rupture. Au contraire, comme un nœud devenu trop l che, elle a seulement continué à se défaire. » (*ME*, p. 11) Ce constat initial annonce d'emblée que si la séparation amoureuse enclenche un processus d'introspection et engendre le récit lui-même, elle n'est pas à l'origine de l'état fantomatique de l'héroïne. L'expérience d'une difficile coïncidence à soi et au monde semble faire partie d'elle depuis toujours. La rupture ne fait qu'amplifier l'impression d'un décalage et pousse Élisabeth à se retrancher dans son appartement. La perte de contrôle que la protagoniste vit s'inscrit dans le langage par le paradoxe d'une volonté d'effacement mise en mots par l'abondance de la parole : « Voici l'endroit où il n'y avait ni phrase, ni ignorance, ni pensée. Je m'y rendais, les yeux fermés. Il n'était rien arrivé. Personne n'était parti et les mots s' garaienent. Jim n'avait rien annoncé. Puisque c'était déjà là. » (*ME*, p. 92) Les qualificatifs négatifs se succèdent dans le récit autoréflexif de la narratrice pour décrire son rapport à soi et au monde. La négation revient comme une exhortation à l'anéantissement pour exprimer le détachement causé par l'étrangeté ressentie. Élisabeth insiste sur la présence en elle depuis longtemps d'une faille qu'elle

conçoit comme un espace qui la hante et qui prend la forme corporelle d'une « cache » dissimulée dans son corps :

Il y avait une cache dans ce corps par où des journées entières disparaissaient. Plus je vieillissais, plus cela me faisait mal. Je vivais dans une maison étrangère. Limitée par mon propre moi et par l'ignorance. Et à cause de cette ignorance, trop souvent projetée en dehors du monde. (*ME*, p. 12)

Cet extrait met en évidence que la faille d'Élisabeth n'est pas seulement amoureuse, même si elle est exacerbée par le départ de Jim, mais qu'elle dévoile un sentiment d'étrangeté qui remonte à l'enfance, comme en témoignent les souvenirs ressassés par de nombreuses analepses⁵⁹. Cet abîme se mêle à une culpabilité héritée de sa mère catholique qui s'est toujours dévouée dans différentes causes caritatives. Le manque d'événements réellement dramatiques dans son passé nourrit son sentiment de faute et provoque un discours sur soi dégradant : « Mais que m'était-il arrivé à moi ? Mon chagrin n'était pas justifié. Rien n'était vrai. Ce qui l'était, c'était mon enfance heureuse et le péché qui en découlait. » (*ME*, p. 25) La croyance de devoir acheter sa place dans le monde par la souffrance révèle l'intériorisation par la protagoniste du discours catholique maternel. Sa vision du monde en est atteinte : elle se perçoit comme étant injustement privilégiée dans un monde qui lui paraît apocalyptique. Élisabeth souffre du syndrome de celle qui se sent toujours en décalage par rapport à son entourage et à l'époque dans laquelle elle vit. Bouleversée par ce statut d'étrangère dans sa propre vie, elle se retire dans son appartement avec les fantômes

⁵⁹ La remémoration structure aussi le dernier roman d'Élise Turcotte, *Guyana* (Montréal, Leméac, 2011), dans lequel le couple mère-fils se replonge dans ses souvenirs à la suite du suicide de leur coiffeuse.

de son passé. Elle fait corps avec eux au détriment de ceux qui font partie de son quotidien – les amis, les étudiants, les collègues et son nouvel amant, Marc.

Les racines du sentiment d'étrangeté qui ébranle les protagonistes dans les romans de Duras et Turcotte s'étendent donc bien au-delà de la rupture amoureuse et suggèrent de considérer celle-ci seulement comme un incident déclencheur de leur chute. L'étrangeté creuse le décalage dans le sentiment de soi et dans le regard posé sur l'extérieur. Ses effets rapprochent les protagonistes d'un être spectral, se promenant entre deux « mondes » sans appartenir ni à l'un ni à l'autre.

1.2 Présence/absence : décalage dans le rapport à soi et à l'autre

Le sentiment d'étrangeté se traduit dans la corporalité des héroïnes par le paradoxe d'une présence/absence qui s'insinue dans le rapport à soi et à autrui. Hantées par leur passé, Lol V. Stein et Élisabeth ne sont jamais tout à fait *là*, mais se situent plutôt entre le passé et le présent, le réel et la hantise. Le corps textuel intègre les signes de la présence/absence en devenant transparent et mort/vivant et signale ainsi que les personnages féminins sont menacés d'anéantissement.

Le paradoxe de la présence/absence est l'une des premières caractéristiques du personnage de Lol V. Stein à s'imposer au lecteur. Cette particularité s'applique par ailleurs assez bien à plusieurs personnages féminins chez Duras qui, habités par un monde intérieur plus accaparant que le réel, semblent également absents. Pensons entre autres à Anne-Marie Stretter dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* et *India Song*, à Anne

Desbaresdes de *Moderato cantabile*, à Élisabeth Alione dans *Détruire dit-elle*⁶⁰ et à l'amante du *Navire Night*⁶¹. Tant physiquement, puisqu'elle paraît toujours ailleurs, que psychologiquement, aucun personnage ne parvient à saisir Lol. Tatiana Karl l'atteste à plusieurs reprises : « Au collègue, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là. » (*RL*, p. 12) La présence de Lol est toujours décalée, spectralisée par sa parole – ce « lait brumeux et insipide de la parole qui sort de Lol V. Stein » (*RL*, p. 106) – rendue vide en raison d'une mémoire défaillante. Les descriptions de Lol sont empreintes de contradictions, d'impressions, de mensonges et d'inventions. Tout concourt à la présenter comme étant insaisissable : « Elle se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité dépend d'elle. » (*RL*, p. 41) Le qualificatif « coulée » rappelle la substance évanescence du corps de Lol qui se « coule », sans forme, sans contour, sans trait distinctif. La métaphore filée de l'eau produit diverses images de son identité fuyante à travers sa liquéfaction – « elle vous fu[i]t dans les mains comme l'eau » (*RL*, p. 13) –, son emportement par l'eau, et de son corps, par le truchement de ses yeux « d'eau morte et de vase mêlées » (*RL*, p. 83).

La question de l'identité de Lol V. Stein est omniprésente dans le discours des personnages : « Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres. » (*RL*, p. 54) L'incapacité de Lol à *se dire* enclenche la parole des autres qui tentent de dévoiler son

⁶⁰ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, 1987 (1^{ère} édition : 1969).

⁶¹ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, 1979.

identité. Le silence est générateur du discours sur l'héroïne. Cependant, les rares jalons d'une construction identitaire de Lol se révèlent inadéquats à la décrire alors que le simulacre, en tant que double renvoyant à un original qui aurait été copié, semble au cœur de sa définition par le regard d'autrui. Mais la quête de l'original est rendue problématique dans *Le Ravissement*. Le très polysémique titre suggère d'entrée de jeu que Lol a été ravie, au sens où elle a été victime d'un rapt. Survenu lors du bal lorsqu'une femme est repartie au bras de son fiancé, ce ravissement est autant corporel, qu'émotif et langagier. Dans cette optique, le reste du roman serait consacré à la reconstitution du bal par l'entremise du retour à S. Tahla et à T. Beach, du rapprochement avec Tatiana Karl et l'insertion dans un nouveau couple⁶². La filature de Tatiana Karl et de Jacques Hold est constamment mise en relation avec l'observation de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter durant le bal : « De loin, avec des doigts de fée, le souvenir d'une certaine mémoire passe. Elle frôle Lol peu après qu'elle s'est allongée dans le champ [...] » (*RL*, p. 63). La mémoire du bal est si omniprésente dans le texte qu'elle en devient tangible, comme l'illustre sa personnification avec des doigts qui lui permettent de toucher Lol. La protagoniste reproduirait la nuit du bal, se multipliant en simulacres d'elle-même, d'Anne-Marie Stretter⁶³ – son corps se

⁶² Encouragées par l'étude de l'œuvre durassienne faite par Jacques Lacan – qui affirmait que « [l]a scène dont le roman n'est tout entier que la remémoration, c'est proprement le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième, avec tout le bal, à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudaine apparaître. » (Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », *loc. cit.*, p. 8) –, les lectures psychanalytiques ont fait la part belle à cette interprétation des actions du personnage qui ne parvient toutefois pas à circonscrire sa complexité.

⁶³ Duras affirme qu'Anne-Marie Stretter « recelait en elle ce pouvoir de mort, de prodiguer la mort, de la provoquer. » (Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 65) Elle se demande d'ailleurs « si derrière Lol. V. Stein il n'y avait pas Anne-Marie Stretter » (*Ibid.*, p. 69). Voir dans cette optique l'étude de Brigitte Cassirame, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos, op. cit.*

rapproche par le fantomatique de celui d'Anne-Marie Stretter qui est décrite comme étant une femme inquiétante, fascinante et ayant la grâce d'un « oiseau mort » (*RL*, p. 15) –, de femme rejetée et enfin de son ancienne relation amoureuse. Son évanescence corporelle et identitaire serait alors due à son dédoublement qui empêche de discerner la *vraie* Lol au milieu « de faux-semblants, de vingt femmes aux noms de Lol ? » (*RL*, p. 105) Embrouillé par la multiplication *des* Lol V. Stein, il est difficile pour le lecteur de retrouver la véritable Lol – c'est d'ailleurs ce à quoi s'appliquent les personnages tout au long du roman –, d'autant plus qu'elle échappait déjà aux définitions avant le bal. Dans son étude sur la « maladie de la douleur » dans les textes de Marguerite Duras, Julia Kristeva qualifie les personnages durassiens de « doubles », de « répliques » et de « calques⁶⁴ ». Duras brouille les frontières du sujet qui ne parvient pas à fixer les contours de son être puisque dans « cette crypte de reflets, les identités, les liens et les sentiments se détruisent⁶⁵. » Au fil des pages, il apparaît que l'original est le personnage présent/absent, atteint d'un sentiment d'étrangeté qu'était Lol dès l'enfance. Tous ces doubles participent à l'inquiétante étrangeté qu'inspire la protagoniste. Freud indique d'ailleurs que le motif du double dérange celui qui y est confronté et « ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi,

⁶⁴ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 256.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 263.

permutation du moi⁶⁶ ». Le dédoublement s'intensifie après le bal, qui provoque chez Lol la perte de sa mémoire et l'errance d'un lieu à l'autre, d'une copie à l'autre.

En raison de l'omission de sa douleur et de son deuil, Lol traverse sa vie sans s'y ancrer ; elle devient l'ombre d'elle-même. Dans un entretien avec Xavière Gauthier, Marguerite Duras extrapole sur les effets de ce manque :

[...] cette espèce d'échec dans la tentative qu'elle a faite pour rejoindre l'amour du couple de Anne-Marie Stretter et de Richardson, elle a totalement échoué, c'est-à-dire que là aussi il y a un chaînon qui a manqué. La jalousie n'a pas été vécue, la douleur n'a pas été vécue. Le chaînon a sauté, ce qui fait que dans la chaîne tout ce qui suit est faux, c'est à un autre niveau⁶⁷.

L'attestation de l'étrangeté de Lol avant cette nuit suggère qu'elle était déjà prédisposée au détachement. Alors que le corps est un lieu névralgique de l'identité du sujet, elle « ne [comprend] pas qui est à [s]a place. » (*RL*, p. 138) Son corps ne témoigne que d'absence et semble inerte, insensible. Par l'effacement d'elle-même au profit des amants du bal, Lol n'a trouvé aucune autre place à intégrer et se retrouve ainsi dans un espace fantomatique. Les fantômes de Michael Richardson, d'Anne-Marie Stretter et de la scène de son éviction à T. Beach filtrent son rapport à soi. Ses repères identitaires s'effritent après la nuit du bal. Lors de la crise neurasthénique qui s'ensuit, « elle pronon[ce] son nom avec colère : Lol V. Stein – c'était ainsi qu'elle se désignait. » (*RL*, p. 23) Son nom est martelé comme pour retrouver son identité fragilisée par le rejet. À l'opposé, ce comportement pourrait être lu comme un

⁶⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 77.

⁶⁷ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 20. Ce passage se lit comme suit dans *Le Ravissement* : « La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour. » (*RL*, p. 19)

baptême : Lol se donne un nom, ce qui suggère qu'elle se nommait différemment auparavant.

La dissolution identitaire de Lol V. Stein la réduit à son histoire passée puisque le seul élément de définition précis se trouve dans son anéantissement par la nuit du bal⁶⁸. L'identité est quelque chose de redoutable chez Duras. Elle alimente les discours, mais aucune définition ne parvient à cerner les héros atypiques qui peuplent ses romans. Le cas du vice-consul, dans le roman du même nom appartenant aussi au cycle indochinois, est assez similaire. En effet, ce personnage se retrouve au centre des conversations des habitants de Calcutta qui tentent d'expliquer son geste violent envers les lépreux sur lesquels il a tiré à Lahore. Dans ces deux textes durassiens, les motifs des héros et leur manière d'être échappent aux autres. La notion de *fantomatique* pallie cette incapacité du discours à saisir l'héroïne du *Ravissement*, car elle permet une perspective plus juste sur elle en l'abordant par son évanescence et son insaisissabilité. La relation à l'autre est donc déterminée à travers la prise de contrôle par chaque personnage de Lol V. Stein. Dépossédée de son corps et de sa voix permettant d'établir un lien avec autrui, elle est possédée par les discours qui entreprennent de la définir, de la recomposer après la « chute ». Lol (ap)paraît d'ailleurs, lors de la scène du bal, tel un ange déchu.

⁶⁸ Rappelons rapidement que l'analyse onomastique du personnage la place d'emblée dans une telle définition. La douleur se trouve effectivement au cœur de son nom, Lola Valérie Stein : Lola est le diminutif espagnol de Dolores, qui signifie « douleurs » (Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997, p. 26). L'analogie se poursuit avec son patronyme, Stein, qui veut dire « pierre » en allemand, suggérant que Lol est pétrifiée comme si elle avait été médusée. Brigitte Cassirame compare de fait le personnage d'Anne-Marie Stretter à la figure mythique de Méduse (Brigitte Cassirame, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos*, op. cit.).

Dans *La Maison étrangère*, la narratrice-protagoniste perd aussi contrôle de son corps mais, contrairement à la narration par un autre personnage du *Ravissement*, c'est sa propre voix qui dit son expérience d'un corps-esprit fantomatique. La non cohésion semble définir le rapport à soi qu'Élisabeth entretient depuis l'enfance. Après la rupture, ce détachement augmente, comme l'indiquent certains extraits où elle se perçoit de l'extérieur : « la femme qui vivait dans cet appartement » (*ME*, p. 45) ; « L'image d'une femme accomplissant un travail passait devant mes yeux. » (*ME*, p. 60) Le sentiment d'une absence de coïncidence affecte son regard sur elle-même et s'inscrit dans ces extraits par un passage de la première à la troisième personne. Duras emploie également la désignation à la troisième personne pour montrer le sentiment d'étrangeté de Lol V. Stein. Étrangère à ce qui lui arrive, la narratrice de *La Maison étrangère* assiste en spectatrice au déménagement de Jim comme s'il s'agissait d'un « spectacle de magie » (*ME*, p. 12) durant lequel les objets volaient hors de sa maison. Elle sort de son corps et regarde froidement la scène, médusée par ce qu'elle voit. La présence/absence devient un moyen de faire face aux difficiles événements de son quotidien. Elle est à la fois un penchant naturel, donc involontaire, et un état recherché, ce que montre la comparaison, à plusieurs reprises, de son identité à celle d'une pierre. La comparaison étaye le désir d'Élisabeth de rester immobile, tétanisée par son passé qu'elle n'arrive pas à interpréter, tout en s'exposant aux influences extérieures afin de s'inscrire dans le collectif. « Stein » (Lol V. Stein) veut en outre dire « pierre » en allemand : Lol et Élisabeth subissent une sorte de pétrification due à quelque chose de dramatique. À la fin de *La Maison étrangère*, la protagoniste interprète

ainsi l'analogie entre son identité et la pierre : « Je pouvais renoncer, me confondre avec le paysage. Devenir la pierre que j'avais voulu être au début du printemps, réceptacle de la pluie, du bonheur et du malheur des autres, de la vie qui passe, du temps qui meurt. » (*ME*, p. 220) Les termes « renoncer », « confondre » et « réceptacle » rappellent la volonté, dans la première partie du texte, de s'effacer jusqu'à disparaître, ce que suggère aussi, dans cet extrait, la manière d'aborder la vie et le temps par leur échéance.

Le trouble identitaire d'Élisabeth, dont la comparaison avec la pierre n'est qu'un exemple, prend racine dans son corps qui porte les traces de sa spectralité. Par le biais de comparaisons à la petite sirène, à une étrangère ou encore à un animal, la protagoniste entretient le fantasme d'une autre peau, illustré par la mue du serpent (*ME*, p. 19). Tandis que dans le roman de Duras, le fantomatique se donne à lire à travers des représentations corporelles, au début de *La Maison étrangère*, la narratrice suggère elle-même que le corps fait des apparitions spectrales : « Mais que pouvaient bien refléter tous ces miroirs dans un appartement à demi vide ? J'entrais dans une pièce, et ma silhouette était la seule chose qui se détachait des murs. Elle apparaissait, et lorsque je quittais la pièce, elle s'évanouissait pour réapparaître ailleurs. » (*ME*, p. 13) Dans son appartement où circule ce corps fantomatique, les miroirs, offerts en guise d'offrandes amoureuses par Jim, sont désormais le seul moyen d'attester sa présence. Or elle ne reconnaît plus l'image qui y prend forme. Le motif du miroir métaphorise le regard distant que jette la protagoniste sur son corps et,

par extension, sur soi. Élisabeth établit un lien symbolique entre les objets et elle-même⁶⁹, il n'est donc pas étonnant que, à la suite du départ de Jim, elle se voit seulement grâce aux objets, substituts de la mémoire du couple. Son reflet dans le miroir crée également une image tout à propos de son corps fantomatique : il met en scène l'immatérialité de son corps et de son être-là après la séparation qui équivaut à une scission avec une partie d'elle. Dès l'enfance, Élisabeth essaie de matérialiser sa présence en la confirmant par des photographies :

Je réclamaï des photographies de mon père habillé en soldat. Je cherchais celles de ma toute petite enfance. Où était l'instant où j'avais appris à marcher ? Et celui de la révélation de me savoir en vie ? Mais il y avait si peu de photographies : nous, nous n'étions pas importants. C'est la foule des autres qui l'était. (*ME*, p. 22)

Comme elle cherchait autrefois son histoire dans des photographies, elle tente désormais de trouver son image dans les miroirs. À l'instar des miroirs qui permettent seuls de saisir sa présence/absence fantomatique, les photographies fournissent un témoignage de son histoire passée qu'elle-même ne parvient pas à se rappeler.

L'absence à soi métaphorisée par son incrédulité devant le reflet de son corps dans les miroirs de son appartement ne date pas de la rupture : son vieillissement l'avait amorcée alors que Jim était toujours auprès d'elle. Les changements de son corps dus à l'âge inquiètent Élisabeth et fragilisent encore davantage son identité déjà précaire. Un reportage télévisé vient confirmer sa peur de se perdre avec l'âge :

Notre corps se régénère section par section tout au long de notre vie : c'est un fait que je n'avais appris que très récemment en écoutant un documentaire à la télé.

⁶⁹ J'y reviendrai dans la partie « Mémoire défaillante ».

L'animateur avait employé une image qui m'avait bouleversée : notre corps se copie lui-même, et si nous vieillissons, c'est parce que les copies sont de plus en plus pâles. (*ME*, p. 29)

Cette vision du vieillissement comme une multiplication de copies qui perdent leur matérialité à force d'être dupliquées participe à la dématérialisation du corps de la narratrice. Selon cette conception, en vieillissant son corps s'efface et se rapproche ainsi de l'image évanescence des fantômes qui lui apparaissent. Dans l'œuvre turcottienne, le monde extérieur est porteur de mauvaises nouvelles médiatisées par la télévision⁷⁰. La porosité de son corps-maison inquiète Élisabeth car son manque d'étanchéité permet au chaos extérieur de s'infiltrer à l'intérieur de son appartement. Ce reportage télévisé cristallise la crainte de voir son identité se dissoudre de plus en plus. Il lui confirme que son âme s'éloigne de son corps et d'elle-même. Le passage du temps la détache d'autant plus de sa corporalité que sa mémoire est défaillante et qu'elle ne reconnaît donc pas le passé exposé sur son corps.

Influencée par la pensée médiévale⁷¹ qui reprend de la pensée chrétienne et de la tradition philosophique ancienne la dichotomie entre le corps et l'âme, Élisabeth perpétue la scission des entités. Dans l'introduction à *l'Histoire du corps*, Alain Corbin résume ainsi la conception antique du corps et de l'âme :

Le sujet – le moi – n'existe qu'incarné ; aucune distance ne peut être établie entre son corps et lui. Cependant, le corps échappe de toute part au moi dans – ou par – le sommeil, la fatigue, la possession, l'extase, la mort. Il est cadavre à venir. Pour tout

⁷⁰ Cette préoccupation était déjà omniprésente dans son premier roman, *Le Bruit des choses vivantes*. Voir les études de Marie-Pascale Huglo, « Le quotidien en mode mineur : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *loc. cit.* ; et de Corinne Laroche, « Lire l'image : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *loc. cit.*

⁷¹ Élisabeth est professeure au collégial et effectue des recherches doctorales sur la représentation du corps dans la littérature médiévale.

cela, la tradition philosophique ancienne le perçoit comme une prison de l'âme, comme un tombeau, le corps est "du côté obscur de la force, de l'impureté, de l'opacité, de la déchéance et de la résistance matérielle". Les modalités de l'union de l'âme et du corps – plus tard du psychique et du somatique – ne cessent de hanter les discours⁷².

L'opposition sous-tend un jugement de valeurs puisque le corps mène l'homme vers une mort certaine, alors que l'âme, « plus élevée », est associée à la spiritualité et aux domaines du savoir. Andrea Oberhuber souligne que, « [à] l'image de [la] mystique allemande [Hildegarde de Bingen] et enrichie de ses lectures, Élisabeth aspire à la connaissance, seule source de bonheur sur terre, autrement dit à l'appropriation d'un savoir ancien⁷³. » La narratrice-protagoniste tente de trouver un sens à son passé pour récupérer son âme perdue. Elle veut s'entourer d'un univers de significations, ce qui s'accorde d'ailleurs avec son travail de chercheuse, mais aussi avec la hantise d'une histoire personnelle marquée par l'oubli. En somme, le corps d'Élisabeth est spectralisé par les corps médiatique et médiéval qui lui renvoient des images de son corps comme étant transparent, dans le premier cas, et dissocié, dans le second.

Le corps devient un lieu de cohabitation avec les fantômes du passé et se dissocie non seulement de l'âme, mais aussi d'autrui puisque la protagoniste de *La Maison étrangère* s'isole. Les liens de filiation entre Élisabeth et son père échappent toutefois au détachement ambiant. Le texte présente en effet plusieurs correspondances entre leur manière de faire face au deuil. D'abord, son père s'enferme, après le décès de sa femme,

⁷² Alain Corbin, « Introduction », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, vol. 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 8.

⁷³ Andrea Oberhuber, « Au nom de la mère, du père et de Hildegarde : des histoires de *filles* et de filiation chez Élise Turcotte », *loc. cit.*, p. 433.

dans une résidence pour personnes âgées alors qu'il est nettement trop jeune pour s'y retrouver. À l'instar d'Élisabeth qui fait de son corps un espace entre la vie et la mort, son père choisit d'habiter un lieu de passage entre ces deux états, affirmant que « [s]i la mort doit venir, qu'elle vienne au plus vite [...]. Il n'y a pas de meilleur endroit qu'ici pour repérer un candidat à la mort. » (*ME*, p. 27) Élisabeth note le désintéret avec lequel il envisage son existence, sans pourtant établir de rapprochement avec sa propre condition. Son père amorce le premier un mouvement vers un retour à la vie lorsqu'il décide d'entreprendre un voyage en Suède où il retrouvera une ancienne amante. Au fur et à mesure qu'il retourne vers le monde des vivants, il rajeunit aux yeux d'Élisabeth. Parallèlement, elle apprend aussi à accepter sa propre image, comme le montre cette réplique adressée mentalement à Marc : « c'est à prendre ou à laisser. » (*ME*, p. 216) Les cheminements du père et de la fille s'entrecroisent dans le récit turcottien. Le noyau familial se renoue sur la tombe de la mère, ce qui permet à chacun de faire la paix avec le passé familial et amoureux. Élisabeth s'est effacée au sein du couple qu'elle a formé avec Jim, mais aussi de sa relation avec sa mère, car tous deux amplifiaient son sentiment de faute. Lorsque sa solitude devient trop lourde à porter, elle se met à la recherche d'un nouvel homme avec qui faire corps. La rencontre avec Marc signale une première tentative de sortir du silence et de l'isolement :

J'étais consciente que cet homme, Marc, ne savait rien lui non plus, mais j'avais besoin de son corps. [...] Je quittais ma forêt pour emporter avec moi un spécimen des vivants. Je voulais toucher, et retrouver la capacité de pleurer. C'est une façon maladroite de le formuler, mais il n'y en a pas d'autre. Je ne pouvais pas rester aussi seule. Je ne pouvais pas. (*ME*, p. 106)

Le martèlement par la répétition de la nécessité de rompre la solitude révèle qu'un changement s'opère à partir de l'imprégnation de l'autre sur soi par le toucher. C'est donc d'abord et avant tout à travers le contact physique qu'Élisabeth peut se reconstituer. Comme si tout l'amour avait été épuisé avec Jim, le rapport physique entre Élisabeth et Marc n'inclut jamais de tendresse ou d'amour. Le corps de Marc est utilisé à ses propres fins, pour rompre sa solitude et rétablir le rapport à son corps.

La sexualité constitue un passage vers un ailleurs. Pour la protagoniste de *La Maison étrangère*, il s'agit d'un espace rendant possible la communion avec le passé et le présent, les morts et les vivants, le corps et l'âme, l'humain et l'animal. Elle cherche par la sexualité à fusionner ces oppositions. « [P]énétr[er] dans son propre corps » ouvre « l'accès à une autre vie » (*ME*, p. 75). Selon Michela Marzano, « [à] travers la possession du corps d'autrui, chaque individu prend non seulement contact avec l'être charnel de la personne qu'il désire, mais aussi avec sa propre existence charnelle⁷⁴. » Marzano met en lumière la double prise de possession d'autrui et de soi lors de l'acte sexuel. Le contact physique avec l'autre ramène la conscience de son propre corps, qu'Élisabeth a perdue à la suite du départ de Jim. La relation sexuelle est par ailleurs un moyen de laisser des traces sur l'autre et d'en être marquée à son tour. Le toucher entame un mouvement pour recouvrer ses sens et, éventuellement, sentir son corps. Élisabeth tente depuis l'enfance de s'imprimer sur autrui et sur les objets afin de participer au monde. L'abondance des sens rend compte d'une

⁷⁴ Michela Marzano, *Philosophie du corps*, op. cit., p. 114.

manière autre de voir le monde, moins intellectualisée en opposition à l'univers collégial et universitaire du personnage.

Marzano ajoute que « [l']abandon et la perte momentanée des limites du corps et des barrières entre le “je” et le “tu” rendent possible l'oscillation continue entre une pulsion *fusionnelle* et une pulsion *destructrice*⁷⁵. » Le danger de se perdre dans l'autre fait partie inhérente de l'acte sexuel. Contrairement à son interprétation chez Turcotte, la sexualité de Lol V. Stein tend nettement vers la destruction. Alors que pour Élisabeth, elle agit comme un révélateur – semblable à une catharsis –, dans le cas de Lol, elle participe à son effondrement identitaire. La sexualité se présente dans le texte durassien comme un lieu d'indéfinition. Cela constitue une différence importante avec le texte de Turcotte qui propose, à l'inverse, l'union sexuelle comme un moyen de se reconstruire. Jacques Hold tente d'abord de rejoindre Lol en masquant le visage de Tatiana Karl sous le drap durant leur étreinte. Ensuite, les interrogations sur l'identité de Lol V. Stein dominent son étreinte avec cette dernière, comme si elle devenait de plus en plus abstraite à mesure que le corps de l'autre la pénétrait. Cette scène se clôt sur l'abolition de son identité lorsque Lol se nomme sans distinction du nom de Lol et de celui de Tatiana Karl, comme le relève le narrateur : « il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle-même – Tatiana ne se nomme pas, elle – et dans les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V. Stein. » (*RL*, p. 189) Par l'interchangeabilité de sa personne, Lol pose le geste ambigu de se définir

⁷⁵ *Ibid.*, p. 113.

par l'indéfini. Ce qui se passe durant l'acte sexuel n'est, selon Julia Kristeva, pas de l'ordre du plaisir, car les pulsions érotiques de Lol auraient été épuisées à la suite de l'abandon de son fiancé. Une constatation semblable peut être faite dans *La Maison étrangère* où le contact physique avec autrui permet la réincarnation de son propre corps pour Élisabeth, ce qui n'est toutefois pas le cas de Lol. Kristeva aborde la jouissance féminine chez Duras en la définissant comme un « ravissement dissimulé et anérotique (au sens de dépourvu de lien, de détaché de l'autre pour ne se tourner que vers le creux du corps propre qui se désapproprie cependant à l'instant même de la jouissance et sombre dans une mort à soi aimée)⁷⁶ ». La part fantomatique de Lol se révèle à travers sa sexualité et ébauche un mouvement vers la disparition.

Si, comme le dit Michela Marzano, la peau « est le signe de la frontière existant entre le “je” et le “tu”, le “moi” et le “non-moi”, une “barrière contenant” qui protège tout individu de la dispersion de ce qui est interne et de l'invasion de l'extérieur⁷⁷ », chez Duras et Turcotte, le sentiment de cohésion que crée normalement cette frontière est anéanti par un être-au-monde fantomatique. Dès lors, les rapports entre soi et son corps, entre mêmeté et altérité, sont marqués par la non reconnaissance, due en partie à la mémoire problématique des héroïnes.

⁷⁶ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 251-252.

⁷⁷ Michela Marzano, *Philosophie du corps*, *op. cit.*, p. 32-33.

1.3 Mémoire défaillante

Lol V. Stein et Élisabeth sont accablées d'une mémoire défaillante qui les empêche de se reconstituer. Leurs manques mémoriels sont nombreux : passé flou, pensée incomplète, absence de souvenir, oubli de soi, négligence physique, etc. Ces ratés fragmentent leur identité et accentuent leur impression d'être étrangères dans leur propre vie. L'anamnèse prend dès lors une place essentielle dans les récits : en effet, c'est par elle que les personnages féminins tentent de quitter l'état fantomatique.

La Maison étrangère est un roman sur l'oubli, tant collectif que familial et amoureux. L'oubli qui détache Élisabeth du présent et la rend étrangère à ce qui se passe autour d'elle se matérialise par une « cache » (*ME*, p. 12) où des morceaux de sa vie s'amoncellent et échappent à sa compréhension. La narratrice évolue dans un univers polarisé⁷⁸ au sein duquel un passé omniprésent s'oppose à un présent fragile. L'oubli menace son identité en la privant d'un passé qui créerait du sens et grâce auquel elle parviendrait à s'unifier elle-même. Comme le personnage de Lol V. Stein, elle subit les conséquences de l'« omission de sa douleur » (*RL*, p. 24) :

À la minute où il [Jim] a franchi pour la dernière fois le seuil de la porte, j'ai oublié le récit de notre vie. Il ne s'agissait pas d'un oubli salutaire, d'une fuite. Ce n'était pas le réflexe d'une personne saine évitant de sombrer dans l'affliction. Simplet, sur le coup, il n'y avait ni affliction, ni panique, ni ressentiment puisque j'avais déjà oublié. [...] Je savais que l'oubli m'attendait ; il faisait partie de mon être, plus exactement de mon corps, depuis le commencement. (*ME*, p. 11)

⁷⁸ J'ouvre une parenthèse pour préciser que le roman est structuré par la notion de dualité. Comme nous l'avons vu, celle-ci affecte la corporalité, en dissociant l'âme du corps matériel, mais elle influe aussi sur le rapport à autrui, sur la spatialité – l'intérieur de la maison est opposé à un extérieur dangereux, la lumière à l'obscurité – et sur la temporalité – le passé confronte le présent.

L'oubli est vécu comme une fatalité puisqu'il entraîne une perte de soi. À la lumière d'une théorie médiévale dont elle prend connaissance dans le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival qui considère la mémoire « comme un pouvoir de l'âme que Dieu a offert à l'homme » (*ME*, p. 43), Élisabeth associe sa mémoire défaillante à la perte de son âme. Les failles de sa mémoire lui retirent sa profondeur : les événements demeurent en surface sur sa peau, mais ne pénètrent pas dans son corps vers son âme. L'oubli s'incarne corporellement par la crainte que le monde fuie par les pores de la peau : « Enfant, je croyais que c'était par les trous de ma peau que le monde s'enfuyait. Dès qu'une parcelle de ce monde entrait, elle fuyait par mes pores. » (*ME*, p. 26) La « peau-rosité » est double : le corps perd son contenant (sa mémoire, son identité) qui s'échappe par les pores ; et les orifices du corps laissent les dangers extérieurs pénétrer en elle et menacer son identité. Le corps fantomatique rend inquiétante la porosité entre Élisabeth et l'extérieur puisque sa maison-corps n'assume pas son rôle de frontière.

Conjointement à la culpabilité de ne pas s'inscrire dans l'histoire collective, il n'est pas étonnant que la mémoire devienne obsessionnelle : « J'étais quelqu'un qui errait à travers des bribes de rêves, le manque de souvenirs, l'impuissance et le poids de l'Histoire en marche. » (*ME*, p. 116) Élisabeth se définit par le manque et l'errance au sein de la mémoire collective qui est confrontée à sa propre mémoire fragmentée. Cette lacune prend forme physiquement chez Élisabeth par « l'impression d'avoir une peau vierge⁷⁹ », sans inscriptions ni souvenirs. Les traces laissées sur le corps de l'autre et sur son corps, d'une

⁷⁹ Catherine Vaudry, « S'écrire corps et âme. La quête des traces et des souvenirs dans *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *loc. cit.*, p. 95.

part durant les relations sexuelles avec Jim et Marc, et d'autre part, par le vieillissement, participent à contrer l'effacement de soi. Le roman d'Élise Turcotte utilise le travail mémoriel de l'écriture et de l'image pour combler les trous de la mémoire de la protagoniste.

Contrairement à la reconstruction par le travail de mémoire de *La Maison étrangère*, dans *Le Ravissement*, la mémoire est un mécanisme brisé, ce qu'appuient les multiples répétitions sur les plans de la syntaxe et du récit lui-même qui évolue de manière circulaire de S. Tahla à T. Beach. Tout comme dans *La Maison étrangère* où la mémoire est la clé de la hantise, il s'agit d'un enjeu crucial dans *Le Ravissement*⁸⁰, qui tourne exclusivement autour de Lol V. Stein, de son passé et de son inquiétante attitude au moment de son retour à S. Tahla. Toutefois, la mystérieuse héroïne échappe de toute part au discours et aucun personnage ne parvient à déchiffrer ses trous de mémoire. Michel Foucault appréhende la mémoire chez Duras comme étant une « mémoire sans souvenirs⁸¹ » :

Le discours est entièrement [...] dans la dimension de la mémoire, d'une mémoire qui a été entièrement purifiée de tout souvenir, qui n'est plus qu'une sorte de brouillard, renvoyant perpétuellement à de la mémoire, une mémoire sur de la mémoire, et chaque mémoire effaçant tout souvenir et ceci indéfiniment⁸².

⁸⁰ Voir à ce sujet les études de Philippe Spoljar, « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », *loc. cit.* ; Anne Cousseau, « Une dramaturgie de la mémoire », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Lectures de Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein ; Le Vice-Consul ; India Song*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 31-46 ; Hélène Cixous et Michel Foucault, « À propos de Marguerite Duras », *loc. cit.* ; Sharon Willis, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, *op. cit.* ; Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.* ; Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, *op. cit.*

⁸¹ Hélène Cixous et Michel Foucault, « À propos de Marguerite Duras », *loc. cit.*, p. 10.

⁸² *Idem.*

En effet, la mémoire motive le discours, dans la mesure où celui-ci porte sur le souvenir que les personnages possèdent de Lol V. Stein. Cette mémoire collective est incessamment contredite puisque, personne n'ayant accès à l'intériorité de Lol qui demeure fermée, elle n'est fondée que sur des impressions et des rumeurs. La mémoire tourne à vide dans *Le Ravissement* : « J'écoute sa mémoire se mettre en marche, s'appréhender des formes creuses qu'elle juxtapose les unes aux autres comme dans un jeu aux règles perdues. » (*RL*, p. 173) De sa mémoire à la parole, Lol n'est abordée que par l'incomplétude qui la frappe. Le texte redouble les blancs de mémoire de Lol V. Stein par ses propres manques, en laissant certaines phrases de Lol en suspens et sans ponctuation. L'héroïne habite ces blancs et vit avec eux, mais ils sont intolérables pour autrui, comme le montre l'abondance du discours narratif autour du mot-trou qui figure l'incapacité de Lol à *se dire*⁸³. La parole de Lol est à l'image de la dislocation de sa mémoire, ce qui permet au narrateur-personnage de la pallier par la sienne. Ces manques mémoriels créent un sujet paradoxal, hanté par un passé dont il perd pourtant certains faits marquants. La « mémoire sans souvenirs » de Lol, au-delà de simples trous de mémoire, l'empêche de se reconstituer en tant que sujet et de gagner en matérialité.

L'identité de la protagoniste du *Ravissement* est profondément altérée par « la mortelle fadeur de [s]a mémoire » (*RL*, p. 182) qui procède à une constante mise à néant :

[...] elle commença à reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla. [...] En quelque point qu'elle s'y trouve Lol y est comme une première fois. De la distance

⁸³ J'analyserai dans la partie « Une narration spectrale et spectralisante » les liens entre le mot-trou et le fantomatique.

invariable du souvenir elle ne dispose plus : elle est là. Sa présence fait la ville pure, méconnaissable. Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Tahla. (*RL*, p. 42-43)

Les différentes lacunes mémorielles de Lol définissent son être-au-monde par l'anamnèse quasi totale, qui est perçue comme un espace, un liquide amniotique où elle semble flotter. L'oubli enclenche un processus d'effacement qui empêche l'héroïne d'être dans le *hic et nunc* romanesque. Dans l'impossibilité de récupérer la mémoire des événements qui constituent son centre et de la mettre en mots, Lol V. Stein ne peut se retrouver et ainsi quitter l'état fantomatique dans lequel elle se trouve. Son corps devient un espace vide⁸⁴, qui n'abrite aucune mémoire, aucune identité, aucun présent, rien à l'exception de ses fantômes. Il apparaît donc dans le texte comme un réceptacle dans lequel chacun dépose sa parole, ses obsessions, ses visions fantasmatiques.

Malgré la répétition inlassable des noms des villes, la mémoire ne refait pas surface. Les marches de Lol à travers S. Tahla, dès qu'elle sort de sa « prostration », agissent comme une tentative de reconnaissance, tant des lieux que d'elle-même. Marguerite Duras met de l'avant le rapport à l'espace très physique de la protagoniste : « Nous sommes là dans un monde totalement corporel. C'est en marchant qu'une autre mémoire lui vient, et qu'une mémoire la quitte, que le transfert s'opère⁸⁵. » À mesure que Lol ratisse l'espace de S. Tahla et de T. Beach, plutôt que de lui revenir, sa mémoire du passé s'amenuise. Elle

⁸⁴ Sharon Willis voit à juste titre des effets psychosomatiques liés *Le Ravissement*. Elle affirme en ce sens que le rapport à la mémoire est physique comme le donne à voir le vomissement de la protagoniste sur la plage de T. Beach lorsque l'*undigested memory* refait surface (Sharon Willis, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁵ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 98.

recourt à Jacques Hold comme à un médiateur pour retourner sur son passé : « Sans vous, j'ai compris que ça n'en vaudrait pas la peine. Je n'aurais rien reconnu. [...] Je ne peux plus me passer de vous dans mon souvenir de T. Beach. » (*RL*, p. 167) Malgré deux retours au lieu de son abandon, Lol ne parvient pas à se « remplir⁸⁶ », à reconstruire son identité, elle demeure vide.

Lol V. Stein et Élisabeth sont altérées par une mémoire lacunaire. Les textes établissent un lien direct entre la mémoire et l'identité puisque les failles mémorielles empêchent l'identité des protagonistes de (re)prendre forme. La narratrice-protagoniste du roman d'Élise Turcotte le démontre efficacement puisqu'elle effectue un « retour aux sources » pour parvenir à sortir de son état fantomatique. En somme, la mémoire est elle aussi soumise au sentiment d'étrangeté qui règne sur l'intériorité des protagonistes et les enferme dans une corporalité effacée. Conséquemment, leur mémoire brisée s'insère dans la perception qu'ont les héroïnes de leur histoire individuelle. Dans le cas d'Élisabeth, elle affecte aussi sa manière de concevoir son rôle dans l'histoire collective.

1.4 Le rapport des protagonistes à l'h/Histoire

Dans ce chapitre, nous avons remarqué que l'impression d'étrangeté creuse un vide dans la relation à soi et introduit un décalage dans la corporalité, l'identité et la mémoire

⁸⁶ Virginia Woolf suggère que les personnages sont travaillés scripturairement comme de « belles grottes » se remplissant au fil du texte. Ces grottes sont des espaces où les personnages sont construits et dans lesquels l'auteure les étoffe : « [J]e creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce qu'il me faut : humanité, humour, profondeur. Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles, et que chacune s'offre au grand jour, le moment venu » (Virginia Woolf, *Journal*, tome III, Paris, Stock, 1983 (1^{ère} édition : 1980), p. 74).

des protagonistes. Il s'agira désormais de voir comment les fantômes du passé s'y insèrent et agissent comme un filtre sur le regard qu'elles posent sur elles-mêmes. Il conviendra de se pencher sur l'implication de l'étrangeté et de la hantise dans le rapport des héroïnes à leur histoire personnelle et à l'histoire collective. En effet, celle-ci est troublée par un passé qui est incessamment réactualisé par les fantômes qui se promènent dans leur quotidien. Les spectres rappellent la filiation brisée par les défaillances mémorielles des personnages féminins.

Le sentiment d'étrangeté d'Élisabeth ne s'étend pas seulement à la relation à soi. Il se double de l'impression de ne pas participer à la vie extérieure, du fait de ne pas s'inscrire dans le récit collectif. Comme le souligne Michel Biron, la culpabilité qui l'afflige depuis l'enfance « exist[e] indépendamment de la faute⁸⁷ ». L'abondance d'images médiatisées attestant de la douleur universelle suscite cette impression de faute d'être épargnée de la douleur à grande échelle. Cette comparaison est continuellement réitérée par les parallèles qu'elle établit entre son histoire personnelle et la grande histoire dont elle a une perception chaotique. Le collectif qui rejoint l'intime est par ailleurs une préoccupation qui se retrouve aussi dans *Guyana* : parmi les souvenirs évoqués par la protagoniste, il y a celui de son viol ayant eu lieu en même temps qu'un suicide collectif dans le pays d'origine de sa coiffeuse, récemment suicidée. Dans *La Maison étrangère*, la narration effectue un glissement d'une douleur à l'autre, de l'individuel au collectif et vice-versa : « Le mal était de plus en plus insaisissable dehors, et il prenait désormais l'aspect d'une lutte avec moi-même. » (*ME*, p.

⁸⁷ Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », *loc. cit.*, p. 173.

94) L'esprit d'Élisabeth est habité par une série de catastrophes réelles et imaginaires qui la menacent et l'attirent vers le monde des morts. Sa pensée se tourne fréquemment vers des événements dramatiques :

On aurait dit que j'avais souhaité être poussée vers cette fin, une fin, peu importe laquelle. Il existait un certain nombre de possibilités ; Marc pouvait se noyer dans la jalousie, un homme pouvait sortir un couteau et me le planter dans le ventre à la sortie du restaurant, une guerre pouvait être proclamée, une bombe pouvait exploser exactement à l'endroit où Jim s'installerait pour boire un café s'il retournait en Irlande. (*ME*, p. 165)

L'individuel interpelle le collectif, et inversement, pour montrer que, pour la narratrice, le malheur est incurable et son propre malaise, une « indécence » (*ME*, p. 59). Le fait de ne pas être partie prenante de l'Histoire rend sa présence virtuelle et sans importance. Son sentiment de faute et de décalage est amplifié par la présence de Jim, dont le passé recèle de véritables horreurs vécues durant la guerre civile irlandaise qui le hantent au point de le transformer aussi en figure spectrale. Élisabeth trouve une fausse explication dans son départ qui concrétise à ses yeux sa « faute » mystérieuse : ne pas avoir su le retenir. Chez Turcotte, la mémoire défaillante et la culpabilité de la protagoniste l'empêchent de se projeter dans l'h/Histoire.

Si le rapport bouleversé d'Élisabeth à son histoire se prolonge dans le collectif, il n'en va pas de même pour Lol qui demeure aux prises avec son passé qu'on referme sur elle comme un piège. Lol V. Stein est dépossédée de son histoire qui « devi[e]nt publique » (*RL*, p. 23) et « de fer-blanc » (*RL*, p. 32). Le déplacement de son histoire individuelle dans l'espace public et la métaphore du « fer-blanc » engendrent l'image d'une histoire centrée autour d'un seul événement révolu. La Lol actuelle a peu de consistance par rapport au

constant rappel de la jeune fiancée abandonnée. Elle est frappée de fatigue et d'ennui, comme le montre cette citation au cœur de laquelle la répétition du mot « long » accentue la lenteur : « Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. » (*RL*, p. 24) L'omission de sa douleur durant le bal se traduit après coup par une profonde morosité. Julia Kristeva affirme que la douleur renvoie à une « scission » typique du sujet féminin qui se traduirait par un ennui insurmontable : « À la fois massive et extérieure, la douleur se confond avec le détachement ou avec quelque profonde scission de l'être féminin ressentie comme le *vide d'un ennui* indépassable si elle se révélait à l'endroit même de la division subjective⁸⁸ ». L'état apathique qui assomme Lol après le bal est préfiguré par le sentiment d'étrangeté qui crée, déjà au collège, une condition semblable, comme en témoigne Tatiana Karl : « Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître, mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion. » (*RL*, p. 12) Bien avant la nuit du bal, Lol est affublée d'un corps et d'une identité qu'elle porte inconfortablement. Alors que pour Élisabeth, le sentiment d'étrangeté trouve sa source en elle, pour Lol V. Stein, il semble venir d'une impossibilité à conformer son être affaibli par les insuffisances de sa mémoire aux attentes de sa société. L'intime et le social se rencontrent donc sur ce corps qui disparaît au fil de la narration.

⁸⁸ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 250.

En raison de leur mémoire défaillante et de l'impression de décalage, les héroïnes perdent le contrôle de leur histoire personnelle et se retrouvent amputées⁸⁹ par un passé encore trop envahissant.

1.4.1 Histoires de hantise et de fantômes

En se reportant à la théorie freudienne du deuil et de la mélancolie⁹⁰, il semble que l'état des protagonistes s'apparente davantage à la mélancolie qu'au deuil :

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement⁹¹.

Alors que l'objet aimé du sujet endeuillé est mort, celui du sujet mélancolique est perdu mais non décédé ; à travers cette perte se défile également quelque chose d'inconscient qui lui était attaché⁹². Les conséquences physiques et psychiques – appauvrissement du moi, manie, sadisme, défaite de la pulsion de vie, ainsi qu'absence d'intérêt et de sentiment – que Freud associe à la mélancolie se retrouvent dans les récits de Duras et Turcotte. Le corps fantomatique de Lol V. Stein et Élisabeth porte à croire que celles-ci sont aux prises

⁸⁹ Marcelle Marini parle des personnages féminins chez Duras comme d'« infirmes » (Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, *op. cit.*, p. 11). Ce terme revient à deux reprises dans le roman : « corps infirme » (*RL*, p. 51) et « mains infirmes » (*RL*, p. 160).

⁹⁰ Voir Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Idées », 1971 (1^{ère} édition : 1915), p. 147-174. Julia Kristeva fait d'ailleurs une lecture de l'œuvre durassien comme étant chroniquement ancré dans la mélancolie (Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 227-265).

⁹¹ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *loc. cit.*, p. 148-149.

⁹² Voir *ibid.*, p. 151. La reconstruction d'Élisabeth au fil des pages montre assez bien que l'héroïne a perdu autre chose, qu'elle ne saisit pas encore, à travers son amoureux disparu. J'y reviendrai dans la partie « Travail de mémoire : la rematérialisation du sujet féminin dans *La Maison étrangère* ».

avec un travail s'apparentant au deuil qu'elles ne parviennent pas à accomplir ; chez le mélancolique, toujours selon Freud, cela peut provenir d'une « prédisposition morbide⁹³ », associable dans les romans à l'étude au sentiment d'étrangeté. Le travail intérieur qui succède à la perte de l'objet aimé peut être comparé au deuil, pareillement caractérisé par l'inhibition et l'absence d'intérêt, mais en diffère en raison de la dévalorisation du moi qui affecte le mélancolique. La mélancolie se dénoue normalement d'elle-même, comme le deuil, après un certain laps de temps durant lequel le travail mélancolique du deuil – tel qu'on pourrait nommer le processus des protagonistes pour parvenir à se sortir de leur corps fantomatique – s'accomplit. L'évolution de l'état d'Élisabeth se conforme à cette explication freudienne, mais le cas de Lol est atypique puisque, au dénouement du récit, elle demeure fantomatique. Pour Pierre Fedida, « la mélancolie est moins la réaction répressive à la perte de l'objet que la capacité fantasmatique (ou hallucinatoire) de *le maintenir vivant comme objet perdu*⁹⁴. » La volonté des protagonistes du *Ravissement de Lol V. Stein* et de *La Maison étrangère* de s'entourer de lieux et d'objets significatifs de leur passé suggère effectivement que leur mélancolie se nourrit du fantasme qui consiste à assurer une présence aux figures du passé grâce au travail mémoriel.

Les actants de l'histoire antérieure de Lol V. Stein et d'Élisabeth sont en effet toujours présents sous la forme de fantômes. Selon Martine Delvaux, le spectre exerce un

⁹³ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁴ Pierre Fedida, « Le cannibale mélancolique », dans *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 65-66.

pouvoir « qui se cache derrière la visière⁹⁵ ». Même spectraux, les acteurs du passé des héroïnes contrôlent toujours leur vie, du moins en partie. Leur histoire ancienne est amplifiée au rang de hantise parce qu'elles n'arrivent pas à s'en défaire et tentent de la répéter par le souvenir. De la temporalité décalée du *Ravissement* à l'apparition de fantômes du passé dans *La Maison étrangère*, je m'interrogerai sur l'influence qu'exerce la hantise dans les romans à l'étude et sur le travail mélancolique du deuil qui en découle.

Dans *Le Ravissement*, la temporalité est dramatiquement touchée par l'importance obsessionnelle du passé. Le corps de Lol oscille entre deux pôles temporels, « toujours all[ant] et ven[ant] d'un bout à l'autre du temps » (*RL*, p. 107). Cet entre-deux produit un personnage irrémédiablement présent/absent puisque constamment occupé par un mouvement de va-et-vient entre passé et présent : « Elle croyait qu'un temps était possible qui se remplit et se vide alternativement, qui s'emplit et se désemplit, mais qui est prêt encore, toujours, à servir, elle le croit encore, elle le croira toujours, jamais elle ne guérira. » (*RL*, p. 159) La gradation des adverbes et le parallélisme syntaxique en fin de phrase exacerbent l'emprisonnement temporel de Lol V. Stein entre un passé qui se répète « toujours » et un présent, voire un avenir qui n'advient « jamais ». Alors que les autres personnages s'inscrivent dans une temporalité « réelle », Lol est coincée dans celle de son histoire inchangeable⁹⁶. Elle a perdu un rapport linéaire et évolutif au temps, tour-à-tour

⁹⁵ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁶ Duras participe elle-même à établir la hantise comme élément définissant le personnage : « Lol V. Stein est une personne complètement hantée par le vécu de S. Tahla, par le bal. [...] Mais elle est hantée, elle est elle-même comme un lieu hanté. Elle ne peut pas faire de compromis avec le souvenir, elle est écrasée par le souvenir qui, chaque jour, chaque jour de sa vie est nouveau, reprend sa fraîcheur, une sorte de fraîcheur

décrite comme étant « miraculeusement conservée » (*RL*, p. 145) et vieillie, ayant « pris [...] des centaines d'années » (*RL*, p. 19-20). Béatrice Didier met l'incertitude temporelle en relation avec la spectralité de la mémoire : « Mais si la mémoire disparaît, ou pire connaît des éclipses, la dimension temporelle se trouve du même coup disloquée et voici que chancelle un des piliers de tout récit. Le temps ne va pas à la même vitesse pour tous les personnages⁹⁷. » La temporalité du *Ravissement* varie, à l'image du corps de Lol qui peut traverser les temps, les âges et les espaces. Cette étonnante particularité le rapproche du fantôme, qui peut aussi se déplacer entre les espaces et les époques. Le temps est déraillé et le passé tient lieu de présent et d'avenir. Le récit résume les dix années à U. Bridge en trois pages pour se concentrer sur ce qui les ont précédées et suivies. La linéarité temporelle est rompue et cède sa place à certains moments privilégiés par la narration. Bref, le corps-hantise de Lol tourné vers le passé fausse son rapport au temps et au réel. Le lien entre le *soma* et la psyché ne se dément pas dans le texte où le personnage incorpore physiquement la hantise :

Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de l'endroit où ce geste a eu lieu. Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle : elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre. Elle est née pour le voir. D'autres sont nés pour mourir. Ce geste sans elle pour le voir, il meurt de soif, il s'effrite, il tombe, Lol est en cendres. (*RL*, p. 49)

originelle. [...] Elle ne s'habitue pas à la mémoire. Ni à l'oubli, d'ailleurs. [...] C'est comme ça que je la vois, Lol V. Stein, elle apparaît à la surface des eaux et elle replonge. » (Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 99) La métaphore de l'eau présente, une fois de plus, Lol comme étant un personnage noyé dans le passé, incapable de s'en défaire.

⁹⁷ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op. cit., p. 281.

Autrement dit, dès que Lol s'écarte de son histoire ancienne, elle n'existe plus, se transforme « en cendres ». Or lorsqu'elle y demeure attachée, elle s'enchaîne à un « cadavre » qui la métamorphose en corps fantomatique. Le corps est intrinsèquement lié à la fin de la nuit du bal, de même qu'au lieu du casino de T. Beach – elle est d'ailleurs reconnue par le gardien de la salle lorsqu'elle y retourne (*RL*, p. 181-182) – et, par cette association, se dirige vers sa disparition. Après chaque chute de Lol – sa trahison lors du bal, mais aussi son évanouissement dans le sommeil qui clôt le récit –, la narration tente de la ressusciter en l'inventant à nouveau par son discours. Le narrateur la fait renaître de ses cendres en créant autant de Lol qu'il y a de discours sur elle.

Dans les deux romans à l'étude, les héroïnes tentent d'accéder à leurs souvenirs en retournant sur les lieux ou les objets qui enferment leur mémoire pour libérer le passé – avec succès pour Élisabeth, moins dans le cas de Lol. Pour Maurice Halbwachs et Pierre Nora, une communauté projette sa mémoire dans certains lieux, images ou objets⁹⁸. Cet investissement de lieux de mémoire peut aussi bien être le travail d'un groupe que d'un individu. Ces lieux se retrouvent dans les « objets les plus symboliques de notre mémoire⁹⁹ » sur lesquels les souvenirs et l'histoire s'inscrivent. Pierre Nora insiste sur la matérialité de la mémoire : « Elle s'appuie tout entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l'enregistrement, le plus visible de l'image¹⁰⁰. » Le travail matériel de la mémoire laisse des traces que, dans les textes de Duras et de Turcotte,

⁹⁸ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950 ; Pierre Nora, *Lieux de mémoire*, tome 1 : *La République*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984.

⁹⁹ *Ibid.*, p. XXIII.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. XXVI.

Lol V. Stein et Élisabeth doivent réinvestir pour reconstituer leur mémoire trouée. Les objets mémoriels sont particulièrement importants pour Élisabeth ; Lol tente de se reconstruire en hantant les lieux de son passé.

Les fantômes sont eux-mêmes des lieux de mémoire importants chez Duras et Turcotte. Dans *La Maison étrangère*, ils ont une présence matérielle dans la vie d'Élisabeth qui les voit en rêve et en éveil. Dans le texte turcottien, l'univers onirique équivaut au réel en raison des symboles et des clés d'interprétation qu'il livre à l'héroïne. Elle en narre d'ailleurs le détail dans son livre d'heures pour en libérer le sens. L'emprise du spectre de Jim se concrétise d'abord dans ses rêves où le fantasme d'une réunion prend forme. À l'instar de la petite sirène¹⁰¹, Élisabeth sombre dans les abîmes de son passé et ne parvient pas à refaire surface :

Jim était en un sens plus présent que jamais. Je sortais du lit, de ma chambre, de l'appartement. Le rêve continuait. S'il ne continuait pas, je me déshabillais à nouveau devant le miroir pour que ma double vie renaisse. C'est ainsi que j'arrivais désormais à ressusciter des souvenirs non passés. (*ME*, p. 41)

Le choix des verbes « renaître » et « ressusciter » montre la volonté de la narratrice de répercuter l'écho de ses rêves dans toutes les sphères de sa vie. Elle revisite mentalement leur histoire commune et se remémore leurs dialogues. Les souvenirs font constamment surface dans un « univers quasi proustien », comme le souligne Andrea Oberhuber dans son étude de *La Maison étrangère*¹⁰², en insistant sur les objets-souvenirs, les lieux et les images liés à la mémoire du couple. Jim demeure son « interlocuteur » (*ME*, p. 162)

¹⁰¹ Je reviendrai dans la dernière partie du deuxième chapitre sur l'imaginaire évoqué par la petite sirène.

¹⁰² Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 430.

privilegié parce qu'en raison de son absence, elle peut enfin lui parler librement. Le dialogue maintenu avec lui grâce à son départ est une tentative pour la narratrice de mettre de l'ordre dans leur passé, de revivre leur histoire de manière à ce que la fin n'ait pas lieu. Lorsqu'elle commence à rédiger son livre d'heures, Jim en est le destinataire. La voix d'Élisabeth est hantée par le fantôme de Jim continuellement interpellé par la deuxième personne inscrite dans son texte. Sa présence se fait sentir jusque dans son espace qui est empreint des traces de sa présence. La maison et les objets qu'elle contient portent désormais sa mémoire. La présence du fantôme de Jim se fait à un tel point matérielle que son nouvel amant, Marc, demande à Élisabeth de lui en parler « parce qu'il est entre [eux]. » (*ME*, p. 112) Pour dénouer cette hantise, il sera nécessaire d'aller jusqu'au bout de celle-ci en retournant sur les origines de leur relation pour finalement parvenir à clore leur passé amoureux.

Un fantôme peut toutefois en cacher un autre. Derrière celui de Jim qui rappelle son histoire récente, le fantôme de sa mère matérialise le tourment de sa mémoire défaillante qui remonte à l'enfance : « Je pensais sans cesse à mon enfance. Je pensais à Jim. Ces éléments du passé se confondaient jusqu'à devenir interchangeables. » (*ME*, p. 23) La hantise d'un passé familial parsemé de trous se matérialise par le spectre maternel qui lui apparaît en premier lieu en rêve. Comme Jim, sa mère a laissé des objets derrière elle. Or ce legs emplit Élisabeth de culpabilité car, hormis sa Bible, elle devait s'en débarrasser. La perte des objets maternels dans lesquels projeter sa mémoire participe à fragmenter l'histoire familiale. Élisabeth demeure hantée par la crainte d'avoir trahi sa mère, peur

alimentée également par le poids du secret sous lequel le noyau familial dépérit. À la suite d'une apparition de sa mère, l'héroïne entreprend de lever le voile sur son passé. Par l'entremise de son père, elle apprend certains secrets qui lui permettent de mieux saisir son héritage maternel. Alors que le silence qui masquait son enfance est rompu, Élisabeth se déleste du fardeau du passé : « J'avais une impression de nouveauté, comme si une section de mon âme me quittait pour rejoindre les esprits habitant ce calme jardin où reposait ma mère. » (*ME*, p. 155) C'est par un « retour aux sources » – celles de son histoire amoureuse et celles de son enfance – qu'elle pourra se détacher du fantôme maternel et résoudre son être-au-monde fantomatique. L'histoire se précise peu à peu et perd son statut de hantise.

Le passé sans cesse réactivé des protagonistes peuple leur monde de fantômes et les empêchent de se placer d'un côté ou de l'autre de la frontière temporelle. Le rapport à soi et à son histoire est rendu problématique par le deuil ardu à réaliser. Lol et Élisabeth se détournent de la réalité pour maintenir le passé présent. En proie à ce qui s'apparente à une « psychose hallucinatoire de désir¹⁰³ » que Freud remarque chez le sujet mélancolique, elles se tournent vers les fantômes comme présence hallucinée de l'objet aimé, mais aussi comme symboles de leur mémoire. Nous verrons mieux dans la dernière partie du second chapitre comment la fidélité morbide au passé qu'elles entretiennent s'incarne dans leur corps, prenant forme dans leur spectralité.

¹⁰³ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *loc. cit.*, p. 150.

1.4.2 Travail de mémoire : la rematérialisation du sujet féminin dans *La Maison étrangère*

Contrairement au roman de Marguerite Duras, dans *La Maison étrangère*, le rapport problématique à l'histoire se résout au fil des pages. La reconstruction d'Élisabeth passe notamment par un travail de mémoire. Il s'agit d'un procédé scripturaire auquel Turcotte recourt aussi dans *Le Bruit des choses vivantes* où la rupture déclenche la redéfinition identitaire d'Albanie qui se sert de l'image pour redéfinir la cellule familiale atomisée qu'elle forme avec sa fille Maria. Dans *La Maison étrangère*, son nouvel état fantomatique entraîne Élisabeth à détruire toutes les traces de son travail de recherche doctorale. Ce processus matériel s'apparente pour elle à un rejet d'une partie de son identité : « Je détruisais un objet portant le poids de ma propre valeur. » (*ME*, p. 98) Ce geste métaphorise son désir d'anéantissement de sa personne qui affecte différentes sphères de sa vie et s'inscrit dans son corps par le fantomatique. Élisabeth s'entoure d'objets où se loge la mémoire des figures de son passé – les miroirs de Jim et la Bible de sa mère – au détriment de ce qui appartenait à son histoire individuelle. Pourtant, peu après, il devient urgent pour elle de faire sens avec son passé alors qu'elle constate qu'elle « vi[t] tout, sans compréhension » (*ME*, p. 181). C'est ce que permettra son travail de copiste-diariste dans un livre d'heures. De plus, la protagoniste s'approprie son passé par l'écriture d'un livre d'heures et la conception d'un bestiaire du jeu de séduction. Elle investit de sa mémoire deux objets déjà porteurs d'un poids historique, pour reprendre l'idée de lieu de mémoire de Pierre Nora. Dans un premier temps, elle aménage des espaces de dialogue avec ses

fantômes, notamment dans son bureau, qui est le lieu où elle rejoint les écrits anciens, les « morts » (*ME*, p. 15), tel qu'elle le dit de ces auteurs. C'est aussi là qu'Élisabeth entreprend l'écriture de son livre d'heures, espace premier du dialogue spectral. Le processus d'écriture lui permet de rompre le silence qui a dominé ses relations avec Jim et sa mère et de se tailler une place dans sa propre histoire. D'abord entrepris pour transcrire ses rêves, elle se sert aussi du livre d'heures pour poursuivre sa relation avec Jim au-delà de la rupture et témoigner de son quotidien. Elle affirme vouloir par là « transformer une vie personnelle en nombre de caractères dessinés avec soin. » (*ME*, p. 99) Ce travail de copiste s'approfondit alors que l'écriture devient un moyen de tisser lentement des liens entre passé et présent. Andrea Oberhuber établit avec justesse le rapport entre l'écriture et la rematérialisation du sujet féminin :

Dans un jeu de correspondances entre lieux de mémoire et êtres fantomatiques, entre passé et présent, entre souvenir et réalité, la scission entre la narratrice et autrui se fait de moins en moins douloureuse ; par le truchement de l'écriture, Élisabeth réussit même à tisser une seconde peau à son corps métamorphosé, à mettre des mots sur la présence ressentie de l'absence de Jim, de sa mère morte et aussi de son père qui est sur le point de partir¹⁰⁴.

Le travail scriptural engendre une réappropriation de son histoire personnelle – qui incorpore tant son passé amoureux que familial, deux points névralgiques de sa mémoire défaillante. Ce rôle de témoin de sa propre histoire, instauré par la mise en récit de soi, la place d'emblée dans une posture spectrale. En effet, le témoin est confronté à l'impossibilité de faire coïncider le « je » passé et le « je » présent et donc de traduire son

¹⁰⁴ Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 441.

expérience passée. Ce « dédoublement du sujet narratif¹⁰⁵ » est cependant réinvesti par la narratrice de *La Maison étrangère* qui se transforme de narratrice spectrale en sujet de l'histoire. Pierre Nepveu rappelle en ce sens que « être témoin, c'est être plus qu'une simple spectatrice, [...] c'est être présent, c'est participer au moment même où tout éclate ou s'effondre, c'est du même coup entrer dans une relation qui concerne les mots, le 'témoignage', justement¹⁰⁶. » La dernière entrée dans son cahier – « *Et maintenant, je ne sais plus non plus où tu es* » (*ME*, p. 170) – signe le passage vers une autre forme de travail mémoriel, plus visuelle que scripturale celle-là, le bestiaire.

Le bestiaire regroupe les obsessions d'Élisabeth – mémoire, savoir, âme, sensualité – dans un objet qui joint image et parole. Son origine remonte au XIII^e siècle :

Ce bestiaire [de Richard de Fournival] était présenté comme une longue lettre en prose de l'amant malheureux à celle qu'il aime. L'auteur s'était servi d'animaux pour illustrer diverses situations de conquêtes amoureuses à travers les thèmes de l'amour courtois. [...] C'était donc pour se rappeler à son amour que l'auteur avait écrit et fait illustrer ce bestiaire. (*ME*, p. 42-43)

Les envois de cartes postales et de photographies d'animaux de Jim sont perçus comme étant la poursuite d'un ancien projet commun, la création d'un bestiaire. Ce cadeau de Jim est un moyen de se rappeler à sa mémoire, une « sorte de legs » (*ME*, p. 181), mais aussi, plus gravement, une façon de l'enfermer dans son souvenir : « Je suis vite devenue obsédée par ces photographies [...]. Autour de moi, la vie extérieure et matérielle s'estompait peu à peu. C'était ma tendance naturelle, et il avait été si facile de m'y laisser aller. » (*ME*, p.

¹⁰⁵ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 127.

¹⁰⁶ Pierre Nepveu, « Les choses vivantes d'Élise Turcotte », loc. cit., p. 214-215.

179) Afin de rompre éventuellement son enfermement, Élisabeth poursuit le projet de bestiaire en y insérant sa propre mémoire. Grâce à cette démarche, elle met un terme à leur relation et à la hantise dans laquelle elle l'avait coincée, ce qu'illustre la scène finale du roman où l'héroïne jette le livre achevé dans le fleuve. Par la même occasion, elle prolonge son travail sur le Moyen Âge, mais autrement : par la création et non par l'analyse. Le double travail mémoriel entrepris par l'écriture et l'élaboration du bestiaire lui donne la clé pour contrer l'effacement et l'oubli, en lui conférant désormais une place en tant que sujet créant, ce qui clôt l'histoire de sa hantise et, du même coup, le récit.

Nous venons de voir que Lol et Élisabeth peinent à se sortir de l'entre-deux temporel et spatial dans lequel les a enfermées leur hantise. Dans ces textes émaillés de figures spectrales, il y a redoublement du fantomatique : les héroïnes répondent à la présence de fantômes, acteurs disparus du passé, par leur propre spectralité. Le rapport à l'histoire des protagonistes est déterminé par leur sentiment d'étrangeté, mais surtout par la hantise qui les fige dans le passé.

Ce premier chapitre a permis de jeter les bases de la spectralité des protagonistes en dévoilant son origine – le sentiment d'étrangeté – et en montrant comment ce dernier influe sur le rapport à soi et à l'extérieur. Lol cherche à reconstituer son histoire par une filiation à l'horizontale qui réunit Michael Richardson, Anne-Marie Stretter et Tatiana Karl ; Élisabeth, quant à elle, se reconstruit en se réconciliant avec les cercles familial, amoureux et amical. Pour les deux héroïnes, le processus de subjectivation passe par la mémoire et le corps, deux entités intimement liées à l'histoire du sujet. L'analyse des deux pôles – hantise

du passé et sentiment d'étrangeté – permettra la transition vers le second chapitre de ce mémoire consacré à la dématérialisation des corps dans le texte.

CHAPITRE II

DÉMATÉRIALISATION DU CORPS

La portée de la spectralité dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *La Maison étrangère* va au-delà d'un être-au-monde marqué par l'étrangeté et la hantise : elle agit également sur la structure du récit et la voix narrative, tout en provoquant la dématérialisation du corps. Il convient désormais de se pencher sur les moyens scripturaires mobilisés pour faire disparaître ces corps. Les fantômes et le passé qui hantent les protagonistes ne sont pas les seules marques de la spectralité, le fantomatique imprègne également l'écriture et les corps textuels. Les corps de Lol V. Stein et d'Élisabeth perdent leur matérialité à la suite d'une rupture bousculant leurs repères habituels. Cet événement permet de réfléchir aux effets d'une mémoire défaillante – qui rend le travail mélancolique du deuil difficile, voire impossible dans le cas de Lol, à réaliser – sur la corporalité des protagonistes. Pour Alain Corbin, la matérialité du corps se révèle au contact de l'espace et de l'autre :

Le corps occupe un lieu dans l'espace. Il est lui-même un espace qui possède ses enveloppes : la peau, le halo sonore de sa voix, l'aura de sa perspiration. Ce corps physique, matériel, peut être touché, senti, contemplé. Il est cette chose que les autres voient, scrutent dans leur désir¹⁰⁷.

Le corps matériel se déploie dans l'espace, tout en étant lui-même un espace habité. Alain Corbin insiste sur le rapport sensoriel au monde comme indicateur de la matérialité du corps. Or que se passe-t-il lorsque le corps s'efface, que sa matérialité se désagrège ? Qu'advient-il alors de son rapport à l'espace et de ses représentations textuelles ?

¹⁰⁷ Alain Corbin, « Introduction », *loc. cit.*, p. 7.

La dématérialisation spectrale du corps des héroïnes de Duras et Turcotte sera étudiée dans ce second chapitre. Dans un premier temps, le fonctionnement de la spectralité dans les textes et son effet sur les personnages seront abordés. Dans un deuxième temps, il s'agira d'explorer le déploiement du corps dans l'espace romanesque, de l'effacement à la projection métaphorique, afin de percevoir sa présence fantomatique. Dans un troisième temps, les diverses représentations du corps qui peuplent les textes seront analysées comme autant de variations de la mise en scène du corps fantomatique.

2.1 Spectralisation du corps-texte

2.1.1 Une instance narrative spectrale et spectralisante

Les textes redoublent la spectralité des corps par l'aspect fantomatique du récit lui-même. C'est d'ailleurs par la posture spectrale de la narration que Martine Delvaux définit le récit de femmes contemporain. Les textes sont empreints de blancs que l'auteure investit comme une « demeure » :

Les mots de ces auteures tissent des récits fantômes, fabriquent des textes hantés où, toujours, une absence, une rupture, vient spectraliser l'écriture et celle qui écrit, un vide que l'auteure ne cherche pas à combler, une faille qu'elle ne souhaite pas colmater, mais plutôt qu'elle fréquente et avec laquelle elle apprend à vivre, comme si elle nous disait que la demeure est un lieu qu'on ne connaît jamais vraiment¹⁰⁸.

Martine Delvaux aborde l'écriture des femmes comme une « fabrication » qui laisse apparaître des trous, participant à l'ensemble du « tissage » qu'est le texte. Dans les romans étudiés, une rupture spectralise effectivement le texte via différents thèmes, tels que la

¹⁰⁸ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 10-11.

mémoire, l'identité et la hantise du passé. Le fonctionnement de la spectralité dans les textes dépasse largement le plan thématique et apparaît aussi sur le plan scripturaire par l'entremise des « blancs ». L'analyse que fait Martine Delvaux de l'écriture de l'absence des femmes auteurs se positionne dans l'optique du discours que Marguerite Duras tient de sa propre écriture dans *Les Parleuses*. Duras définit en effet son processus d'écriture de la façon suivante : « C'est des blancs si vous voulez, qui s'imposent. Ça se passe comme ça : je vous dis comment ça se passe, c'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe [...] Quelqu'un a dit le mot : anesthésie, des suppressions¹⁰⁹. » Pour Duras, les blancs apparaissent dans des endroits laissés vides après que quelque chose s'en soit retiré, par exemple la syntaxe¹¹⁰. Tant par son écriture que par la réalisation de ses films, Duras tente de trouver un langage scripturaire et visuel unique, « primiti[f]¹¹¹ ». Elle soutient que son écriture s'affirme avec *Le Ravissement*, lorsqu'elle commence à laisser du vide dans ses textes, des espaces libres, non contrôlés par le langage ou la pensée¹¹². Plusieurs critiques voient dans ces blancs le propre de l'écriture au féminin;

¹⁰⁹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 12.

¹¹⁰ La phrase durassienne est traversée par les blancs qui se manifestent dans des phrases nominales, une syntaxe déconstruite, des irrégularités grammaticales, ainsi que des figures de style telles que la parataxe et la répétition, tant thématique que lexicale. Certes, l'effondrement de la syntaxe n'est pas encore aussi avancé qu'il le sera dans ses œuvres suivantes, telles que *Détruire dit-elle*, *India Song* ou *L'Amant*, mais ce procédé scripturaire est néanmoins en cours dans *Le Ravissement*.

¹¹¹ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 94.

¹¹² Dans *Écrire*, Duras affirme laisser une part prépondérante au « sauvage » dans l'acte d'écriture : « Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. C'est une drôle de chose, oui. C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. » (Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 24)

en plus de Martine Delvaux, notons entre autres Trista Selous¹¹³ et Xavière Gauthier¹¹⁴. Ce mémoire prend le parti de lier les blancs à une écriture de la spectralité au féminin. La spectralité apparaît dans les écrits de femmes comme une manière de représenter la crise du sujet féminin. Ces « blancs », comme les nomme Duras, mais aussi plusieurs critiques féministes, se retrouvent dans l'écriture en tant qu'absence, faille, ou encore vide. Pour reprendre l'idée de Martine Delvaux d'un texte marqué par l'absence comme étant la « demeure¹¹⁵ » des femmes auteurs, je postule que les manques sont aussi la demeure des fantômes qui les habitent et circulent grâce à eux dans les textes. Les blancs, qui se manifestent de différentes manières dans les romans de Duras et Turcotte, tissent donc un texte doublement spectral : lui-même une figure de l'absence, mais aussi hanté par les fantômes.

Chez Duras, la spectralité imprègne fortement la forme du texte à travers le silence et l'absence, métaphorisée par le « mot-trou » (*RL*, p. 48). Julia Kristeva soutient que l'écriture durassienne est portée par une « rhétorique apocalyptique », héritage de la littérature post-Auschwitz et post-Hiroshima selon elle, qui s'exprime par deux modalités d'écriture opposées : la « profusion des images » et la « rétention de la parole¹¹⁶ ». Bien que faisant partie de l'étude de Kristeva, *Le Ravissement* ne porte pas cette empreinte « apocalyptique », au contraire de plusieurs œuvres durassiennes¹¹⁷. Les traces textuelles de

¹¹³ Trista Selous, *The Other Woman*, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁴ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹¹⁵ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, *op. cit.*, p. 10-11.

¹¹⁶ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 231.

¹¹⁷ Je pense entre autres à *Hiroshima mon amour*, *Le Vice-Consul*, *Détruire dit-elle*, *L'Amour*, *India Song*, *Le Navire Night*, *L'Amant* et bien sûr *La Douleur* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 (1^{ère} édition : 1985)) qui

cet héritage soulevées par Kristeva sont tout de même déjà en germe dans le roman. Duras soutient en ce sens qu'un livre doit donner à lire non pas une histoire, mais le « deuil noir » et le « silence¹¹⁸ », rappelant l'idée de « rétention de la parole » de Kristeva. Dans *Le Ravissement*, le fantomatique s'inscrit notamment par la focalisation mouvante de la voix narrative qui elle-même se spectralise. Marguerite Duras brouille les pistes et les voix, comme l'illustre le passage suivant dans lequel la focalisation passe d'un personnage à l'autre : « Je baisse les yeux. Tatiana qui cherche à trouver mon regard le perd comme une monnaie tombée. Pourquoi Lol qui paraît se passer de tout le monde veut-elle me revoir, moi, Tatiana ? » (*RL*, p. 86) Le changement de point focal suscite un questionnement sur l'origine de la voix narrative : est-ce Jacques Hold qui rapporte les propos de Tatiana ? Celle-ci a-t-elle sa propre voix dans la narration ? La divulgation tardive – à la moitié du roman – de l'identité du narrateur participe également à la spectralisation puisqu'on ne sait, dans un premier temps, d'où émerge la voix du narrateur-personnage¹¹⁹. Pour Bernard Alazet,

le retard de la narration à se donner une origine, à faire coïncider le “je” narratorial et le nom du personnage qui l'assume, indexe la question centrale du récit : raconter est proprement impossible. Ce qui ne signifie pas qu'il ne faut pas le faire : il s'agira bien au contraire de raconter depuis cette impossibilité, enjeu narratif qui, on le sait, est devenu chez Marguerite Duras un art poétique¹²⁰. »

L'impossibilité de raconter qui laisse un vide dans le récit est compensée par la narration qui prend en charge les points de vue des autres personnages pour livrer sa vision de

retrace le retour du mari de Duras, Robert Antelme, des camps de concentration.

¹¹⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁹ Le dévoilement de l'identité du narrateur à la moitié du roman a intéressé les critiques qui ne s'y sont toutefois pas attardés en profondeur.

¹²⁰ Bernard Alazet, « Elle dit », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Lectures de Duras*, *op. cit.*, p. 93.

l'histoire de Lol. La narration et les dialogues sous la forme de l'aveu sont guidés par le motif de l'enquête – qui confronte le corps fantomatique de Lol au corps policier – ; tous participent à l'étude du *cas* de Lol V. Stein. Cette lecture se trouve amplement justifiée par l'abondance des propos à visée interprétative posés sur les personnages dans les récits durassiens. De fait, tant la narration que les personnages, par le biais des dialogues, tentent fréquemment d'expliquer le passé, les actions et les motifs d'autrui. Notons entre autres exemples le vice-consul et Anne-Marie Stretter dans *Le Vice-Consul*, tous deux sujets de multiples rumeurs, Anne Desbaresdes et Chauvin qui, dans *Moderato cantabile*, tentent d'expliquer le meurtre ayant eu lieu au café de la ville, les voix d'*India Song* qui portent la rumeur, ou, dans le roman qui nous intéresse, le cas de Lol, détaillé par les personnages. Le lecteur est privé du regard de la protagoniste, auquel se substituent plutôt une multitude d'autres regards focalisés par le narrateur. Le roman est hanté par le double discours, celui émanant de Lol et celui des autres *sur* Lol. Mais ce discours est à son tour mis en échec par la contamination d'un certain langage amoureux, parfois empreint de lyrisme, de Jacques Hold¹²¹. Le ravissement qu'opère Lol V. Stein, selon l'analyse de Jacques Lacan¹²², est celui du regard. Elle agit comme un vortex et s'impose comme point focal du récit, tel que le dit le narrateur dans une prose lyrique : « Lol regardait. Derrière elle j'essayais d'accorder de si près mon regard au sien que j'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage, de son souvenir. » (*RL*, p. 180) Le regard du narrateur est lui-même hanté par le regard de Lol qu'il assume. La spectralité s'inscrit donc doublement chez Duras : par le vide et les

¹²¹ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op. cit., p. 283.

¹²² Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », loc. cit., p. 11.

spectres au cœur de la protagoniste, de même que par le manque et l'ellipse au cœur du récit. Le « mot-trou » qui hante le récit en est le centre :

Et cela recommence : À cet instant précis une chose, mais laquelle ? aurait dû être tentée qui ne l'a pas été. À cet instant précis Lol se tient, déchirée, *sans voix* pour appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de l'inimportance du jour en face de cette nuit, arrachée et portée de l'aurore à leur couple dans un affolement régulier et vain de tout son être. Elle n'est pas Dieu, *elle n'est personne*. [...] Lol ne va pas loin dans l'inconnu sur lequel s'ouvre cet instant. Elle ne dispose d'aucun souvenir même imaginaire, elle n'a aucune idée sur cet inconnu. Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. *J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister*. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été *un mot-absence, un mot-trou*, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. [...] Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi *le chien mort* de la plage en plein midi, *ce trou de chair*. (RL, p. 47-48. Je souligne.)

L'origine du mot-trou remonte à l'« instant précis » du bal lorsque Lol V. Stein échoue à prendre la parole. À cause de cette impossibilité à parler pour elle-même au moment de son rejet – c'est sa mère qui crie pour elle –, toute sa parole s'évanouit et, avec elle, son être. Cet empêchement se concrétise par le mot-trou qui prend la forme d'une crypte où le langage serait enterré¹²³. La hantise de ce mot manquant prend la forme physique du « chien mort » ici, mais aussi celle du corps de Lol, condamné à être fantomatique, sans mémoire et sans parole.

¹²³ Le « mot-trou » peut être lié à un échec du langage qui serait perceptible dans l'œuvre durassien, tel que le suggère Julia Kristeva en conclusion de son étude : « Littérature des limites, elle l'est aussi parce qu'elle déploie les limites du nommable. Les discours elliptiques des personnages, l'obsédante évocation d'un "rien" qui résumerait la maladie de la douleur, désignent un naufrage des mots face à l'affect innommable. » (Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 264)

L'écriture turcottienne paraît, en comparaison avec celle de Marguerite Duras, bavarde. La parole de l'héroïne circule dans le texte pour exprimer le deuil qui modifie son rapport à soi et au monde. La voix narrative est spectralisée par les absences de la mémoire d'Élisabeth :

Si je tentais de me souvenir, c'était parce que je n'étais pas prête moi non plus à perdre mon identité. Une identité déjà si faible, il me fallait bien l'admettre : de mon enfance, il ne me restait que des images vagues. [...] je ne me voyais pas. Si j'attendais assez longtemps, j'entrevois parfois des lumières dans un arbre de Noël. Elles oscillaient comme sous l'effet d'une caméra sous-marine. Trois personnages battaient des mains et souriaient devant l'objectif. Regards brouillés. Contours flous. (*ME*, p. 19-20)

La narration est hantée par le désir de commémoration de la part de la protagoniste qui y voit un moyen de retrouver son identité ébranlée par la rupture amoureuse. Les souvenirs ressurgissent sous la forme d'images photographiques qui ne font qu'accentuer le sentiment d'étrangeté d'Élisabeth. Elle perçoit ses parents et elle-même comme des personnages aux « regards brouillés ». Ces trois personnages apparaissent de manière fantomatique au fond de sa mémoire aux « contours flous » en raison de leur représentation brouillée, mais aussi en ce sens que le sujet photographié est un spectre de la personne réelle. Les figures du passé matérialisent l'absence laissée par leur départ qui a creusé une faille dans le récit. Contrairement au roman de Duras, *La Maison étrangère* ne l'inscrit pas textuellement par une écriture ponctuée de blancs et de silence, mais via la parole hantée de la narratrice. Dans un récit autoréflexif marqué par l'oubli, la narratrice se penche sur son passé pour tenter de combler les trous qui le transpercent et en font une entrave à la construction d'un nouveau quotidien qui aura surmonté la rupture. Turcotte investit les blancs afin de résoudre la spectralité ; à l'inverse, ceux-ci demeurent au cœur du roman de Duras. Le texte

d'Élise Turcotte oppose à la spectralité un univers symbolique. Rongée par l'oubli, Élisabeth investit les objets et les lieux de mémoire. Cette mémoire matérielle pallie ses lacunes mémorielles en imprégnant l'espace de son histoire passée. Même avant la rupture amoureuse, les objets étaient investis de signification, voire d'humanité : « À mes yeux, les objets ont un sexe, de la même façon que les animaux ont une âme, et Jim profitait de la moindre occasion pour tourner ces croyances en dérision. » (*ME*, p. 12) Cette volonté étonnante de conférer un sexe aux objets s'inscrit dans la création d'un univers porteur de sens. Andrea Oberhuber note que

[i]nfluencée par ses lectures sur le Moyen Âge, Élisabeth voit des analogies et des correspondances partout : entre le microcosme et le macrocosme, entre les sujets et les objets, entre le corps et l'âme, entre les vivants et les fantômes. Michel Biron¹²⁴ qualifie de “symbolisme *soft*” le rapport qu'entretient la narratrice avec le monde matériel et spirituel¹²⁵.

La recherche de significations imprègne l'espace, de la transformation de l'appartement en décor immaculé à l'image de sa perte de repères, à la redécoration de son bureau pour en faire une forêt. À l'instar de cette œuvre marquée par la notion de dualité, les manques d'Élisabeth sur les plans mémoriel et corporel sont opposés à un univers tissé de sens, qui s'élabore sur les sensations.

La rupture et l'absence qui influent sur la spatio-temporalité¹²⁶ et les modalités narratives – la focalisation et le silence chez Duras diffèrent d'une parole qui se cherche à travers les trous mémoriels chez Turcotte – laissent pénétrer la spectralité dans le récit.

¹²⁴ Andrea Oberhuber fait référence au compte rendu de Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », *loc. cit.*

¹²⁵ Andrea Oberhuber, « Au nom de la mère, du père et de Hildegarde : des histoires de *filles* et de filiation chez Élise Turcotte », *loc. cit.*, p. 428.

¹²⁶ Comme la partie « Le rapport des protagonistes à l'h/Histoire » s'attachait à le montrer.

Dans *Le Ravissement* et *La Maison étrangère*, ces manques sont habités par les fantômes qui s'y infiltrent et errent d'un blanc à l'autre dans l'écriture et le quotidien des personnages féminins. Les conséquences de la spectralité sur les héroïnes ont trait principalement à leur voix et à leur corporalité.

Dans *Le Ravissement*, confronté à l'impossibilité de Lol à se dire, la narration prend en charge sa parole par ses interprétations, ce qui en fait une instance non seulement spectrale, mais aussi *spectralisante* puisque c'est par Jacques Hold qu'est inventée et décrite Lol, figure de dormeuse éveillée qui traverse la vie sans s'y ancrer. De fait, les éléments de sa spectralité sont amenés par le narrateur qui avance une définition d'elle fondée sur son absence, sa « virtualité » (*RL*, p. 70), sa fausseté et sa mort-vivance :

L'idée de ce qu'elle fait ne la traverse pas. Je crois encore que c'est la première fois, qu'elle est là sans idée d'y être, que si on la questionnait elle dirait qu'elle s'y repose. De la fatigue d'être arrivée là. De celle qui va suivre. D'avoir à en repartir. Vivante, mourante [...]. Elle ne se demande pas d'où lui vient la faiblesse merveilleuse qui l'a couchée dans ce champ. Elle la laisse agir, la remplir jusqu'à la suffocation, la bercer rudement, impitoyablement jusqu'au sommeil de Lol V. Stein. (*RL*, p. 62-63)

L'incertitude identitaire entourant Lol est pareillement créée par la narration qui la met en place dans des descriptions physiques et psychologiques contradictoires. De la même façon, la narration de Jacques Hold ne propose pas une Lol V. Stein qui existerait autrement que par ses nombreux blancs.

Lol V. Stein et son corps semblent être la propriété de tous les personnages qui la remplissent de leur discours alors qu'on n'entend jamais sa propre voix. Au contraire, dans *La Maison étrangère*, la voix d'Élisabeth sur elle-même et sur son corps envahit la narration. Elle module son corps fantomatique, ce qui constitue l'une des principales

différences entre les textes de Duras et Turcotte. La spectralité se répercute sur la corporalité d'Élisabeth en la situant parmi les morts. Sa voix s'élève d'outre-tombe : « Ma propre voix résonnait parmi celle des morts. » (*ME*, p. 65) Après s'être isolée dans son appartement, elle n'est plus entourée que des fantômes de son passé et des auteurs qu'elle étudie appelés aussi « les morts ». Élisabeth aménage dans sa maison un espace qui leur est réservé :

Je m'entendais bien avec les morts. Ils m'offraient une contre-partie à la fois mystérieuse et plus que réelle au monde visible. Cette pièce leur était, d'une certaine façon, 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)

Ce passage révèle que la narratrice côtoyait la spectralité bien avant la rupture. Tout comme elle a auparavant créé un espace dans lequel les fantômes se promènent à leur guise, elle accueille les spectres du passé dans son propre corps. Confrontée au deuil amoureux et à son sentiment d'étrangeté, l'espace d'Élisabeth – tant son corps que son appartement – devient un lieu de cohabitation avec les fantômes. Par ailleurs, cet extrait rappelle la position entre-deux de la protagoniste qui, sans faire partie du monde des morts bien qu'elle les reçoive, est paradoxalement « égarée dans le monde des vivants ». Cette image spectrale de soi qu'elle entretient émane d'elle-même, même si l'idée d'une dissociation du corps et de l'âme héritée de la pensée médiévale, ainsi que le discours des médias sur le corps vieillissant l'encouragent aussi à se percevoir dans une corporalité décalée.

La spectralité est d'abord omniprésente sur le plan thématique dans les romans de Duras et Turcotte par le truchement de la hantise et des fantômes – qui apparaissent même matériellement dans *La Maison étrangère*. Elle dépasse par contre cet aspect pour s'inscrire

littéralement dans les textes grâce à l'instance narrative, à la base de la création du corps fantomatique, ainsi qu'à travers le silence et une syntaxe rompue par les blancs mémoriels de l'héroïne chez Duras. Enfin, la rupture sur laquelle s'amorcent les romans creuse un vide qui affecte la voix et la corporalité des protagonistes. Les modalités de la spectralisation prennent par ailleurs une dimension physique dans les jeux de regard parcourant *Le Ravissement de Lol V. Stein* ainsi que *La Maison étrangère*.

2.1.2 Jeux de regards

Au cœur de ces romans où circulent les images de sujets fantomatiques, l'aspect du regard et la problématique du regardant-regardé qui s'en dégage mettent en forme la corporalité fantomatique des héroïnes. En tant que métaphore sensorielle de la perception de soi, le regard a un rôle primordial dans la spectralisation des corps. Ces personnages féminins peinent à prendre possession d'eux-mêmes, de leur corps et du monde qui les entoure, ce dont atteste l'aspect du regard dans les textes.

Dans *La Maison étrangère*, le travail mélancolique du deuil est illustré par le regard dans le miroir. Cet objet que Jim chérissait renvoie Élisabeth à leur passé et aux souvenirs de leurs conversations qu'elle se remémore en se regardant dans la glace : « Ton corps est plein de ressources, disait Jim. Il m'enlaçait, m'emmenant doucement devant ce miroir. Il voulait que je regarde. Ce corps est fait pour l'amour, disait-il encore. Je regardais, sauvée par mes yeux de myope. Je grimaçais. » (*ME*, p. 14) Lorsque la narratrice s'observe, le regard de Jim se superpose au sien dans une multiplication spectrale puisque ce regard présent/absent évoque le reflet d'un disparu. Les « yeux de myope » d'Élisabeth créent une

image de son regard qu'elle ne s'est pas encore approprié, se voyant toujours à travers celui de Jim. Les miroirs réactivent le regard de son ancien amoureux et actualise sa présence fantomatique. Au fur et à mesure que le processus de deuil de la protagoniste avance, elle quitte le regard de Jim et son corps se rematérialise : « Mon corps m'était encore étranger. Mais il était devenu un étranger solide, musclé, auquel je m'habituais tout en le regardant parfois avec un vif élan de curiosité. » (*ME*, p. 195) L'acquisition de connaissances sur son passé s'accompagne de la prise de consistance de son corps. Élisabeth maintient tout de même un regard sur soi « en biais » dû à son sentiment d'étrangeté. Ce corps matériel qu'elle retrouve enclenche une reconnaissance sensorielle de soi et de l'espace :

C'était mon corps, c'était le bruissement de la matière quand je me tournais vers l'inconnu. Je glissais d'une pièce à l'autre, attentive à la lumière, à la pénombre, aux sons produits par ma simple présence dans cet appartement. J'avais réussi à capter le parfum de la solitude. Je m'enivrais. La réalité vibrait. (*ME*, p. 222)

Ses sens – l'odorat, l'ouïe, le toucher et la vue surtout – sont à nouveau sollicités. L'héroïne s'approprie le regard sur soi qui lui avait échappé. Cette étape cruciale amorce la redécouverte de ses sens par lesquels elle reconnecte avec soi et autrui.

Dans un mouvement tout à fait contraire, le regard chez Duras ne conduit pas à une prise de possession de son corps, mais plutôt il « défait l'objet de son intelligibilité sensible jusqu'à sa perte dans l'informe¹²⁷ ». D'un point de vue formel, le regard, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, est volatile ; la focalisation est brouillée, ce qui rend difficile l'identification d'un regard duquel émanerait le récit. Jacques Lacan¹²⁸ et Hélène Cixous¹²⁹

¹²⁷ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, op. cit., p. 118.

¹²⁸ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », loc. cit., p. 11-12.

considèrent le regard en tant que dynamique centrale du roman. L'enjeu névralgique de la nuit du bal est vécu à travers le regard. Lol se trouvant « piégée » dans un état de fascination pour Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, elle se poste derrière les plantes vertes où l'a reléguée son fiancé afin de les observer. Elle en perd le sentiment de sa propre douleur jusqu'au moment ultime de la nuit lorsque, à l'aurore, ceux-ci se retirent de sa vue. Dès que cette vision est définitivement rompue par la sortie du couple, Lol V. Stein pousse un cri et s'évanouit. Le départ du couple adultère retire à son corps sa matérialité et le fait sombrer instantanément dans la spectralité, l'évanouissement figurant un état entre la vie et la mort. Hélène Cixous présente le regard dans les récits durassiens comme procédant d'un travail de la perte, les personnages tentant de capter quelque chose par le regard, mais échouant constamment, le regard, ne parvenant pas à « re-garder¹³⁰ ». Cixous suggère que l'échec du regard illustre celui de la mémoire que Lol ne peut retrouver. Mais le travail de la perte dépasse la dimension de la mémoire. La mémoire est aussi impénétrable que les personnages de Lol et d'Anne-Marie Stretter, comme l'indiquent leurs regards fuyants. L'aspect du regard matérialise l'échec de la prise de possession de son corps pour Lol. La perte est infinie : elle s'étend à soi, à autrui, mais aussi aux lieux et au temps qui se dérobent à elle. Il n'est pas anodin que les pupilles de plusieurs personnages soient si pâles qu'elles en sont translucides, formant un regard transparent, comme c'est le cas du « non-regard » d'Anne-Marie Stretter : « [L]e regard, chez elle – de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille – logeait dans toute la

¹²⁹ Hélène Cixous et Michel Foucault, « À propos de Marguerite Duras », *loc. cit.*, p. 10-12.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

surface des yeux, il était difficile à capter. » (*RL*, p. 16) Cette description du regard d'Anne-Marie Stretter par la négative – « non-regard », « défaut », « pénible », « difficile » –, qui rappelle le registre mélancolique de l'écriture durassienne dont parle Julia Kristeva¹³¹, va de pair avec la corporalité fantomatique de Lol. En effet, son regard est décrit de manière similaire par sa grande clarté qui le rend insaisissable : « Vous avez les yeux parfois si clairs. [...] Son regard luit sous ses paupières très abaissées. Il faut s'habituer à la raréfaction de l'air autour de ces petites planètes bleues auxquelles le regard pèse, s'accroche, en perdition. » (*RL*, p. 114) La disparition du regard de Lol, comme celle de son corps, ne donne pas prise au discours qui ne peut que dire son échec. Comme l'affirme Hélène Cixous, le regard entraîne la perte et même la dissolution du sujet regardant et de l'objet regardé. Il rend compte d'une incapacité fondamentale de Lol V. Stein à posséder et à être possédée. Le motif du ravissement, avancé par le titre, se répand à de multiples aspects du texte, dont les actions de plusieurs personnages et le regard. Jacques Lacan instaure Lol en tant que point focal du récit, par son regard qui s'impose en accaparant les autres regards. *Le Ravissement* engendre un double regard : celui de Lol, mais aussi celui que pose Jacques Hold, en tant que narrateur, sur elle. Lacan souligne l'angoisse qu'elle crée dans le récit en ne regardant pas alors qu'elle est là pour regarder. Ainsi, le regard de Lol se calque sur le « non-regard » d'Anne-Marie Stretter. Il n'est pas possible de simplement définir Lol par le voyeurisme¹³² puisqu'aucune notion de plaisir n'est attachée à

¹³¹ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*

¹³² Florence de Chalonge affirme, pour sa part, que Lol V. Stein est guidée par une « pulsion scopique », qu'elle définit comme le besoin et le plaisir de voir. Elle note toutefois que la notion de voyeurisme est précaire dans le cas de Lol, étant donné que celle-ci ne retire pas de plaisir de son observation. (Florence de

la vue d'autrui. De plus, comme si elle était médusée par son propre regard, celui-ci la pousse vers une annulation d'elle-même. En effet, l'observation de son fiancé dansant avec Anne-Marie Stretter fige Lol toute la nuit du bal. Le même effet se produit dans le champ de seigle où elle se dissimule pour *regarder* (comme elle se dissimule derrière les plantes de la salle de bal) : elle s'endort malgré que la fonction première de sa présence soit de voir l'autre couple adultère, Jacques Hold et Tatiana Karl. Cet étrange sommeil – quasi narcoleptique – renvoie au paradoxe de sa présence/absence, de son corps fantomatique.

Selon David Le Breton, « [l]a saisie par le regard fait du visage de l'autre l'essentiel de son identité, l'enracinement le plus significatif de sa présence¹³³. » En se reportant à l'équivalence établie entre le visage et l'identité qui prend forme sous le regard d'autrui, il n'est pas étonnant que dans ces textes où la corporalité et l'identité des protagonistes sont fragilisées, le regard en soit le reflet. Le caractère paradoxal de l'état fantomatique mis en scène par le regard démultiplié dans les textes se prolonge dans l'espace romanesque qui est soumis aux mouvements d'effacement, mais aussi de projection métaphorique.

2.2 La spatialité fantomatique

2.2.1 Effacement de l'espace par la présence/absence fantomatique

La présence/absence des protagonistes n'affecte pas seulement leur identité et leur relation avec autrui, elle s'inscrit aussi dans leur rapport à l'espace. Leur présence et les

Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 118.

¹³³ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2011 (1^{ère} édition : 1990), p. 161.

déplacements – tant dans l’espace public que privé – sont marqués par l’errance et l’effacement.

Le décalage entre Lol V. Stein et son corps, de même que la non-reconnaissance qui ébauche son rapport à sa corporalité empêchent de comprendre le corps comme étant un lieu habité. Tout lieu du réel où Lol se trouve semble un « domicile illusoire » (*RL*, p. 85) puisque sa présence n’est jamais assez réelle ou matérielle pour habiter un lieu. Aucun espace autre que celui du bal ne lui étant donné où se trouver, la protagoniste ne réussit pas à s’inscrire dans l’espace. Béatrice Didier met en parallèle l’absence à soi de Lol et les troubles de sa mémoire avec sa perte dans l’espace¹³⁴. Effectivement, la présence/absence qui afflige sa corporalité brime aussi son rapport à l’espace ; Lol V. Stein dépeuple (*RL*, p. 82) les lieux, plutôt que de les investir. L’espace qu’elle tente de construire, grâce à Jacques Hold et à Tatiana Karl, est mensonger. Cette reconstitution qu’elle essaie de faire en regardant un couple adultère et en retournant sur les lieux du bal n’est qu’une copie où règnent les fantômes d’un espace-temps révolu. Pareillement, les chambres dans lesquelles elle se retrouve – celle où elle vit sa crise après le bal, celle qu’elle occupe à T. Beach avec Jacques Hold et celle où se rencontre le second couple qu’elle observe – témoignent de l’échec de sa présence et de l’impossibilité d’y vivre. Il semble que Lol efface l’espace autour d’elle au profit d’un lieu irréel vers lequel elle souhaite revenir. Ainsi, elle supprime sa maison par l’ordre maniaque¹³⁵ qu’elle y instaure : « Lol V. Stein installa sa maison

¹³⁴ Béatrice Didier, *L’écriture-femme*, op. cit., p. 279.

¹³⁵ Rappelons que Freud indique que la manie est un réinvestissement de l’énergie non utilisée du sujet plongé dans la mélancolie. Les deux situations se présentent en alternance : « la manie n’a pas d’autre contenu que la mélancolie, les deux affections luttent contre le même “complexe” auquel il est vraisemblable que le moi a

natale de S. Tahla avec le même soin très strict que celle de U. Bridge. Elle réussit à y introduire le même ordre glacé, à la faire marcher au même rythme horaire. Les meubles ne furent pas changés. » (*RL*, p. 35) L'héroïne transforme la maison à son image, irréelle et inhabitée. Elle fait montre d'une volonté qui détonne avec son attitude passive habituelle lorsqu'elle revient à S. Tahla et, de son plein gré, organise sa maison et se promène dans la ville. Son comportement maniaque s'exerce dans la maison qu'elle rend statique par l'organisation froide de l'espace. Ce lieu devient dès lors inhabitable ; ce qui est aussi le cas de son jardin qui se révèle inutilisable en raison de son tracé raté :

Elle s'occupa beaucoup du jardin qui avait été laissé à l'abandon, elle s'était déjà beaucoup occupée de celui qui avait précédé, mais cette fois elle fit, dans son tracé, une erreur. Elle désirait des allées régulièrement disposées en éventail autour du porche. Les allées, dont aucune ne débouchait sur l'autre, ne furent pas utilisables. Jean Bedford s'amusa de cet oubli. (*RL*, p. 35)

La manie de Lol qui consiste à organiser l'espace de manière rigide est ici mise en échec. Cette erreur de tracé symbolise spatialement les nombreuses failles du personnage. La narration l'aborde d'ailleurs comme un « oubli » de Lol, énième blanc mémoriel.

L'oubli s'installe aussi dans la « maison étrangère » de l'héroïne turcottienne. Comme Lol V. Stein, Élisabeth modèle son espace privé – son appartement – conformément à son état fantomatique. Cette transformation prend forme différemment toutefois ; la manie et l'ordre ne marquent pas l'espace de la protagoniste. L'isolement dans son appartement s'accompagne d'une tentative de vider l'espace de son sens. Les objets

succombé dans la mélancolie alors que dans la manie il l'a maîtrisé ou écarté. » (Freud, « Deuil et mélancolie », *loc. cit.*, p. 166) Ces deux états se manifestent en effet chez Lol V. Stein qui passe d'une période apathique à U. Bridge au réaménagement de sa maison d'enfance et aux marches incessantes dans S. Tahla. Mais elle sombre à nouveau dans la mélancolie après son retour à T. Beach puisqu'elle ne parvient jamais à se départir de sa hantise et à terminer son deuil.

portant la mémoire matérielle du passé en sont ainsi retirés. Le sentiment d'étrangeté exacerbé par la rupture imprègne son intérieur : « J'étais en voyage dans ma propre maison » (*ME*, p. 48), constate la narratrice. Son univers, auparavant familier et rassurant pour le couple fusionnel qu'elle formait avec Jim, lui devient étranger après la rupture. La narratrice regarde le désordre s'installer dans son appartement, contrairement à l'ordre que fait régner Lol V. Stein dans sa maison :

Dans ma maison devenue étrangère : toutes ces heures qui se taisent et creusent leur tombe. Il y avait ce chaos rempli d'écorces, de pierres, de poussière, de feuilles déchirées, de squelettes d'oiseaux, d'animaux rares et domestiques, de livres et de mots usés, d'hommes et de femmes qui s'accrochent à d'autres hommes et femmes, de photographies noires et instantanées, de cris entendus et de pleurs devinés, inventés, retenus. Il y avait ce chaos dans le monde. Il y avait des morts, des vivants, et des absents. (*ME*, p. 117)

Les hantises d'Élisabeth se transposent dans son espace qu'elle imagine chargé de mort : celle des végétaux, des cadavres d'animaux et de mots. Désintéressée de tout ce qui l'entoure, elle laisse le chaos envahir son espace personnel, qui s'harmonise désormais mieux avec celui qui s'est installé dans sa propre existence et lui procure vaguement l'impression de prendre part au chaos social. L'enfermement d'Élisabeth est à la fois spatial – dans son appartement – et temporel – dans le passé de sa relation avec Jim et, plus lointain, dans celui de son enfance.

Alors qu'Élisabeth se retranche dans son appartement, le corps de Lol V. Stein sature la ville. S'éloignant de ses habitudes¹³⁶, Lol prend en filature Tatiana Karl, ce qui lui fait arpenter la ville. Cette entreprise ne lui permet pourtant pas de se détacher de sa

¹³⁶ À U. Bridge, la protagoniste ne semble jamais être sortie de sa maison ni de son état apathique : elle n'a pas de souvenir de ce à quoi elle s'occupait ni de ce à quoi ressemblait la ville.

corporalité fantomatique ni de sa passivité. Même lorsqu'elle parcourt la ville, elle le fait comme une somnambule qui « se retourn[e] dans son sommeil » (*RL*, p. 39). Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, l'auteure affirme que les femmes ont la capacité d'habiter entièrement l'espace¹³⁷. Duras fonde sa pensée sur le fait que la maison est un lieu dévolu à la femme, dont elle a la charge, et l'illustre par l'association métaphorique dans *India Song* entre Anne-Marie Stretter et la ville de Calcutta¹³⁸. Ce type de rapport peut toutefois également décrire le lien entre le personnage masculin du vice-consul et la ville de Lahore dans *Le Vice-Consul*. Dans les romans à l'étude, Lol V. Stein et Élisabeth habitent aussi bien l'espace qu'elles le dépouillent par leur errance fantomatique et le vide qu'elles instaurent dans leur maison. Le présumé de Duras met toutefois au jour la porosité entre les personnages, féminins ou non, et les lieux dans son œuvre. Celle-ci est très forte dans *Le Ravisement* où Lol traverse la ville pour tenter de faire ressurgir sa mémoire. *La Maison étrangère* révèle aussi un espace qui reflète les états d'âme de la protagoniste. Marguerite Duras décrit l'espace dans ses films par la notion de « périmètre clos¹³⁹ » qui s'avère appropriée dans *Le Ravisement* où elle évoque le labyrinthe, représenté par le jardin de Lol à S. Tahla dont les allées ne débouchent pas sur l'extérieur, emprisonnant celui qui s'y retrouve. La structure spatio-temporelle du récit confine par surcroît l'héroïne : initialement, le récit se situe à S. Tahla, même si de nombreuses analepses entraînent le lecteur à T. Beach ; puis, malgré une fuite à U. Bridge, la protagoniste revient sur les lieux

¹³⁷ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 20-23.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 16.

initiaux. Au regard du dénouement où Lol retourne à T. Beach puis à l'hôtel de S. Tahla, force est de constater que le récit est enfermé dans des allers-retours spatio-temporels¹⁴⁰. L'enfermement caractérise, au même titre, Lol dans son propre corps qu'elle ne reconnaît pas. D'une part, elle est aux prises avec une corporalité fantomatique qui l'handicape ; d'autre part, son état de « dormeuse debout » (*RL*, p. 33) la coince en elle-même et l'éloigne d'autrui. Même si elle met fin à cet état en se couchant dans le champ de seigle, elle demeure présente/absente. Le sommeil est un moyen de se fermer à autrui puisque le corps, et particulièrement le visage, deviennent opaques. En concevant les yeux comme étant des ouvertures du corps vers l'extérieur, lorsqu'elle les ferme, Lol se referme sur elle-même.

Chez Turcotte et Duras, l'isolement spatial est l'une des modalités scripturaires utilisées pour rendre compte de l'étrangeté des personnages et la faire résonner dans l'espace romanesque. Duras est toutefois plus paradoxale dans sa manière de représenter l'enfermement. L'auteure fait déambuler son héroïne de façon incessante dans un périmètre restreint alors que la protagoniste turcottienne est pratiquement immobile dans sa maison-corps. Les auteures imaginent par contre des lieux avec lesquels les protagonistes entretiennent un rapport symbiotique.

¹⁴⁰ Pour Florence de Chalonge, « [...] les personnages évoluent dans un monde *post-événementiel*, conditionné par l'ordre que l'événement premier continue pour eux d'instituer. Chacune de leurs actions n'est que l'épiphénomène de ce fait initial, traumatique, qui ne peut être dépassé ou annulé par de nouvelles expériences, et qui reste par définition inaccessible, enfermé dans son espace-temps. Toutefois le personnage s'en approche : dans l'action par la redite ; dans ses pensées, au moyen de la reconstitution (par le souvenir ou le fantasme). » (Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, *op. cit.*, p. 59)

2.2.2 Lieux métaphoriques

Alors que l'espace s'efface à l'instar de leur propre corps, Duras et Turcotte mettent en place des lieux qui se détachent par leur relation métaphorique avec les personnages. Au début du roman d'Élise Turcotte, Élisabeth se retrouve sans repères dans des lieux clos : sa maison, celle de la bibliothécaire Lorraine, la chambre de son père, son propre corps. Elle se retire dans son appartement qu'elle transforme pour faire corps avec lui. À son image, ce lieu est à moitié vide, un climat étrange y règne, notamment créé par son corps errant. Par la redécoration de son bureau, qu'elle repeint en vert foncé, elle se laisse envahir par la densité de l'espace qui avait d'abord été laissé dégarni et tente de se reconstruire. L'espace est soumis à une logique de la dualité qui structure le récit. La narratrice oppose à l'intérieur de la maison un extérieur dangereux, duquel il s'agit de se protéger en épaississant l'espace intérieur du bureau pour renforcer la frontière entre les deux. À l'obscurité recherchée du bureau, Élisabeth oppose la lumière insupportable du reste de l'appartement et de l'extérieur. Cette dualité est à mettre en relation avec l'opacité du rapport à soi chez Élisabeth. En obscurcissant les murs de son bureau, elle rend l'espace conforme à l'image qu'elle a d'elle-même. Son bureau prend, à ses yeux, l'allure d'une forêt : « C'était une obsession transmise de mère en fille : l'ordre et 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) Le désordre apparaît comme une manière de rejeter son ancienne vie et les habitudes qui y sont liées. Élisabeth transfère son état d'esprit sur son décor qui prend d'abord un aspect

désordonné, métaphorisant sa perte de repères après la rupture. Dans la deuxième partie du roman, elle amorce un processus de changement qui prend forme dans sa maison :

J'ai tenté de mettre un peu d'ordre dans ma chambre. Le plus difficile restait encore la poussière. S'en débarrasser demandait un effort que je n'avais plus envie de fournir, l'effort de toute une vie. La laisser là impliquait un changement de perception, une métamorphose qui finirait peut-être par me gagner tout à fait. Je n'étais pas prête à cela non plus. Des grappes de saletés de plus en plus compactes migraient sous mon lit : on aurait dit qu'elles vivaient. La tête penchée sous le sommier, j'avais l'impression de regarder à travers la maladie de la vie. J'ai lissé les draps pour faire disparaître les plis. J'aurais voulu qu'ils soient plus rudes, comme dans une chambre d'hôtel. J'aurais voulu m'y vautrer et ne plus bouger. Mais j'étais encore retenue. Le soleil avait envahi la pièce. J'ai fermé les rideaux. (*ME*, p. 97)

Le premier signe de sa tentative de reprendre le contrôle de son quotidien est l'effort pour déloger la poussière qui s'apparente à l'aspect mort de son existence. La poussière est d'ailleurs aussi utilisée par Duras pour décrire l'odeur de Lol V. Stein (*RL*, p. 28). Dans *La Maison étrangère*, la poussière envahit l'espace de la protagoniste et figure l'état de son existence. Le quotidien, par le biais des exigences ménagères, tire Élisabeth de son apathie et suscite une prise de conscience quant à la nécessité de s'imposer un changement, malgré ses envies d'anonymat « comme dans une chambre d'hôtel ». La narratrice imprègne son état d'âme sur les lieux tout comme elle est imprégnée par l'atmosphère des lieux.

Le rapport métaphorique de Lol V. Stein à l'espace prend place de façon moins volontaire. Malgré son handicap à prendre possession de l'espace, deux lieux se détachent par sa présence qui s'y fond : le champ de seigle et la mer. D'abord, le champ de seigle illustre l'échec du retour de Lol en projetant la scène des retrouvailles de Tatiana Karl et Jacques Hold sur le champ comme sur un écran. En s'y posant, Lol s'installe volontairement en tant qu'éjectée consentante, seule place investie par elle. Le champ crée

une image appropriée de Lol en offrant au regard une surface lisse, à l'image de sa mémoire effacée¹⁴¹. De plus, à l'instar du corps fantomatique de Lol, alors que spatialement restreint et fermé, le champ suggère l'immensité. Enfin, elle s'y retrouve dans le même état d'inconscience par le sommeil qui lui est typique. Un rapport symbiotique entre Lol et la mer, lieu mythique de l'œuvre durassienne, est également instauré :

[...] la mer monte enfin, elle noie les marécages bleus les uns après les autres, progressivement et avec une lenteur égale ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer [...]. La mort des marécages emplit Lol d'une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît. (*RL*, 185-186)

Ce passage qui calque syntaxiquement – par sa lenteur et sa progression – le mouvement de la marée établit un parallèle avec l'emportement vers la mort. Dans *L'Amour*, alors que Lol est vieillie et définitivement folle, elle erre toujours sur la plage, dans un état de contemplation. Depuis *Un barrage contre le Pacifique*¹⁴², la mer est le lieu de tous les dangers pour Marguerite Duras, il n'est donc pas étonnant que Lol, personnage menacé de disparition, lui soit aussi fortement associée. Duras révèle en ce sens :

La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau. Les différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes, c'est toujours au bord de la mer qu'elle est [...] ¹⁴³ ».

Bien qu'on puisse émettre des bémols concernant cette dernière affirmation – la cartographie imaginaire de S. Tahla est assez impressionniste, mais il n'est jamais question d'une proximité de la mer –, l'analogie entre la mer et Lol n'en est que plus forte.

¹⁴¹ Voir Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op. cit., p. 280.

¹⁴² Ce roman d'inspiration « autobiographique » raconte la supercherie dont la mère de Marguerite Duras a été victime en Indochine lorsqu'elle a acheté des terres qui étaient inondées chaque année.

¹⁴³ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 84.

L'informe et l'infini de la mer rappellent la substance évanescence de Lol, son corps qui se « coule », ainsi que l'informe et l'*in-fini* de son identité et de sa mémoire. C'est aussi dans ces lieux pourtant publics, même s'ils sont excentrés – « détaché[s] du corps de la ville » (*RL*, p. 56) –, que Lol s'endort alors qu'elle s'y trouve pour faire ressurgir son passé. Enfin, les deux sont définis par la profondeur qui permet à Lol d'y trouver refuge. Bref, ces lieux ont une double fonction au sein du récit, celle d'espace habité par Lol et de projection métaphorique de sa personne sur les lieux. Ils ne permettent cependant pas à l'héroïne de se propulser vers un ailleurs puisque, dans le champ comme sur la plage, elle s'endort et demeure donc présente/absente.

Chez Duras, le rapport à l'espace n'évolue pas vers une reconstruction du sujet comme dans le roman de Turcotte, mais entraîne plutôt l'héroïne vers sa disparition, du moins momentanée. En évoquant la lecture que fait Jacques Derrida¹⁴⁴ de *L'instant de ma mort*¹⁴⁵ de Maurice Blanchot, Martine Delvaux avance que la demeure de l'être spectral est un lieu où la mort est en instance et où le sujet « de-meurt¹⁴⁶ ». L'habitation de l'espace par le sujet fantomatique est d'abord décalée : celui-ci se positionne dans des endroits susceptibles de faire ressurgir le passé. Les lieux servent à rendre possible la remémoration. Le corps se place dans des lieux de mort qui le retirent du présent. Ces « de-meures » sont figurées, dans *Le Ravissement*, par la salle de bal, la maison de son enfance et le champ de seigle, et, dans *La Maison étrangère*, par l'appartement vidé de son contenu après le départ

¹⁴⁴ Jacques Derrida, *Demeure*, Paris, Galilée, 1998.

¹⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1994.

¹⁴⁶ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, *op. cit.*, p. 22.

de Jim. Élisabeth réussit à quitter la demeure fantomatique dans laquelle Lol continue à se promener. La mise en scène du corps fantomatique utilise le paradoxe de la mort/vivance qui caractérise la « de-meure ».

2.3 Entre le corps-tombeau et le corps évanescent

Les textes déploient divers moyens scripturaires pour donner à lire les corps en processus de disparition. Ces représentations suggèrent une corporalité perturbée par le paradoxe d'une présence/absence et les traces d'une mémoire hantée. Les protagonistes répondent à la hantise qu'exercent les figures de leur passé par leur propre spectralisation. Ces expressions psychosomatiques vont de l'évanescence à la mort-vivance, en passant par le corps-tombeau.

Pour les personnages féminins hantés, le corps devient le tombeau des fantômes de leur passé. Par l'écriture du livre d'heures, Élisabeth prend conscience de la présence laissée aux spectres dans son quotidien et dont son corps se fait le tombeau : s'y amoncellent les traces de sa mémoire fragmentée et les fantômes qui la hantent. Les nombreux retours en arrière rappellent combien le passé est toujours d'actualité dans le quotidien de la narratrice. Le spectre de Jim l'habite, *revenant* constamment entre Marc et elle, mais aussi en elle-même, filtrant son rapport au monde, comme elle l'explique en ces termes : « [...] tout l'univers s'était insinué en moi pour finir par creuser une petite tombe où s'était cristallisée la douleur de Jim » (*ME*, p. 95). Le rapport au monde de la protagoniste est bouleversé par la présence des fantômes. Elle a perdu le contrôle de son corps. D'une part, il y a en elle une cache par où le temps et les émotions lui échappent

(*ME*, p. 12). D'autre part, une tombe est creusée dans son corps où les spectres vont se loger et reviennent pour lui parler. Hantée par un passé familial criblé de blancs – constitués d'oublis de la narratrice et de secrets familiaux à la fois –, le corps d'Élisabeth est aussi visité par le spectre de sa mère qui lui apparaît dans ses rêves et dans son bureau, l'espace qu'elle réserve justement aux morts et aux sujets anciens.

Élisabeth crée un espace dans sa maison-corps où les morts et les disparus peuvent circuler. Un rapport similaire à la mort est présent dans l'œuvre durassien où les personnages féminins ont intériorisé la mort selon Julia Kristeva : « elle [la femme] aime la mort qu'elle pense porter au-dedans. Plus encore, cette complicité avec la mort lui donne le sentiment d'être au-delà de la mort : la femme ne donne ni ne subit la mort parce qu'elle *en est* et qu'elle l'impose¹⁴⁷. » La mort serait ainsi au cœur de la femme durassienne et l'habiterait tout entière. Elle fait de son corps un lieu – un tombeau – pour accueillir les fantômes. La protagoniste du *Ravissement* porte ses spectres en elle, mais elle s'installe aussi elle-même dans un tombeau. Pour la saisir, le narrateur affirme en effet qu'il faut « ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte » (*RL*, p. 37). Cette expression donne à tort l'impression d'un jeu alors que son état paraît fatal, particulièrement si on se fie à la suite de son histoire dans *L'Amour*. Son comportement en est atteint de sorte que sa présence/absence et sa passivité participent à son enterrement dans son propre corps « inutilisé » (*RL*, p. 29). La passivité de Lol V. Stein amplifie sa mort-vivance, la tient dans un espace dénué de sentiment et de volonté. La perte de sa subjectivité – mise en mots par

¹⁴⁷ Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *loc. cit.*, p. 252.

l'omission de sa douleur – se matérialise par la substitution ratée de la place de Lol avec celle du couple. Détrônée de sa place de fiancée – métaphore de sa position identitaire et sociale –, Lol ne retrouve pas de nouveau rôle à occuper. Elle devient ainsi une automate qui se déplace machinalement (*RL*, p. 45), sans conscience de ce qu'elle fait. Conséquence de sa disparition en tant que sujet, sa passivité découle d'un effondrement du paradigme identitaire, de motif, d'objet de désir¹⁴⁸. Maurice Blanchot relie la passivité, en tant qu'état détaché de l'agir, du faire et de l'être, à la mort, dans la mesure où elle sous-entend la disparition du sujet.

S'il y a rapport entre écriture et passivité, c'est que l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu – le désœuvrement du neutre, la rupture silencieuse du fragmentaire¹⁴⁹.

Il convient cependant de rappeler que la narration impose la passivité à Lol en « la racontant » au mode passif : « Lol, raconte M^{me} Stein, fut ramenée à S. Tahla » (*RL*, p. 23) ; « Un jour d'octobre Lol V. Stein se trouva mariée à Jean Bedford » (*RL*, p. 31) ; « Il la fit marcher encore un peu » (*RL*, p. 28). Les exemples d'une narration de Lol au passif sont nombreux et ont pour effet de créer une présence au monde décalée qui rappelle celle des fantômes. On ne retrouve pas dans le roman de Turcotte ce même penchant pour la passivité, même si le personnage d'Élisabeth souffre certainement d'un désintéressement envers soi et autrui. En se tournant vers la mort alors qu'elles sont toujours vivantes, Lol et

¹⁴⁸ Si le désir parcourt les récits durassiens, il y a rarement un objet à ce désir. Chez Duras, « la personne est un support passager » (Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 124), un véhicule aux divers états qui circulent dans le récit sans avoir d'objet ni de destination précis.

¹⁴⁹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1980, p. 29-30.

Élisabeth font de leur corps un tombeau dans lequel elles accueillent les fantômes. Ce traitement du corps comme un objet mort est marqué par une « décriture » selon les modalités de la mort/vivance.

Le Ravissement de Lol V. Stein met en scène une mort symbolisée de l'héroïne qui survient à la fin de la nuit du bal, traduite par l'évanouissement, mais le retour à S. Tahla provoque sa résurrection. Plus encore, alors que Lol devrait revenir du côté des vivants, elle demeure fantomatique, entre deux pôles, ceux de la vie et de la mort : elle « se trouv[e] de l'autre côté du large fleuve¹⁵⁰ » (*RL*, p. 42). Elle reste habitée par la mort et la répand autour d'elle, tel que le montre le champ sémantique du mortifère utilisé dans les rares descriptions qui sont données d'elle¹⁵¹. La poussière, la cendre, la vase, la pâleur, la fadeur sont autant d'éléments qui étayent ces descriptions en ancrant Lol dans la mort. À l'image de sa mémoire disparue, « tout a été enseveli, Lol avec le tout. » (*RL*, p. 181) Sa mort-vivance est aussi mise en mots par son aspect inquiétant, sa fatigue et l'absence de douleur qui la détache du monde sensible. Sans être morte, Lol est « envolée de sa vie vivante » (*RL*, p. 166).

Comme Lol, la protagoniste turcottienne souhaiterait fuir sa vie. Le fantasme d'évanouissement revient en effet comme un leitmotiv dans sa narration, tel que le montre cette scène qu'elle imagine en rentrant dans sa classe :

¹⁵⁰ Ce « large fleuve » renvoie bien sûr au Styx, le fleuve de la mort dans la mythologie grecque, qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Ce fleuve incarne donc au plus juste l'entre-deux dans lequel Lol se trouve. Il réitère également la métaphore de l'eau qui entoure l'héroïne dans tout le roman.

¹⁵¹ Madeleine Borgomano analyse biographiquement la décomposition du corps de Lol en soutenant qu'il s'agit d'une catharsis par l'écriture de la peur de la lèpre et des enfants morts dans les rizières boueuses de l'Indochine, que Duras a côtoyés dans sa jeunesse (Madeleine Borgomano, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit Roelx, Cistre, coll. « Essais », 1985, p. 68-76).

[...] j'étais debout face à mes élèves lorsque, soudain, les livres glissaient de mes bras, et lentement, comme une tour qui s'effondre étage par étage, je tombais par terre, évanouie. J'avais tenu pour acquis que cette scène émergeait de la peur. J'ignorais jusqu'à ce jour qu'elle pouvait aussi illustrer un désir. (*ME*, p. 30)

L'effondrement de ses repères identitaires, de même que spatiaux, se traduit par un anéantissement du moi, ici métaphorisé par une tour qui s'écroule. À la fin de la première partie, l'héroïne constate que si elle continue à disparaître, « tout s'évanouir[a] peut-être autour [d'elle]. » (*ME*, p. 80) Elle glisse hors de la vie et lutte contre son envie d'être emportée. Le roman fait fréquemment appel à l'image de la petite sirène qui coule dans l'eau sombre jusqu'à atteindre le fond et « creus[e] sa place dans la vase : c'était l'endroit rêvé pour dormir. » (*ME*, p. 80) Comme Lol, la protagoniste turcottienne est accablée de fatigue, le repos figé dans la vase de la petite sirène l'attire donc fortement. Andrea Oberhuber rappelle les analogies entre Élisabeth et le conte d'Andersen : deux héroïnes qui prennent le parti pris du silence, portent le « poids d'un corps étrange, symbole d'un être-au-monde transitoire¹⁵² », et endurent la douleur pour obtenir l'amour d'un homme. Au-delà du conte d'Andersen, la petite sirène dans le roman turcottien est issue d'une histoire familiale transmise par le père. Pour Élisabeth, il s'agit d'une

petite sirène de bois qui avait dormi pendant trois cent vingt-huit ans dans la vase. Sculptée par un artiste hollandais pour décorer un navire, elle avait coulé avec lui, c'était son destin. Puis elle avait dormi toutes ces années, et un jour, on l'avait ramenée à la surface. [...] je ne voyais que le sourire de la petite sirène, ressuscitée d'entre les morts. » (*ME*, p. 22)

Le corps de la sirène est coincé dans les abîmes sous-marins, à l'instar du corps d'Élisabeth qui est pris dans le gouffre de sa conscience et risque de couler. De la forêt marine de la

¹⁵² Andrea Oberhuber, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *loc. cit.*, p. 436.

sirène, inconsciente dans un long sommeil, comme l'est en quelque sorte Élisabeth, le récit évolue vers la deuxième partie, « Dans la forêt des sens », où la protagoniste tente de trouver la signification de son passé pour se dégager de ce mouvement vers le fond.

Le penchant pour la mort-vivance entraîne l'effacement des protagonistes qui sont décrites par la transparence et l'immatérialité. Au début de *La Maison étrangère*, le corps d'Élisabeth est évanescent et quasi évanoui. Il apparaît et disparaît dans les miroirs de l'appartement, se fond dans le désordre de la chambre. Le couple fusionnel qu'elle a formé avec Jim constituait son seul sentiment d'appartenance à autrui ; elle est donc laissée à elle-même à la suite de son départ. Le décalage ressenti s'imprime dès lors sur son corps par l'errance et la fatigue, qui sont aussi les marques du retrait de l'âme. Dans *La Maison étrangère*, le corps vieillissant est une entrave à la quête de sens d'Élisabeth, car il la ramène toujours à la matérialité de l'existence et à sa solitude. Son sentiment d'étrangeté l'a conduite dès l'enfance à craindre que son âme fuie son corps : « Je cherchais le moyen d'enfermer mon âme dans mon corps. Puis de faire coïncider cette âme enfin pleine et savante avec ce corps incompréhensible et inachevé. » (*ME*, p. 26) L'état fantomatique dans lequel elle plonge après la rupture confirme à son sens la perte de son âme. Cette fuite participe au fantasme d'anéantissement de sa personne né de la culpabilité d'avoir échoué à garder Jim auprès d'elle : « Je voudrais réussir à vider mon corps de son âme, puisque j'ai failli. » (*ME*, p. 100) Le corps en porte les traces en devenant transparent. Cette représentation se retrouve aussi chez Duras, mais la transparence y signale plutôt la présence/absence de Lol. Le corps entre deux âges d'Élisabeth est perçu comme une enveloppe qui n'est plus en cohésion avec son intérieur : « Cette enveloppe qui vieillissait,

cette enveloppe sans existence, je n'arriverais jamais à lui donner une forme continue.» (ME, p. 94) Jean-Luc Nancy pose la notion de corps-enveloppe, une conception qui revient fréquemment dans l'œuvre d'Élise Turcotte : « Le corps est une enveloppe : il sert à contenir ce qu'il faut ensuite développer. Le développement est interminable. Le corps fini contient l'infini, qui n'est ni âme, ni esprit, mais bien le développement du corps¹⁵³. » La quête d'un « infini » habite Élisabeth qui cherche à faire corps avec elle-même, le monde extérieur et son passé. Elle tente d'établir un lien de réciprocité qui passe d'elle à son corps, à sa maison et à l'extérieur. En ce sens, les lieux, les objets et les rêves sont tous chargés d'un fort symbolisme dans le récit turcottien.

Au lieu de chercher à se départir de la transparence de son corps comme le fait Élisabeth, Lol V. Stein en joue pour suivre Tatiana Karl et Jacques Hold. Elle se met ainsi en scène¹⁵⁴, s'expose et se dissimule selon sa volonté :

Lol dut s'approprier le mérite de son incognito à S. Tahla, le considérer comme une épreuve à laquelle chaque jour elle se soumettait et de laquelle elle sortait chaque jour victorieuse. Elle devait toujours se rassurer davantage après ses promenades : si elle le voulait on la voyait très peu, à peine. (RL, p. 41)

La spectralisation de son corps a pour but d'exploiter le topos de Lol V. Stein qui file les autres personnages et passe inaperçue¹⁵⁵. L'héroïne choisit la filature pour retourner sur son

¹⁵³ Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme* suivi de Ginette Michaud, *Appendice*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2004, p. 21.

¹⁵⁴ Sa réapparition auprès de Tatiana Karl est fort théâtrale : Lol choisit le moment de son retour, se pare d'une robe blanche – comme celle qu'elle portait l'été du bal – et va cogner à la porte de son ancienne amie sans s'être annoncée.

¹⁵⁵ Ce topos est en fait présent dans plusieurs romans de Duras, dont *Moderato cantabile*, *Le Navire Night*, *Le Vice-Consul* et *L'Amour*. Les personnages sont fréquemment fascinés par quelqu'un qu'ils suivent tout au long du roman. Florence de Chalonge parle, à ce sujet, d'un « topos durassien du regard à la fenêtre » (Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, op. cit., p. 156).

passé, démontrant par là une certaine volonté à demeurer spectrale. L'action de voir sans être vue la place dans une présence ignorée des autres et propose d'elle une image fantomatique. La transparence désigne, en plus de son regard et de son corps, sa personne, tel que le texte le suggère non seulement à travers son évanescence et sa présence/absence, mais aussi par « la transparence de son être incendié, de sa nature détruite » (*RL*, p. 113). Elle la personnifie même : « une transparence me regarde » (*RL*, p. 155), dit le narrateur. À l'exception de l'évocation rapide de sa blondeur et de ses yeux clairs¹⁵⁶, le corps de Lol n'est pas décrit. L'immatérialité perdure en tant que caractéristique principale de son corps tout au long du roman, ce qui empêche le corps de prendre forme.

Alors que Lol V. Stein s'ancre de plus en plus profondément au fil du roman dans l'état fantomatique, pour finalement se définir par l'état de « dormeuse debout », Élisabeth évolue jusqu'à une rematérialisation de son corps qui va de pair avec une reconstruction identitaire. Au dénouement des romans, les mouvements des corps des héroïnes sont contraires. Lol demeure tournée vers l'intérieur, vers son corps (qu'elle n'habite pourtant pas, vivant avec lui comme avec un étranger) habité par les fantômes de son passé et ne réintègre pas le monde extérieur. Dans le roman turcottien, Élisabeth enterre ses fantômes pour renaître au-dessus d'eux, comme le montrent les scènes qui se déroulent au cimetière sur la tombe de sa mère et le geste de lancer dans le fleuve le bestiaire de Jim. L'incorporation de leur legs lui permet de se réincarner et d'habiter le présent.

¹⁵⁶ Cette description est donnée alors que, paradoxalement, Jacques Hold a auparavant affirmé qu'« [i]l ne sera[it] jamais question de la blondeur de Lol, ni de ses yeux, jamais. » (*RL*, p. 79) La répétition accentue l'insistance sur cette décision narrative de ne pas parler du corps de Lol, ce qu'il fait pourtant plus loin. Il s'agit encore ici d'une énième contradiction de la narration.

Cette analyse des modalités de la spectralisation des corps féminins aura permis de constater que le fantomatique va au-delà des corps dans *La Maison étrangère* et *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Les textes sont « troués » de manques et de failles par lesquels le spectral s'insère dans le récit, de la forme à la thématique et vice-versa. Tout comme le sentiment d'étrangeté trouvait sa source bien avant la rupture amoureuse, les corps fantomatiques témoignent de la crise vécue, mais aussi d'un problème de coïncidence entre soi et le monde qui se traduit par l'isolement de Lol et d'Élisabeth et leur besoin de se placer dans des lieux porteurs de mémoire. À travers les discours de la mort-vivance, du sommeil, de la transparence, les protagonistes répondent à la hantise du passé à même leur corps.

CONCLUSION

Ce parcours du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et de *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte aura permis de constater que la difficulté d'accomplir le deuil après la séparation amoureuse emprisonne les protagonistes dans une mémoire hantée par le passé ainsi que par l'incapacité de se projeter dans l'avenir. La subjectivité bouleversée des héroïnes s'exprime dans les textes à travers un corps et une conscience qui s'absentent jusqu'à devenir fantomatiques. Cette spectralité agit tant sur les corps en processus de dématérialisation que sur le corps du texte, lui-même hanté par le manque et la rupture.

L'analyse de l'être-au-monde de Lol V. Stein et d'Élisabeth, dans le premier chapitre, a montré que l'origine de la spectralité trouve ses racines au-delà de l'échec amoureux, dans un sentiment d'étrangeté apparu dès l'enfance. Les protagonistes des deux récits ne parviennent pas à être en harmonie avec soi et le monde, cela s'avère même impossible dans le cas de Lol. Dans *Le Ravissement*, ce décalage se révèle dans le discours d'autrui visant à expliquer Lol, à donner forme à celle qui se faufile à travers les rues et les regards posés sur elle. Le récit se construit comme une tentative de dévoilement d'un passé intrigant. La reconstitution d'un passé est un procédé récurrent au sein de l'œuvre durassien, particulièrement dans *Moderato cantabile*, *India Song* et *Le Navire Night*. La parole d'autrui participe à l'écriture, au fil des pages, de la protagoniste dont on tente de rendre l'étrangeté compréhensible. Lol V. Stein se construit comme un livre, modelée par le narrateur qui complète sa pensée fragmentée par son discours narratif. Le personnage de Tatiana Karl constate effectivement que l'histoire de Lol s'élabore, même aux yeux de la

principale intéressée, comme un livre en train d'être écrit : « Tu parles de ta vie comme un livre » (*RL*, p. 76). Les voix des personnages et de la narration nécessaires à la compréhension de Lol établissent un parallèle avec la création du livre. Pour Duras, sa protagoniste circule entre les discours et ne s'appartient pas :

C'est quand même un livre qui est traduit partout, un peu partout, je veux dire, donc ça a traîné dans beaucoup de mains, dans beaucoup de consciences, c'est déjà une prostitution, Lol V. Stein. Mais Lol V. Stein surgissante, alors qu'elle sortait de moi, quand je l'ai vue pour la première fois, je ne la retrouverai plus jamais. Elle est à vous, Lol V. Stein, elle est aux autres [...]. Lol V. Stein, c'est ce que vous en faites, ça n'existe pas autrement¹⁵⁷ [...].

La construction discursive de Lol métaphorise le fonctionnement de l'écriture durassienne : elle se dit à travers les pages d'une intrigue à monter. L'incomplétude de l'héroïne sans la parole d'autrui se traduit dans le corps insaisissable qui file entre les mailles du discours. Dans le récit autoréflexif de Turcotte, l'isolement volontaire d'Élisabeth dans son appartement amplifie le décalage entre un moi brisé et le monde extérieur. La grande histoire, toujours filtrée par la perception d'Élisabeth, se mêle au passé pour la hanter et la spectraliser en rendant sa présence quasi virtuelle. Dans *Le Ravissement*, le corps de Lol disparaît à force de se perdre dans la multiplication des doubles, provoquant un effet d'inquiétante étrangeté à la lecture du texte. Subséquemment à la perte de sa place de fiancée qui lui a été ravie, Lol se dédouble à la recherche de sa place perdue, voire de son essence dérobée. Le mouvement du ravissement dépasse cette trahison et atteint les autres personnages par le biais de la question du regard ; même le lecteur se voit ravi de ses

¹⁵⁷ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 100-101.

habitudes confortables de lecture. L'auteure le fait ainsi entrer à son tour dans ce jeu de ravissement mutuel qui nourrit la perte de repères de Lol.

Dans l'écriture au féminin aujourd'hui, la spectralité apparaît comme une constante de la représentation des personnages ayant subi un choc, voire un traumatisme dans certains cas. Se joue sur le corps la menace d'un anéantissement identitaire dont la spectralité est le moyen d'expression. Le récit de femme contemporain présente plusieurs cas de corps fantomatiques qui errent dans le texte. Ainsi, dans *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre, les fantômes du passé familial marqué par la Deuxième Guerre mondiale spectralisent le corps et la voix de la fille ; ainsi, Annie Ernaux donne à lire dans *L'Événement*¹⁵⁸ un corps pétrifié par la grossesse, qui doit se soumettre au danger d'un avortement illégal dans les années 1960 et demeure par la suite étranger, sans désir et mis à l'écart du corps social ; ainsi, pour donner un troisième et dernier exemple, dans *Un père : puzzle* de Sibylle Lacan, la présence/absence du père, figure elle-même spectrale, blesse la fille via son corps, victime d'une maladie mystérieuse dont les symptômes sont la perte de mémoire et l'absence d'émotion. Tout concourt à nous faire croire que le corps fantomatique est lié dans ces récits à une filiation problématique. Cette dimension de la représentation de la crise du sujet est cruciale tant dans *Le Ravissement* que dans *La Maison étrangère* où la filiation est rompue par l'amnésie des protagonistes. Duras et Turcotte proposent, selon des modalités narratives différentes, un récit qui retourne aux sources de la mémoire perdue des personnages féminins. Les figures familiales spectrales – l'enfant

¹⁵⁸ Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000.

mort, le père absent ou le conjoint disparu, dans les romans étudiés – qui hantent ces récits permettent une réflexion sur la filiation qui nécessite une remise en question de l'h/Histoire.

La mémoire défaillante explique la spectralité de Lol et Élisabeth puisqu'elle les prive d'un passé qu'elles pourraient s'approprier afin de se reconstituer. La mémoire fait défaut aux héroïnes, mais ce qui leur échappe, le corps le catalyse en devenant fantomatique, en affichant ouvertement le dysfonctionnement des personnages. L'amnésie partielle des protagonistes leur fait perdre le contrôle de leur histoire qui se mute en hantise. Lol V. Stein est enfermée dans son passé, ce qu'appuie une spatio-temporalité cyclique qui piège son corps dans de constants allers-retours entre passé et présent. La notion de cycle est caractéristique de l'œuvre durassien dans lequel les lieux, les événements et les personnages reviennent incessamment d'un récit à l'autre, tissant un puissant intertexte. À titre d'exemple, l'anamnèse de la mendicante qui marche le long du Gange constitue l'incipit du *Vice-Consul* ; ce personnage hante aussi bien le lecteur que l'auteure qui la fait revenir dans *Un barrage contre le Pacifique*, *India Song* et *L'Amant*. *Le Navire Night* vogue aussi sur la mer de l'oubli : le passé de la mystérieuse F. demeure étanche au narrateur qui tente de l'élucider en se rendant au cimetière familial. Dans *La Maison étrangère*, la hantise d'un passé amoureux duquel Élisabeth ne parvient pas à se défaire et d'une histoire familiale dont il lui manque les clés se concrétise dans l'apparition des fantômes de Jim et de sa mère. Chez Duras et Turcotte, le recours au travail de mémoire – particulièrement à travers les objets mémoriels pour Élisabeth et les lieux de son passé pour Lol – dans le but de compléter l'anamnèse est associé à la nécessité de trouver le chaînon manquant dans une filiation brisée. Dans le roman de Turcotte, la réappropriation du corps s'effectue grâce à la

transmission par l'écriture et l'image de son histoire amoureuse et familiale. L'héroïne du *Bruit des choses vivantes* privilégiait aussi une mémoire matérielle pour se détacher du chaos extérieur et tisser des liens entre passé et présent. La mémoire matérielle est un motif important de l'écriture des femmes aujourd'hui, comme le montrent les œuvres récentes d'Annie Ernaux qui recourt à la photographie (absente pourtant du récit) pour ressasser, par exemple, les souvenirs dans *Les Années*¹⁵⁹. Pour Lol V. Stein, la filiation se construit à l'horizontal, hors du noyau familial dispersé par la mort et la distance et, somme toute, peu présent dans le roman. C'est tout de même le legs familial de la maison de S. Tahla qui permet de revenir sur des lieux chargés de mémoire et de se reconstruire une communauté d'appartenance auprès de personnages alliant passé et présent.

Les spectres qui reviennent dans le quotidien des protagonistes se promènent également dans le texte. Nous avons vu dans le deuxième chapitre que les blancs, la rupture et l'absence à la base de l'écriture ouvrent des brèches pour les fantômes qui les habitent comme une « de-meur[e]¹⁶⁰ ». Duras et Turcotte investissent différemment ce que j'ai appelé la « spectralité textuelle ». On pourrait dire que l'écriture de l'absence chez Duras trace la voie aux auteures féministes des années 1970 qui veulent faire entrer de nouveaux signifiants dans la langue, notamment à travers les blancs et le silence, le cri (symbolique) et une syntaxe brisée. Alors que cette génération d'écrivaines a recours à ces procédés scripturaires afin de donner forme à une « écriture-femme¹⁶¹ » s'opposant au langage

¹⁵⁹ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2008.

¹⁶⁰ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 22.

¹⁶¹ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, op. cit.

patriarcal, Duras les utilise de manière à faire pénétrer la spectralité dans le texte pour traduire une autre façon d'habiter son corps et le monde, comme le feront des auteures plus contemporaines telles que Christine Angot, Nelly Arcan ou, pour revenir au second texte du corpus, Élise Turcotte. Dans *Le Bruit des choses vivantes* et *La Maison étrangère*, l'auteure travaille la rupture comme un moment fécond duquel émerge une subjectivité reconstruite. Dans son dernier roman, *Guyana*, Turcotte passe par le deuil, celui du mari décédé, pour réfléchir à la recréation du quotidien de la cellule familiale mère-fils.

Outre la hantise des fantômes, la spectralité repose sur un rapport métaphorique entre le corps et l'espace. Le corps fantomatique peine à occuper l'espace, tel que l'indique le corps en constant déplacement de Lol qui voyage entre les mondes : passé et présent, ville et plage, ville et champ, intime et extérieur. Le corps d'Élisabeth s'efface dans son appartement transformé en tombeau à la mémoire des fantômes de Jim et de sa mère. Elle ne parvient pas à trouver sa place dans cet espace habité par des reliques, une préoccupation qu'Élise Turcotte retrouve dans le recueil de nouvelles, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*¹⁶². Les protagonistes habitent finalement des lieux qui se présentent à leur image, la maison-corps d'Élisabeth et le champ de seigle, immense et infini, où s'endort Lol.

Duras et Turcotte, de même que plusieurs femmes auteurs depuis le début du XX^e siècle – il suffit de penser à Colette ou à Renée Vivien –, abordent le corps comme « expression d'une expérience subjective¹⁶³ », pour reprendre la formule de Michela Marzano. Dans cette optique, les brusques modifications dans l'être-au-monde de Lol V.

¹⁶² Élise Turcotte, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007.

¹⁶³ Michela Marzano, *Philosophie du corps*, op. cit., p. 75.

Stein et d'Élisabeth déstabilisent le corps qui se dématérialise sous la hantise. Sa mise en scène fait jouer chez Duras et Turcotte le paradoxe de la mort/vivance.

Au terme de cette étude, la comparaison du *Ravissement de Lol V. Stein* et de *La Maison étrangère* aura révélé que les romans de Duras et Turcotte lient le paradoxe du corps, espace à la fois intime et « extime », et celui du spectre, figure présente/absente pour reprendre l'idée de Martine Delvaux¹⁶⁴, afin d'exprimer l'état du sujet féminin accablé sous le poids d'une mémoire hantée par un passé omniprésent et pourtant fragmentée par l'oubli. Les romans à l'étude prennent la rupture comme *prétexte* afin de proposer une réflexion sur le processus de subjectivation qui se fait sous le signe de la mémoire, du deuil et de l'écriture – ou de la parole discursive dans le cas de Lol. La décomposition des protagonistes qui succède la séparation a pour scène le théâtre du corps. Chez Turcotte, la chute de la protagoniste, vécue à travers le corps fantomatique, est suivie d'une résurrection grâce à la réappropriation du passé. Duras permet une autre vision du corps à travers l'errance et la non-identité de Lol qui ne se résolvent pas au dénouement, Lol demeurant un spectre qui revient hanter l'œuvre durassien dans *L'Amour* et *La Femme du Gange*¹⁶⁵. Duras compare le travail sur le corps à un travail d'écriture : le corps est une surface sur laquelle peuvent s'inscrire des voix, mais ces voix ne résonnent pas forcément entre elles ni au sein du corps.

Bon nombre de récits contemporains au féminin donnent à lire la crise des protagonistes comme un passage dans un entre-deux que la spectralité incarne en vertu de

¹⁶⁴ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 10-11.

¹⁶⁵ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973.

sa position entre la matérialité et la spiritualité, entre le passé et le présent, entre la vie et la mort. Le « corps-texte » devient fantomatique pour « nomme[r] une certaine intraduisibilité de l'expérience subjective, l'impossibilité d'en rendre vraiment compte sans que l'écriture et le sujet n'en soit atteints comme d'une passion, c'est-à-dire comme ce qui relève à la fois de l'amour et de la souffrance¹⁶⁶. » Les personnages féminins du *Ravissement de Lol V. Stein* et de *La Maison étrangère* incarnent une subjectivité déboussolée, devenue fantomatique, ne sachant où se situer entre le devoir de mémoire et la nécessité de refermer la porte sur le passé. Cette subjectivité cherche à se reconstituer à travers les ruines du passé qu'il faut arpenter (dans le cas de Lol) et méditer (dans celui d'Élisabeth) pour résister à l'évanouissement.

¹⁶⁶ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes*, op. cit., p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 (1^{ère} édition : 1964).

TURCOTTE, Élise, *La Maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.

Corpus secondaire

DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

DURAS, Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 2006 (1^{ère} édition : 1958).

DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960.

DURAS, Marguerite, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006 (1^{ère} édition : 1966).

DURAS, Marguerite, *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, 1987 (1^{ère} édition : 1969).

DURAS, Marguerite, *L'Amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971.

DURAS, Marguerite, *India Song*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006 (1^{ère} édition : 1973).

DURAS, Marguerite, *L'Éden-Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.

DURAS, Marguerite, *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, 1979.

DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 2009 (1^{ère} édition : 1985).

DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 (1^{ère} édition : 1993).

TURCOTTE, Élise, *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Éditions Leméac / Actes Sud, coll. « Babel », 1998 (1^{ère} édition : 1991).

TURCOTTE, Élise, *L'Île de la merci*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 (1^{ère} édition : 1997).

TURCOTTE, Élise, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007.

TURCOTTE, Élise, *Guyana*, Montréal, Leméac, 2011.

Critique du *Ravissement de Lol V. Stein*

<<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-v-stein.fr.html>> [dernière consultation le 19 juin 2012]

ALAZET, Bernard (dir.), *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, L'Icosathèque (20th), coll. « La revue des lettres modernes », 2002.

ARMEL, Arliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Pantin, Le Castor Astral, 1990.

BAJOMÉE, Danielle et Ralph HEYNDELS (dir.), *Écrire dit-elle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Littérature », 1989.

BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Lectures de Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein ; Le Vice-Consul ; India Song*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BORGOMANO, Madeleine, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit Roelux, Cistre, coll. « Cistre-Essais », 1985.

BORGOMANO, Madeleine, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997.

CASSIRAME, Brigitte, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement : le cycle romanesque asiatique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

CASSIRAME, Brigitte, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2005.

CASSIRAME, Brigitte, *Fiction et autobiographie dans Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2007.

CERASI, Claire, *Marguerite Duras, de Lahore à Auschwitz*, Paris, Champion, 1993.

CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

CIXOUS, Hélène et Michel FOUCAULT, « À propos de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, octobre 1975, p. 8-22.

COHEN, Susan, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras : Love, Legends, Language*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 2000 (1^{ère} édition : 1974).

DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1984 (1^{ère} édition : 1977).

FERRIÈRES-PESTUREAU, Suzanne, *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de M. Duras : naissance d'une œuvre, origine d'un style*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1997.

GAUTHIER, Xavière, « La danse, le désir », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, octobre 1975, p. 23-32.

KRISTEVA, Julia, « La maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 227-265.

LACAN, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, décembre 1965, p. 7-15.

MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, Paris, Minit, coll. « Autrement dites », 1977.

SELOUS, Trista, *The Other Woman : Feminism and Feminity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988.

UDRIS, Raynalle, *Welcome Unreason : a Study of "Madness" in the Novels of Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

WILLIS, Sharon, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1987.

Critique de *La Maison étrangère*

BIRON, Michel, « Le symbolisme *soft* », *Voix et Images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 167-173.

LÉTOURNEAU, Sophie, « Le corps froid de l'amour », *Spirale*, n° 198, septembre-octobre 2004, p. 18-19.

OBERHUBER, Andrea, « *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », dans ERTLER, Klaus et Gilles DUPUIS (dir.), *À la carte : le roman québécois contemporain (2000-2005)*, Vienne-Francfort-Berne, Peter Lang, 2007, p. 421-451.

OBERHUBER, Andrea, « Le gynécée urbain d'Élise Turcotte », dans EIBL, Doris G. et Caroline ROSENTHAL (dir.), *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writing / Espace de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2009, p. 41-51.

OBERHUBER, Andrea, « Au nom de la mère, du père et de Hildegard : des histoires de filles et de filiation chez Élise Turcotte », dans HOTTE, Lucie (dir.), *(Se) Raconter des*

histoires : Histoires et histoires dans les littératures francophones du Canada, Sudbury, Prise de parole, 2010, p. 415-437.

VAUDRY, Catherine, « S'écrire corps et âme. La quête des traces et des souvenirs dans *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », *Postures*, n° 6, dossier « Littérature québécoise », printemps 2004, p. 93-103.

Critique du corpus secondaire

ALAZET, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras : écrire l'effacement*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

BRASSARD, Denise (dir.), dossier « Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, printemps 2006, p. 7-84.

CALAND, Fabienne Claire, « La part manquante dans la poésie d'Élise Turcotte », dans MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 31-41.

DOYON-GOSSELIN, Benoit, « Les figures spatiales dans *L'Île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, 2007, p. 107-123.

HUGLO, Marie-Pascale, « Le quotidien en mode mineur : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 99-115.

HUSTON, Nancy, « Marguerite Duras : les limites de l'absolu », dans *Âmes et corps*, Montréal, Leméac / Actes Sud, coll. « Essais littéraires Babel », 2009, p. 81-92.

LAROCHELLE, Corinne, « Lire l'image : *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, printemps 1998, p. 545-557.

NEPVEU, Pierre, « Les choses vivantes d'Élise Turcotte », dans *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004.

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras. Vérités et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996.

Théorie du corps

ANZIEU, Didier, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1995 (1^{ère} édition : 1985).

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

BERTHELOT, Francis, « Introduction », dans *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 2007.

BORDO, Susan, « Introduction : Feminism, Western Culture, and the Body », dans *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2003 (1^{ère} édition : 1993).

BROOKS, Peter, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

BROSSARD, Nicole, *La Lettre aérienne*, Montréal, Remue-Ménage, 2009 (1^{ère} édition : 1985).

BROSSARD, Nicole, *Picture Theory*, Montréal, Nouvelle optique, 1982.

BROSSARD, Nicole, « Le corps du personnage », *Tessera*, vol. 19, hiver 1995, p. 63-71.

CORBIN, Alain, « Introduction », dans Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps*, vol. 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 7-10.

CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, *Histoire du corps*, vol. 3 : *Les mutations du regard*, Paris, Seuil, 2005-2006.

DÉTREZ Christine et Anne SIMON, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 (1^{ère} édition : 1976).

GROSZ, Elizabeth, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, 1992, p. 47-66.

GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2011 (1^{ère} édition : 1990).

MARZANO, Michela, *Philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009 (1^{ère} édition : 2007).

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, A.M. Métailié, 1992.

NANCY, Jean-Luc, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme* suivi de Ginette Michaud, *Appendice*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2004.

PERROT, Philippe, *Le corps féminin. Le travail des apparences, XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1991 (1^{ère} édition : 1984).

SCHILDER, Paul, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968.

Théorie de la spectralité

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2005.

DEMANZE, Laurent et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 5-9.

DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 11-23.

DEPIERRE, Marie-Ange, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1993.

Théorie et critique de l'écriture des femmes

ATAACK, Margaret et Phil POWRIE (dir.), *Contemporary French Fiction by Women*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1990.

CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

CIXOUS, Hélène et Catherine CLÉMENT, *La Jeune Née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, Norton, 1963.

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Université de Montréal, thèse de doctorat présentée au Département des littératures de langue française, 2010.

MORELLO, Nathalie et Catherine RODGERS, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002.

RYE, Gill et Michael WORTON (dir.), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2002.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 78-88.

WOOLF, Virginia, *Journal*, tome III, Paris, Stock, 1983 (1^{ère} édition : 1980).

Autres références

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 2003 (1^{ère} édition : 1999).

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1980.

BLANCHOT, Maurice, *L'instant de ma mort*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1994.

DERRIDA, Jacques, *Demeure*, Paris, Galilée, 1998.

FEDIDA, Pierre, « Le cannibale mélancolique », dans *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 61-68.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Idées », 1971 (1^{ère} édition : 1915), p. 147-174.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 (1^{ère} édition : 1919).

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

NORA, Pierre, *Lieux de mémoire*, tome 1 : *La République*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984.