

## Le corps froid de l'amour

*La maison étrangère* d'Élise Turcotte, Leméac, 221 p.

Sophie Létourneau

---

Numéro 198, septembre–octobre 2004

Les variables de l'amour

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19043ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Létourneau, S. (2004). Le corps froid de l'amour / *La maison étrangère* d'Élise Turcotte, Leméac, 221 p. *Spirale*, (198), 18–19.

# LE CORPS FROID DE L'AMOUR

— Jamais! — Je faisais du théâtre » — et l'obsession sexuelle partout présente — « J'ai vu le soleil dur contre les touffes/Ferrailler. — J'ai vu deux fers soleiller,/Deux fers qui faisaient des parades bouffes ». Cette tonalité négative est aggravée par le pluriel du titre : dévalorisant, ce pluriel suggère la prostitution; Hugues Larocque, dans un essai remarquable consacré aux *Amours jaunes*, écrit justement que c'est « le jaune de l'or que l'on voit poindre. Il sera toujours entre l'homme et la femme. »

Cependant, si le jaune du titre signale que les amours sont en décomposition, il symbolise aussi paradoxalement l'abondance et le foisonnement du lyrisme, le rayonnement des amours d'un bout à l'autre du recueil, quelque blessés que soient ce lyrisme et ces amours. Les commentateurs des *Amours jaunes* négligent cette particularité du jaune, qui est « la plus chaude, la plus expansive, la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre, et qui déborde toujours des cadres où l'on voudrait l'enserrer. »

## L'« Antipoésie »

Si Angelet n'accorde pas beaucoup d'importance au rôle et aux significations des seuils qui entourent et présentent *Les amours jaunes* dans sa préface, il s'attarde en revanche longuement à définir et à analyser la poétique corbiérienne. Les enjeux et les figurations du motif de l'amour, ainsi que le traitement réservé au lyrisme occupent une place de choix dans son analyse. La poétique corbiérienne relève d'une « Antipoésie » où modernité et tradition s'em mêlent, sont prises l'une pour l'autre en une manière de curieux marché aux signes. Cette poétique hybride est caractérisée par la « dépoétisation » et la « désidéalisation ». Par « dépoétisation » s'entend la mise à sac, par Corbière, des grandes poétiques de son temps. S'il est vrai que « [l]e sentiment de tout ce qu'il y a de faux et de conventionnel dans les idées et la pratique de ses devanciers forme l'essentiel de son attitude d'écrivain », il est aussi indéniable que « Corbière écrit substantiellement à partir d'autres textes », c'est-à-dire ceux-là même qu'il condamne. Mais outre les « devanciers », qui retiennent l'attention d'Angelet, que dire des contemporains? Il est vrai que le romantisme et le baudelairianisme sont fréquemment mis à mal dans le recueil de Corbière, mais l'étude du traitement des codes techniques et prosodiques révèle aussi une critique sévère de l'académisme parnassien et des stratégies ayant

permis l'hégémonie de ce groupe de poètes dans le champ poétique de circuit restreint dès la fin des années 1860. Sur ce point, le silence du critique est étonnant car après tout, si l'esthétique des *Amours jaunes* se fabrique à partir de poétiques environnantes, comment Corbière aurait-il pu faire l'économie de celle de l'avant-garde poétique consacrée?

Les dysfonctionnements lyriques qui parcourent l'œuvre et la duplicité du sentiment amoureux dans le recueil sont au centre de ce qu'Angelet nomme la « désidéalisation ». En même temps que le poète scande « en vers et contre tout » que le « vrai poète » est celui qui « n'a pas de chant », qui « chante juste faux » et qui « déchant[e] sa fortune » à rebours du discours poétique reconnu et officiel, on doit reconnaître que malgré tout, le lyrisme n'a pas encore tout à fait disparu, qu'il fait un retour au cœur même du verbe qui le congédie : « Chanter, c'est donner dans l'amour du beau idéal. Le chant, c'est le beau vers tel qu'il a cours en France : fluide et harmonieux. » De même, si le motif de l'amour traverse le recueil, il est souvent suivi de près par son contraire : « Le thème de l'amour-haine, illustré par Baudelaire, rencontre chez Corbière d'abondants développements. »

## « TRISTE oiseau SANS plume et sans nid »

On a beaucoup insisté sur le fait qu'en se prénommant Tristan (son véritable nom est Édouard-Joachim), Corbière fils ait cherché à se distinguer d'Édouard Corbière père, « romancier maritime de renom » dont les œuvres, qui « avaient eu un beau succès [...], étaient rééditées du vivant de Tristan. » Mais il y a plus : contrairement au titre du recueil, « mélange adultère de tout » où se côtoient l'amour et la prostitution, le lyrisme et la perversion, le pseudonyme Tristan, indiscutablement romantique (la légende de Tristan et Iseult inspire de nombreux écrivains et musiciens tout au long du siècle, dont, entre autres, Wagner qui compose un *Tristan et Isolde* en 1865), établit un rapport d'homologie sûr avec le héros de la légende médiévale qui incarne l'amour-passion fatal et malheureux. Le nom « Tristan Corbière » ne peut avoir été choisi qu'en vue de cet effet et se donne à lire comme l'aveu « d'un sentimental rentré [...] qui aspire à une expression absolument neuve. »

## LA MAISON ÉTRANGÈRE d'Élise Turcotte

Leméac, 221 p.

SANS CESSER chez Élise Turcotte, il est question de disparition. Tout se désagrège, tout s'enfuit, et il n'est pas surprenant que l'amour et l'enfance soient pour elle des points d'obsession puisqu'ils lui permettent d'écrire *l'évanouissement*, la disparition dans la fuite du temps. Ainsi *Le bruit des choses vivantes* était le roman de l'enfance à saisir avant qu'elle ne se dérobe complètement. Dans *La maison étrangère*, l'amour déjà s'en est allé, mais Élisabeth, la narratrice, n'a pas tenté de le retenir : « J'ai vécu avec Jim pendant six ans. Un jour, sans discussion, sans explication, avec mon accord silencieux et définitif, il est parti. » C'est « la fin de l'amour » comme c'est la « fin de siècle » et la « fin du monde ». Dans l'au-dehors de l'appartement où se situe le roman, ce ne sont que catastrophes et misères, tueries dans les écoles secondaires. C'est sur ce fond que se dresse *La maison étrangère*, dont on nous dit qu'elle est le corps d'Élisabeth, son corps qu'elle déteste, mais qu'on peut voir dans tous les lieux décrits. L'appartement d'Élisabeth où Jim n'est plus, la chambre d'hospice où réside son père et la maison trop propre de Lorraine (une bibliothécaire amie qui souffre d'anxiété), sont trois lieux habités par des gens qui s'y sentent étrangers, trois maisons où nous sommes invités, nous, lecteurs, étrangers. C'est-à-dire que nous sommes là à regarder Élisabeth s'approprier sa « maison étrangère » (son corps, sa solitude, son appartement), mais nous la regardons de loin, maintenus à distance par un style engourdi et un récit qui s'apparente au constat de décès : « C'était les faits. Les détails. Le corps froid de l'amour. » La narration est à l'imparfait, le présent du récit est passé, ce qui contribue à créer une atmosphère de deuil, l'impression d'un trépas. *La maison étrangère* est d'ailleurs hantée par des personnages qui ont tous quelque chose de spectral (« Il y avait des morts, des présents et des absents »), surtout Jim, évidemment, l'Absent, parti en Irlande, parti de sa vie, parti avec ses meubles de son appartement. Jim revient toujours sans jamais revenir (en rêve, en carte postale ou en souvenir) et la narration revient toujours à Jim. Jim revient même dans le corps de Marc, le nouvel amant. Se posent donc, dans l'amour et contre la disparition, la question du souvenir et celle de la répétition.

Olivier PARENTEAU



## Le bestiaire d'amour

C'est que le roman est fondé sur un désir d'intellection de l'amour. Toujours lié aux lieux du savoir (le cégep, l'université, la pièce du bureau), l'amour est présenté comme un *problème*, un objet de connaissance dont il faudrait trouver le modèle pour mieux l'expliquer. Deux modèles s'opposent donc : un code esthétique et des lois biologiques, l'art de l'amour au Moyen Âge (sur lequel portent les recherches de la narratrice) et le comportement sexuel animal. Les phéromones l'emportent toutefois sur les artifices dans la représentation donnée de l'amour dans le roman. Jim ou Marc, c'est la rencontre sexuelle qui est racontée, mais telle qu'elle est saisie par un regard distanciant. L'imbrication du sexuel et du scopique fonctionne autrement que dans le jeu de la pornographie, évoquée à plusieurs endroits dans le récit. Ce roman n'est pas érotique : nous voyons « une nudité indifférente », une physicalité froide, concrète, sur le lit, dans le bureau. Un abandon un peu morbide, une pulsion de mort dans le désir qui s'épuise : « Comme le faux bourdon prêt à mourir pour quelques secondes de plaisir, j'aurais pu, en m'écoutant un peu, tout sacrifier pour ce désir fulgurant ». Cette animalité désirante trouve sa matérialisation dans les « bestiaires d'amour », puissants objets de fascination pour Élisabeth, qui font converger ce qui vient d'être évoqué : le sexuel, le visuel, l'animalité, la beauté et l'intelligibilité. L'importance des bestiaires (il y en a trois dans le roman) se lit aussi dans la narration, car le style des bestiaires s'y faufile par un jeu de citations qui appellent et rappellent la description des scènes de sexe. Surtout, c'est le bestiaire qui apporte la solution au problème de l'amour et de la disparition ; c'est le bestiaire que lui envoie Jim par la poste, photo par photo, qui permet à Élisabeth de penser sa perte : « Voici un ordre de beauté. Jim, moi, nous, le poisson de mer feuillu et probablement en danger de disparition. Disparition. Le mot prononcé par tous mais non compris, le mot de Lorraine, la mort de tout. L'amour de Jim. »

## La sirène de bois

Le regard, la vue, demeurent le mode de présence au monde et la forme du lien à l'autre, mais, vers la fin, s'affirme l'exigence du toucher, de toucher : « Je voulais toucher, et retrouver la capacité de pleurer. » Toucher, être touché, c'est ainsi que le père explique l'amour à sa fille. Des parallèles se dessinent d'ailleurs entre les deux histoires, entre celle des parents et celle d'Élisabeth, entre les deux fantômes (la mère et Jim), entre les deux amours lointains (le père en Norvège et Jim en Irlande), entre les deux femmes « intouchables », la mère, la femme re-

couverte de « frimas », et sa fille, « la sirène de bois ». Enfin, c'est de l'amour comme de la place à faire à l'autre, chez soi, en soi, dont il est question. Mais tous semblent s'y refuser : la mère qui aimait mieux son prochain que son mari, le père qui tend vers le lointain, Jim qui envoie une photo de lui devant sa maison, en Irlande, sans Élisabeth, à Élisabeth, et Élisabeth, sauvage, qui repousse et dit : « Va t'en ! », mais

qu'on voit, à la fin, ouvrir une fenêtre de son appartement en pensant à Marc. Finalement, toucher, l'autre, toucher l'autre sont des enjeux qui travaillent également la voix de la narratrice, distante, rêche, dont on ne sait qu'elle place elle réserve au lecteur, à la lectrice, au destinataire, dans sa *Maison étrangère*.

SOPHIE LÉTOURNEAU



Diane Borsato, extrait de *Dormir avec des gâteaux*, 1999-2004, impression au jet d'encre sur papier archive, 58,5 × 71,2 cm.

*Me sentant seule, je me suis demandé si le fait de dormir avec des aliments dits « de réconfort » me réconforterait. En conséquence, j'ai installé une dizaine de gâteaux dans mon lit et passé toute une nuit avec eux. Je sentais leur présence jusque dans mon sommeil, ils me donnaient l'impression de dormir avec une dizaine de chats. Je me suis réveillée la tête dans un flan, avec des cheveux rouges et collants un peu partout.*