

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA QUÊTE À TRAVERS L'ESPACE, LE TEMPS ET LA MATERNITÉ DANS  
L'EMBELLIE (2004 ; TRAD. FR., 2012) D'AUDUR AVA ÓLAFSDÓTTIR.

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MÉLINA VANASSE

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur Daniel Chartier pour ses précieux commentaires et ses corrections rigoureuses. Tu as su respecter mon rythme de travail tout en m'encourageant à pousser mes réflexions et à aller voir toujours plus loin. Merci de m'avoir accueillie au Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique, à la fois dans le cadre d'un emploi, mais aussi pour y faire des recherches essentielles qui se retrouvent dans ce mémoire. Tes conseils me sont chers et me suivront longtemps.

Je remercie mes parents pour tout leur soutien moral inconditionnel, sans oublier leur soutien financier. Merci de continuer à croire en mes projets et mes idées qui semblent parfois sortir de nulle part. Votre confiance aveugle en moi est touchante et me pousse encore et toujours à vouloir me surpasser. Je ne me serais jamais rendue aussi loin sans vous et votre réconfort.

Je tiens aussi à remercier mes amies, sans qui la route aurait été beaucoup plus ardue et rocailleuse. Vous avez su m'écouter sans jugement lorsque j'en avais besoin, autant dans mes plus grandes joies que dans mes profonds moments de découragement. Merci pour les nombreux soupers et cafés, mais surtout, merci de tout l'intérêt que vous avez porté pour mon projet. Votre support a été vital.

Un merci tout spécial à Alexandre, qui a su adoucir mes moments de doute et de panique. Ta présence m'est rassurante. Notre folle aventure en Islande a alimenté et nourri encore aujourd'hui ma fascination pour ce pays et sa littérature. Nos souvenirs et nos photos m'ont servi de ressourcement et ont agi comme baume lors de plusieurs journées d'écriture pénibles. Merci d'avoir si naturellement accepté les nombreuses soirées et fins de semaine où je disparaissais pour rédiger — mon mémoire s'est fait lentement mais sûrement. Merci d'être toujours là. Je t'aime.

Enfin, je tiens à remercier tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont aidé et encouragé lors de mon cheminement. C'est un parcours très solitaire, mais je ne me suis jamais sentie seule.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I AU SEUIL DE LA ROUTE : LA CRISE QUI FAIT TOUT BASCULER.....	13
1.1 Le récit de la route .....	15
1.1.1 Le personnage .....	21
1.1.2 Les chronotopes .....	23
1.1.3 Le carnavalesque.....	27
1.1.4 Le carnavalesque islandais.....	30
1.2 L’embellie au seuil de la nouvelle vie.....	35
1.3 Signes avant-coureurs.....	38
1.4 Ce qui explique la quête.....	45
CHAPITRE II LE PRÉSENT DU VOYAGE SUR LA ROUTE : ENTRE PASSÉ TRAUMATIQUE ET FUTUR PROMETTEUR.....	49
2.1 Le chronotope de la route .....	50
2.1.1 La route : un seuil en soi .....	54
2.1.2 La rencontre .....	57
2.1.3 Les lieux de transit .....	61
2.2 L’intervention de la nature.....	64
2.2.1 La tempête comme parcours émotionnel .....	65
2.2.2 La femme est une île .....	69
2.3 La route comme retour dans le temps.....	73
2.4 Résolution de la quête : le seuil final.....	75

CHAPITRE III ISSUE DE LA RECHERCHE IDENTITAIRE : FÉMINITÉ ET MATERNITÉ.....	79
3.1 Le roman de la route au féminin.....	80
3.1.1 La forte présence maternelle .....	82
3.1.2 La forte présence de la communauté.....	84
3.2 Les liens entre maternité et féminité.....	86
3.2.1 Maternité taboue et féminité bousculée .....	88
3.3 Malaise de la maternité : avant et pendant la quête .....	91
3.3.1 Réappropriation corporelle et expression sexuelle .....	96
3.4 La finalité de la quête : une féminité retrouvée .....	99
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE .....	106

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous examinons la quête au cœur du roman *L'embellie* de l'auteure islandaise Auður Ava Ólafsdóttir qui se décline selon les trois lignes directrices suivantes : l'espace, le temps et la maternité. Nous nous appliquons à comprendre la mécanique derrière le genre du roman de la route pour ainsi dévoiler la structure du récit. Par le temps et l'espace, nous montrons les cheminements physique et psychologique de la narratrice, lesquels passent par une crise et un voyage autour de l'Islande, qui la mènent sur les lieux traumatiques de son enfance. Portés par une lecture chronotopique du roman, les deux premiers chapitres de ce mémoire portent sur les thèmes du seuil et de la route — l'un emboîtant le pas à l'autre. La route de la narratrice est parsemée d'embuches, de rencontres et de hasards qui sont fondamentaux dans l'imaginaire de la route et qui sont analysés comme tels. Nous nous arrêtons sur les caractéristiques purement islandaises du roman pour dévoiler leur influence sur le récit et son déroulement. Dans un troisième temps, la ligne directrice de la maternité, mise en lien avec la féminité du personnage ainsi que son rapport à son propre corps, permet de montrer comment s'opère chez la narratrice la réconciliation avec l'événement violent à l'origine de sa perte identitaire. En somme, le parcours de la protagoniste se veut un cheminement personnel qui lui permet d'apprendre à mieux se connaître elle-même en faisant la paix avec son passé.

Mots clés : Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie*, littérature islandaise, quête identitaire, chronotope, roman de la route, féminité, Islande, maternité.

## INTRODUCTION

*Dans un monde « où tout a été découvert », il n'est pas devenu plus facile de partir à la recherche de sa propre identité, au contraire peut-être.*

Tone Greve Gedde

Isolée tout au nord de l'océan Atlantique, l'Islande est une île mystérieuse qui en intrigue plus d'un. Cette terre où se côtoient le feu et la glace, où les fleuves passent à travers des paysages volcaniques d'apparence lunaire, possède une identité trouble, comme l'écrit l'historien culturel Sumarliði R. Ísleifsson :

Maints auteurs assumèrent l'idée que le pays était désolé et infertile, et que le regard ne pouvait y admirer ce qui le délectait dans d'autres contrées, comme des champs et des forêts. On y trouvait cependant une beauté que l'on n'aurait su trouver ailleurs, une beauté sublime et terrifiante où l'on pouvait percevoir distinctement des traces de la création et un avant-goût de la destruction finale<sup>1</sup>.

À la fois terrifiante et attirante, l'Islande évoque aussi bien la naissance que la mort, le début de la vie comme les ténèbres de la fin du monde. Cette double identité s'explique en partie par son insularité, tel que le propose Régis Boyer, spécialiste des cultures scandinaves : « [c]omme si un caractère exceptionnel, irréductible à la norme, à la fois dangereux et fascinant s'attachait à l'insularité<sup>2</sup> ». Contradictoire, par le jeu que provoquent ses frontières tout aussi ouvertes sur l'immensité que fermées sur le monde, cette île est difficile à saisir. De son insularité semble émaner une force tout aussi attirante que repoussante comme l'explique Anne Meistersheim lorsqu'elle écrit que « [l]es insulaires, toujours entre partir et revenir, entretiennent aussi avec le continent des relations ambivalentes<sup>3</sup> ». Meistersheim

---

<sup>1</sup> Sumarliði R. Ísleifsson, *Deux îles aux confins du monde : Islande et Groenland*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2018, p. 195-196.

<sup>2</sup> Régis Boyer, « “Miracle islandais” : miracle insulaire ? », *Cahiers slaves*, n° 7, 2004, p. 167.

<sup>3</sup> Meistersheim, Anne, *Figures de l'île*, s.l., Éditions DLC, 2001, p. 159.

définit l'île comme étant tout aussi ouverte que fermée<sup>4</sup> ; elle se trouve fermée sur elle-même par son absence de frontières avec le continent, mais elle doit tout de même garder une certaine ouverture vis-à-vis de celui-ci sous peine de souffrir d'un isolement complet. Les insulaires naviguent donc dans une ambivalence entre le dedans et le dehors. Massimo Scotti exprime cette contradiction entre le dedans et le dehors en milieu insulaire par la claustrophobie et la sensation de liberté qui s'y font ressentir :

On rêve des îles pour chercher la liberté, pour s'évader des obligations de la compagnie humaine et de l'existence structurée qui devient oppressive. [...] Voilà donc le revers négatif de la fuite dans le lieu éloigné de la terre commune : l'accès à un espace fermé, entouré par les eaux, où les rues s'interrompent sur les rivages. On connaît bien la claustrophobie qui s'empare parfois des arrivants sur les îles. La condition paradoxale est celle de prisonniers dans un lieu (en apparence) ouvert<sup>5</sup>.

Une relation particulière se développe entre les insulaires et la mer puisque celle-ci représente l'unique frontière de leur pays. C'est par ce jeu des frontières que la figure de l'île a souvent été utilisée dans les littératures occidentales. Homère, Robert Louis Stevenson et J.M.G. Le Clézio, parmi tant d'autres, s'en sont servis pour ses qualités transitoires. Cette figure offre un terrain de jeu clos qui se prête facilement à la découverte et à la recherche en toute liberté en diminuant les chances de se perdre. Ces écrivains s'en sont aussi servi comme lieu purgatoire, là où leurs personnages affrontent toutes sortes d'épreuves avant d'enfin voir la lumière et de s'en sortir. Bref, l'île est propice au récit initiatique, comme l'écrit Scotti dans son article sur la figure insulaire dans la littérature occidentale : « [...] en général, on aborde dans les îles et on affronte leurs périls, leurs épreuves, leurs situations excentriques pour aller ailleurs, pour s'évoluer, pour se soumettre à une initiation<sup>6</sup> ». On peut aussi dire que, de façon générale, une forte relation existe entre insularité et quête initiatique en littérature. La production littéraire islandaise d'hier à aujourd'hui témoigne à merveille de cette relation.

Issue d'une immense tradition littéraire qui s'amorce en pleine ère viking dès les poèmes de l'*Edda*, la poésie scaldique et les sagas, et d'une tradition orale encore plus ancienne, la

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>5</sup> Massimo Scotti, « Lieux de liberté, lieux de réclusion : Duplicités de l'image insulaire dans la littérature occidentale », *Les lettres romanes*, vol. 66, n° 1-2, 2012, p. 95.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 92.

littérature islandaise conserve encore aujourd'hui un fort héritage de son passé. Sigurður A. Magnússon, qui s'est penché sur la littérature islandaise comme conservatrice de la culture nationale, note la grande place accordée à la tradition dans les écrits modernes : « Modern Icelandic literature, especially prose, consequently has roots going far back into tradition. The Sagas have until quite recently been unrivalled models and their epic style is the outstanding characteristic of the modern Icelandic novel<sup>7</sup>. » Il est aussi important de noter que les livres possèdent une place importante dans cette petite société dispersée entre champs, fjords et cratères. Selon Sveinn Einarsson et Chérif Khaznadar : « La littérature est tout à la fois patrimoine oral, matériel et immatériel. Elle est l'identité et l'âme de ce peuple. Les Islandais en sont fiers<sup>8</sup>. » De leur vaste production littéraire contemporaine émane une volonté de faire perpétuer la tradition qui les a formés, ce dont l'utilisation récurrente du thème de la quête témoigne bien. Souvent présente dans les littératures insulaires, la quête prend une dimension particulière pour les Islandais, comme l'explique Boyer :

J'ai toujours été frappé par le sens très marqué de la quête qui justifie la plupart des récits mythiques ou « réalistes » que nous aura proposés l'Islande. Je sais bien que cela relève aussi du conte populaire ou tout simplement, de la fiction narrative appliquée à un « héros ». Mais la curieuse — et exemplaire — dialectique du destin, de l'honneur et de la vengeance qui est tellement caractéristique de cet univers mérite quelque attention. Il faut aller jusqu'au bout de soi-même puisqu'ici, nul n'est de trop, personne n'existe pour rien. Il est indispensable de se connaître pour s'accepter puis s'assumer. Là encore, il ne s'agit pas de tautologie vide puisqu'un gain indispensable est au bout de l'entreprise qui est l'achèvement de la personne humaine, [...] bref, le sentiment d'être allé jusqu'à la limite de la connaissance de soi<sup>9</sup>.

L'idée de limite rappelle ici celle de frontière, si primordiale dans le développement des littératures insulaires. Le sentiment de totalité qu'amène la claustration provoquée par les frontières fermées et délimitées de l'Islande se retrouve aussi profondément ancré chez ses habitants, pour qui la recherche d'une totale connaissance de soi a pris de l'importance avec la mondialisation en continuelle progression : « En effet, si on reste plutôt myope, si on écarte

---

<sup>7</sup> Sigurður A. Magnússon, « Icelandic Literature - Preserver of National Culture », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 1, n° 3, 1968, p. 86.

<sup>8</sup> Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar (dir. publ.), *Internationale de l'imaginaire. Islande de glace et de feu : Les nouveaux courants de la littérature islandaise*, France, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, p. 11.

<sup>9</sup> Régis Boyer, *op. cit.*, p. 177.

le grand passé littéraire pour ne considérer que le roman islandais de la dernière décennie du XXe siècle, on s'aperçoit que les Islandais sont une nation qui se cherche, qui cherche sa terre et son identité parmi les autres peuples<sup>10</sup>. » Cette recherche de soi, en littérature, possède une longue histoire dans les récits d'apprentissage, les contes, les récits de voyage symboliques et les *bildungsroman* pour en arriver aux romans initiatiques qui sont encore écrits chaque année. Il s'agit en effet d'un thème universel qui concerne tous les humains.

Si la tradition prend une grande place dans la littérature islandaise, les auteurs contemporains développent aussi un intérêt pour l'ailleurs et une ouverture sur le monde afin de mieux se situer et s'identifier. Dans un chapitre sur le roman islandais contemporain, Friðrik Rafnsson note cet intérêt pour l'extérieur qui anime les écrivains islandais :

[...] les auteurs posent de plus en plus la question de la culture islandaise vis-à-vis du monde, vis-à-vis de l'histoire et peut-être aussi d'eux-mêmes, car ils ont tous vécu à l'étranger ou ont beaucoup voyagé, ce qui fait qu'ils regardent leur pays un peu avec les yeux d'un étranger<sup>11</sup>.

Ce regard que les écrivains islandais portent sur eux-mêmes leur sert à se questionner et à remettre en question certains sujets concernant leur propre identité, leur société et leur culture. Élise Devieille, dans son chapitre « Représentation du genre dans le cinéma islandais du XXIe siècle » figurant dans l'ouvrage collectif *L'Islande dans l'imaginaire* dirigé par Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et François Émion, écrit au sujet du cinéma islandais, ce qui pourrait aussi être dit de sa littérature — considérant que roman et cinéma ont plusieurs points en commun, appartenant tous les deux au genre narratif — qu'il remet en question les rôles stéréotypés qui cloisonnent les identités individuelles afin de les critiquer et de s'en défaire<sup>12</sup>. De nombreux stéréotypes ou sujets encore tabous sont ainsi déconstruits dans les romans islandais, à commencer par le rapport à la sexualité et aux normes associées aux genres : « Les réalisateurs, tout comme les auteurs de romans portés à l'écran — ce qui est le cas de plusieurs films — présentent des personnages principaux qui se cherchent, sont

<sup>10</sup> Friðrik Rafnsson, « Le peuple narrateur : Quelques aspects du roman islandais contemporain », dans Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar (dir. publ.), *op. cit.*, p. 205.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Élise Devieille, « Représentation du genre dans le cinéma islandais du XXIe siècle », dans Thorleifsdóttir, Hanna Steinunn et François Émion (dir. publ.), *L'Islande dans l'imaginaire*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2013, p. 69.

indécis, mais semblent globalement rejeter les rôles sexuels traditionnels<sup>13</sup>. » Sont mis en scène des personnages qui tentent de se débarrasser des attentes reliées à leur genre pour mieux définir leur identité humaine.

L'Islande, tout comme les autres pays nordiques, est considérée comme un pays relativement avancé sur le plan de l'égalité entre les hommes et les femmes. L'importance accordée à cette équité entre les genres ferait même partie, comme l'explique Þorgerður H. Þorvaldsdóttir, de leur identité nationale : « Various scholars have maintained that a general consensus about the value of "gender equality" constitutes a crucial element of national identity in the Nordic countries<sup>14</sup>. » Un tel intérêt mène inévitablement à aborder les questions relatives à la parentalité. On remarque par exemple chez les cinéastes islandais une volonté de déconstruire la vision normée de la parentalité, comme l'écrit Devieille : « [L]a parentalité n'est plus envisagée par le seul spectre de la famille nucléaire (papa-maman-enfants)<sup>15</sup> » ; nous pensons qu'il en est de même chez les écrivains, considérant qu'ils abordent certains de ces thèmes de façon similaire. La parentalité amène inévitablement à la question de la maternité, qui nous force à son tour à aborder le sujet de la féminité. Le lien entre parentalité, maternité et féminité se trouve critiqué par plusieurs femmes qui se positionnent contre son caractère intrinsèque : « Having a child makes a girl a mother – it doesn't necessarily make her an adult woman. Yet there is an implicit assumption that motherhood is intrinsic to adult female identity. This assumption necessarily implies an "absence" for any woman who is then not a mother<sup>16</sup>. » Pour bien des femmes, telles celles avec qui s'est entretenue Annadís Greta Rúdólfssdóttir pour son ouvrage *The construction of femininity in Iceland*, féminité et maternité sont indissociables : « Femininity [...] reaches its pinnacle in motherhood and the housewife<sup>17</sup>. » Une telle déclaration, à une époque où les

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>14</sup> Þorgerður H. Þorvaldsdóttir, « The Gender-Equal North: Icelandic Images of Femininity and Masculinity », dans Ísleifsson, Sumarliði R. et Daniel Chartier (éd.), *Iceland and Images of the North*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2011, 611 p. 405.

<sup>15</sup> Élise Devieille, dans Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et François Émion (dir. publ), *op. cit.*, p. 66.

<sup>16</sup> Mardy S. Ireland, *Reconceiving Women : Separating Motherhood from Female Identity*, New York, Guilford Press New York, 1993, p. 1.

<sup>17</sup> Annadís Greta Rúdólfssdóttir, *The construction of femininity in Iceland*, Londres, University of London, 1997, p. 180.

questions féministes sont projetées à avant-scène, pourrait cependant être mal interprétée. Le fait demeure que de telles façons de penser sont remises en question dans la littérature et le cinéma islandais. Par exemple, certaines œuvres mettent en scène des femmes qui revendiquent à la fois le droit de vivre leur maternité et leur féminité comme bon leur semble :

[...] le cinéma islandais présente un rapport décomplexé des personnages féminins à la maternité. Une grossesse n'est pas une fin en soi, et ne s'envisage plus obligatoirement dans le cadre d'un mariage hétérosexuel. Sont portées à l'écran les questions de l'avortement, des maternités célibataires, ainsi que la « pluriparentalité » [...]<sup>18</sup>.

C'est aussi le cas en littérature, comme en témoigne le roman *L'embellie*<sup>19</sup> d'Auður Ava Ólafsdóttir, dont il sera question dans ce mémoire, dans lequel le sujet de la maternité est central, et déconstruit l'idée selon laquelle la féminité découlerait naturellement de la maternité. La maternité y apparaît au cœur d'une quête identitaire qui se déploie sous la forme d'un récit de la route. La narratrice, qui est aussi la protagoniste du roman, prend la route pour retourner à l'est du pays sur les traces de son passé qui renferme le secret longtemps gardé de sa grossesse. C'est face à sa féminité troublée et à son rapport à la maternité refoulé dû à l'abandon de son enfant que la narratrice emprunte la route circulaire de l'île, longeant la mer, afin de comprendre les limites de sa propre personne. Elle parcourt l'Islande tempétueuse alors qu'elle se trouve elle-même dans la plus grande tempête de sa vie : l'annonce du divorce faite par son mari la pousse à réfléchir sur son identité personnelle forgée par les douleurs du passé. Au même rythme que la protagoniste lèvera le voile pour découvrir qui elle est, les nuages se dissiperont au-dessus de l'Islande et ainsi se formera un lien entre le destin de la femme et sa terre mère. Un jeu de frontières s'établira entre la narratrice et son île, les deux étant fermées sur elles-mêmes, et fera ressortir les caractéristiques propres à la maternité et à la féminité par l'entremise du corps et du territoire.

Auður Ava Ólafsdóttir fait partie des écrivaines islandaises les plus connues à travers le monde. C'est son roman *Rosa Candida*<sup>20</sup> qui l'a véritablement fait émerger et connaître sur la

<sup>18</sup> Élise Devieille, dans Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et François Émion (dir. publ.), *op. cit.*, p. 66.

<sup>19</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], Paris, Zulma, 2012 [2004], 395 p.

<sup>20</sup> *Ibid.*, *Rosa Candida* [*Afleggjarinn*], Paris, Zulma, 2015 [2007], 264 p.

scène littéraire francophone et québécoise, tel que le mentionne Isabelle Beaulieu dans son entrevue « Auður Ava Ólafsdóttir : Paysages oniriques », en rappelant que ce roman lui mérita le Prix des libraires du Québec en 2011<sup>21</sup>. Née en 1958, Ólafsdóttir vit dans la capitale islandaise Reykjavík. Diplômée d'histoire de l'art à Paris, elle est aujourd'hui directrice du Musée de l'université d'Islande et s'implique à promouvoir l'art. Elle propose, dans ses livres, des personnages hors normes, toujours différents ; elle aime se jouer des stéréotypes. Comme l'écrit Laila Maalouf dans un article de *La Presse* dédié à cette écrivaine islandaise : « C'est également dans le but de défaire ces stéréotypes de masculinité et de féminité que l'écrivaine s'intéresse aux paradoxes qui nous rendent humains<sup>22</sup>. » Dans toute sa production littéraire, Ólafsdóttir utilise l'humour et témoigne de la douceur pour décrire les personnes marginalisées — telles que la jeune fille aux jambes invalides dans *Le rouge vif de la rhubarbe*<sup>23</sup> et l'écrivaine naine dans *L'exception*<sup>24</sup>. Les personnages qu'elle fait naître sont attachants et les situations qu'elle met en scène, parfois lourdes ou difficiles en apparence, prennent sous sa plume un ton de légèreté. Ólafsdóttir est consciente que le voyage initiatique est au cœur de chacun de ses romans et que le thème de ces voyages fait partie d'elle-même, comme le rapporte Maalouf après une rencontre avec l'écrivaine dans une librairie de Montréal :

Le voyage initiatique, qui permet de “partir pour mieux revenir”, habite également tous ses romans, souligne-t-elle. [...] Auður admet avoir elle-même été tiraillée très tôt par ce désir d'ailleurs. Elle se souvient à quel point elle s'ennuyait, enfant, malgré une enfance “idéale, pleine d'amour et de sécurité”<sup>25</sup>.

La quête, sous ses multiples formes, fait donc partie intégrale de son œuvre et de sa vie.

---

<sup>21</sup> Isabelle Beaulieu, « Auður Ava Ólafsdóttir : Paysages oniriques », *Les Libraires*, 5 avril 2017, en ligne, <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/audur-ava-olafsdottir-paysages-oniriques>, consulté le 18 mars 2020.

<sup>22</sup> Laila Maalouf, « Auður Ava Ólafsdóttir: une écrivaine d'exception », *La Presse*, 27 mars 2017, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/201703/27/01-5082679-aaur-ava-olafsdottir-une-ecrivaine-dexception.php>>, consulté le 11 janvier 2019.

<sup>23</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *Le rouge vif de la rhubarbe* [*Upphækuð jörð*], Paris, Zulma, 2016 [1998], 156 p.

<sup>24</sup> *Ibid.*, *L'exception* [*Undantekningin*], Paris, Zulma, 2014 [2012], 352 p.

<sup>25</sup> Laila Maalouf, *op. cit.*

Dans son roman *L'embellie*, Ólafsdóttir a mis en scène, sous forme de récit de la route, une femme en quête d'elle-même. La narratrice, après avoir rompu ses liens avec son amant et s'être fait demander le divorce par son mari la même journée, se retrouve seule, face à elle-même et face à son passé qu'elle n'a toujours pas surmonté. Tombée enceinte à l'âge de quatorze ans — résultat d'un acte de violence sexuelle — elle laissa ensuite son bébé en adoption. Nous la retrouvons dans ce récit alors qu'elle a trente-trois ans et qu'elle s'apprête à faire le tour de l'Islande en voiture, accompagnée du petit garçon pratiquement sourd et aveugle de sa meilleure amie Audur, pour tenter de faire le point sur sa vie. La quête dans ce roman en est une à caractère identitaire, puisque la narratrice tente de se définir par ce voyage qui la ramène là où pour elle tout s'est bouleversé, c'est-à-dire dans le village dans lequel s'est déroulé le viol dont elle a été victime. Le sujet de la maternité parcourt le roman du début à la fin, puisque la recherche identitaire de la narratrice lui fait revisiter son passé et ses traumas, et la fait se questionner sur son rapport à la maternité et le lien de celle-ci à sa féminité. Déjà dans sa forme, le récit s'éloigne de ce qui est normalement attendu d'un récit de la route grâce à la narration féminine. Dans son essai sur les récits de la route au féminin, Deborah Paes de Barros se penche sur la place des femmes dans les romans de la route américains. Elle constate que les femmes narratrices sont rares dans ce genre : « Women's road literature has often been nearly invisible. Within the context of American fiction, the road has been a space and a genre associated primarily with men<sup>26</sup>. » À cet égard, nous montrerons, au fil des pages de ce mémoire, comment la quête de la narratrice d'Ólafsdóttir se développe selon le genre du roman de la route et comment cette quête reprend des éléments caractéristiques de celui-ci.

Dans le cadre de ce mémoire, nous montrerons que la quête au cœur de *L'embellie*, par ses lignes directrices du temps, de l'espace et de la maternité, mène la narratrice à se réapproprier sa féminité et, ultimement, à faire le point sur sa personne. L'espace et le temps, tels qu'ils se déploient dans le roman d'Ólafsdóttir, seront envisagés en tant qu'éléments permettant d'ancrer le texte dans le genre du récit de la route. Par ces deux éléments, nous voulons aussi montrer les cheminements physique et psychologique de la narratrice —

---

<sup>26</sup> Deborah Paes de Barros, *Fast Cars And Bad Girls : Nomadic Subjects and Women Road Stories*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2004, p. 4-5.

chemins qui mènent naturellement au sujet de la maternité par son retour vers le lieu traumatique de son adolescence, et par les questions qui ressurgissent à son approche. Alors qu'elle revient physiquement sur les terres de son enfance, la narratrice se remémore des souvenirs l'ayant marquée et formée. Ce jeu entre l'espace et le temps qui se recoupe sans cesse permet à la protagoniste de remettre sa vie en perspective ; la spatiotemporalité suggérée par le genre du roman de la route est donc bénéfique à la quête de la narratrice, la confrontant à ses douleurs du passé, tout en la mettant face à ce que lui promet le futur.

Nous aborderons l'espace et le temps dans ce roman de manière double grâce à une approche chronotopique empruntée à Mikhaïl Bakhtine<sup>27</sup>, ce qui nous permettra de comprendre la spatiotemporalité propre au texte. Bakhtine nous rappelle que le terme grec chronotope se traduit par « espace-temps » et signifie « la corrélation essentielle des rapports spatiaux temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>28</sup> ». Compris comme une catégorie ou une dimension, un chronotope permet de faire ressortir les éléments invariables d'un certain genre ou corpus d'œuvres. Une étude chronotopique, toujours selon Bakhtine, permettrait d'observer les nœuds spatio-temporels au sein du langage, d'un discours ou d'un texte : « Ils se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. C'est lui, on peut l'affirmer, qui est le principal générateur du sujet<sup>29</sup>. » Bakhtine, à titre d'exemple, présente plusieurs types de chronotopes, dont les chronotopes du seuil et de la route qui nous serviront dans cette étude. Pour compléter la théorie de Bakhtine et pour l'appliquer spécifiquement au genre du roman de la route, nous nous servirons aussi de la thèse de doctorat « Road novel, road movie : Approche chronotopique du récit de la route<sup>30</sup> » de Jenny Brasebin, dans laquelle l'auteure s'est penchée sur ces deux chronotopes primordiaux du récit de la route. Ses idées concernant le chronotope du seuil seront utilisées afin de comprendre la manière dont se déclenche la quête, dans notre cas par la crise

---

<sup>27</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2016 [1975], 488 p.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>30</sup> Jenny Brasebin, « Road novel, road movie : Approche chronotopique du récit de la route », Montréal, Université de Montréal et Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2013, 401 f.

existentielle qui frappe la narratrice, ainsi que son développement au fil du récit. Nous aborderons enfin la ligne directrice de la maternité pour montrer comment s'opère chez la narratrice une réconciliation avec l'événement traumatique à l'origine de sa perte identitaire. Ainsi, la théorie sur le chronotope de Bakhtine et l'insertion de cette théorie au sein du genre du roman de la route par Brasebin nous permettront d'étudier la quête de la narratrice dans sa spatiotemporalité et d'en comprendre la finalité, dans le but de démontrer que la féminité de la protagoniste se cachait dans son passé traumatique inavoué et sa maternité refoulée.

Ce mémoire sera divisé en trois chapitres. Dans un premier temps, à partir des concepts chronotopiques et carnavalesques développés par Jenny Brasebin — et inspirés de Bakhtine — dans son étude des récits de la route, nous montrerons de quelle manière *L'embellie* appartient au genre du roman de la route. L'inscription du roman dans ce genre déterminé sera pertinente pour comprendre toute la mécanique des chronotopes et la façon dont ils construisent la quête de la narratrice. Par exemple, le chronotope du seuil, essentiel au récit de la route pour son rôle de déclencheur, servira à montrer la manière dont est représenté et dont s'organise le moment où tout bascule dans le roman. En effet, le moment charnière du récit s'articule autour du divorce de la narratrice et apparaît comme un tournant dans sa vie. Pour ce faire, la narratrice sera étudiée en regard de sa quête, en identifiant des passages significatifs qui permettront de comprendre son état avant et après le moment de la crise. Nous exposerons l'inévitabilité de cette dernière en dévoilant les signes avant-coureurs qui introduisent le concept de chronotope dès le début du récit par des descriptions de la conception du temps et des pratiques de l'espace de la narratrice — pratiques de l'espace telles que théorisées par Michel De Certeau<sup>31</sup>. Les réflexions concernant l'importance de la quête initiatique chez les Islandais dans l'ouvrage collectif dirigé par Duvignaud et Khaznadar, présentées précédemment, permettront par ailleurs de situer cette quête dans le contexte nordique et islandais, et d'en préciser certains éléments implicites mais primordiaux concernant la recherche identitaire dans le récit.

Dans un deuxième chapitre, nous étudierons la poursuite de la quête grâce au chronotope de la route, suite logique du chronotope du seuil. La fusion entre les éléments spatiaux et

---

<sup>31</sup> De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 (1980), 350 p.

temporels sera alors analysée à l'aide d'extraits permettant de comprendre que la route empruntée par la narratrice lui sert aussi de retour dans le temps, lui permettant ainsi de faire face à son passé traumatique. Pour ce faire, nous nous servirons de l'article d'Hamza Hadjar « Quand parcourir l'espace c'est remonter le temps. Le voyage dans le village de l'allemand de Boualem Sansal<sup>32</sup> » et de la thèse de Brasebin qui ont tous les deux abordé le parallèle qui se crée entre un parcours physique vers les origines et le parcours mnésique qu'il engendre. D'autres éléments essentiels du chronotope de la route, tels le hasard, la rencontre et le non-lieu, permettront de raffiner cette analyse en la déclinant selon les obstacles de la route et les rencontres qui influencent les déplacements de la narratrice. Nous montrerons comment l'imprévisibilité tempétueuse islandaise agit sur les mouvements de pensée de la narratrice en référant à l'essai *La pensée-paysage*<sup>33</sup> de Michel Collot. Aussi, à partir du chapitre « Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations<sup>34</sup> » de Katla Kjartansdóttir et de l'article « Bayard Taylor and the Genders of the North<sup>35</sup> » de Heidi Hansson, nous examinerons comment une relation fusionnelle se crée entre l'Islande et la protagoniste, alors que les émotions de cette dernière semblent se refléter sur le paysage de sa terre mère. Nous pourrions finalement tisser un lien entre la route traversée en bordure de mer par la narratrice et son parcours intérieur visant à se réapproprié les limites de sa maternité.

Le dernier chapitre sera consacré à la maternité. Au cœur du déclenchement de la crise, la relation qu'entretient la narratrice avec la maternité doit être analysée afin de comprendre l'issue de sa recherche identitaire. L'essai de Paes de Barros<sup>36</sup> nous servira à ancrer le roman d'Ólafsdóttir dans le genre du roman de la route au féminin qui sera ainsi différencié du roman de la route traditionnel mettant en scène un personnage principal masculin. L'analyse

---

<sup>32</sup> Hamza Hadjar, « Quand parcourir l'espace c'est remonter le temps. Le voyage dans le village de l'allemand de Boualem Sansal », *Multilinguales*, n° 8, juin 2017, en ligne, <<http://journals.openedition.org/multilinguales/392> ; DOI : 10.4000/multilinguales.392>, consulté le 7 janvier 2019.

<sup>33</sup> Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes Sud, 2011, 283 p.

<sup>34</sup> Kjartansdóttir, Katla, « Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations », dans Sverrir Jakobsson (éd.), *Images of the North : Histories, Identities, Ideas*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2009, p. 271-280.

<sup>35</sup> Hansson, Heidi, « Bayard Taylor and the Genders of the North », *Edda*, n°1, 2006, p. 18-33.

<sup>36</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, 208 p.

des chronotopes nous aura permis de comprendre la convergence de la quête vers la question maternelle ; la crise du divorce étant provoquée, entre autres, par le refus de la narratrice d'avoir des enfants, refus mis en jeu dans le roman alors qu'accompagnée du petit Tumi, elle refait la route vers l'endroit où elle a été violée. Nous aborderons plus directement cette grossesse non désirée de la narratrice provoquée par le viol et nous nous pencherons sur l'expression sexuelle de la femme comme façon de se réappropriier son corps et sa féminité ; féminité qui sera comprise selon la définition qu'en fait Perla Servan-Schreiber dans son étude *La féminité : de la liberté au bonheur*<sup>37</sup> : « La féminité est par définition pluridimensionnelle. Elle traverse le biologique, l'esthétique, l'éthique, la mode, la psychologie, l'éducation et bien d'autres disciplines<sup>38</sup>. » Finalement, nous identifierons et analyserons les moments où elle fait part de son malaise face à la maternité, dû à l'enfant qu'elle a abandonné, en nous basant sur les tabous encore d'actualité entourant le concept. Nous nous servirons du recueil collectif *Nullipares*<sup>39</sup> dirigé par Claire Legendre, ainsi que de l'essai de Mardy S. Ireland<sup>40</sup> pour déconstruire ces tabous et malaises afin de montrer qu'une femme peut poursuivre une quête personnelle dans laquelle la maternité ne joue pas le rôle principal. Ceci nous permettra de comprendre que pour réussir sa quête, la narratrice doit d'abord faire la paix avec sa grossesse et tout ce qui en a découlé<sup>41</sup>, puisque la vraie finalité réside dans l'acceptation d'elle-même dans une féminité qui ne se définit pas seulement par le fait d'avoir un enfant ou non.

---

<sup>37</sup> Perla Servan-Schreiber, *La féminité : de la liberté au bonheur*, Paris, Stock, 1994, 308 p.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>39</sup> Claire Legendre (dir. publ.), *Nullipares* [Format Kindle], Montréal, Hamac, 2020, 82 p.

<sup>40</sup> Mardy S. Ireland, *op. cit.*, 195 p.

<sup>41</sup> Camille Froidevaux-Metterie, « Naissance de la femme contemporaine », *Le Débat*, vol. 157, n° 5, 2009, p. 158-173. ; *Ibid.*, « L'expérience du féminin. Le corps, soi et les autres », *Études*, vol. 417, n° 9, 2012, p. 187-197.

## CHAPITRE I

### AU SEUIL DE LA ROUTE : LA CRISE QUI FAIT TOUT BASCULER

Apparu en Amérique au XXe siècle en pleine période d'après-guerre, le roman de la route est considéré comme un descendant métissé du roman picaresque, du *bildungsroman* et du récit de voyage. Cette forme littéraire serait liée à la démocratisation du véhicule à moteur et au développement des infrastructures routières ; elle a rapidement pris en importance dans l'imaginaire américain comme l'explique Ronald Primeau dans son essai *Romance of the Road. The literature of the American Highway* : « For most of this century, Americans have treated the highway as sacred space. Roads and cars have long gone beyond simple transportation to become places of exhilarating motion, speed, and solitude<sup>42</sup>. » L'automobile est alors devenue le vecteur d'une quête pour le héros, comme l'écrit Marc-André Godin dans son mémoire de maîtrise portant sur le roman de la route, considérant que le récit de la route « consiste en un récit de voyage, doublé d'un rituel d'initiation au cours duquel le héros, mis en contact avec le monde, remet son identité en question<sup>43</sup> ». Le roman de la route s'est d'abord développé au sein d'une Amérique du Nord aux prises avec des remises en doute identitaires, en désenchantement suite à l'horreur de la Seconde Guerre mondiale. Ce sont donc des personnages remplis de questionnements existentiels qui prennent ainsi le volant et errent à la recherche d'une quelconque réponse ou signification quant à leur existence ou à leur place en société. Ces personnages s'inscrivent aussi dans un mouvement de contre-culture<sup>44</sup>, abandonnant leur mode de vie sédentaire associé à la consommation pour se tourner vers une forme de nomadisme où l'argent et la matérialité seraient laissés de côté.

---

<sup>42</sup> Ronald Primeau, *Romance of the Road. The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 1.

<sup>43</sup> Marc Antoine Godin, « Dérapages, suivi de, Vers une définition du roman de la route », Montréal, Université McGill, 1999, f. 54.

<sup>44</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 14.

Outre le fait que le roman de la route brosse le portrait de personnages en quête d'identité, il est caractérisé par une structure qui lui est propre. Pour s'assurer qu'un roman correspond au genre de la route, il doit d'abord répondre à un cadre narratif général. Dans le présent chapitre, nous nous servirons des essais de Ronald Primeau et David Laderman, ainsi de la thèse de Jenny Brasebin, basée sur les idées du théoricien littéraire Mikhaïl Bakhtine, pour montrer que le roman *L'embellie* d'Auður Ava Ólafsdóttir est bel et bien un roman de la route. Déterminer l'appartenance de *L'embellie* au genre en question nous permettra ensuite d'analyser les éléments constitutifs de ce dernier pour repérer dans cette œuvre leurs manifestations et ainsi mieux saisir la structure du récit. Pour ce faire, nous détaillerons ce qui constitue le personnage type autour duquel se construit le roman pour comprendre ce qui fait de la narratrice de *L'embellie* une véritable héroïne de la route. Les personnages appartenant à ce genre littéraire possèdent des caractéristiques propres permettant de les identifier comme tels ; nous détaillerons en quoi consiste l'identité du personnage de la route pour ensuite identifier dans le récit les passages correspondants. Après nous être penché sur le personnage, nous aborderons la forme du récit de la route en retenant les trois principaux éléments constitutifs du genre selon Brasebin — le chronotope de la route, le chronotope du seuil et le carnivalesque — afin de saisir leur rôle dans le développement du récit. Ces trois piliers seront définis pour ensuite nous arrêter sur leur rôle au sein de la structure du récit. Nous verrons la façon dont ils se déploient dans le roman d'Ólafsdóttir et comment ils en affectent le sens. Enfin, la dernière partie de ce chapitre sera consacrée au chronotope du seuil que nous analyserons pour passer en revue les premières pages du livre et montrer qu'il agit à la fois comme moment charnière dans le texte, mais aussi comme organisateur de la suite des événements. Cela nous permettra de trouver l'élément déclencheur à la base de la quête de la narratrice ; nous comprendrons alors les raisons derrière cette quête, en plus d'avoir une meilleure idée de sa résolution.

## 1.1 Le récit de la route

Né d'un besoin grandissant de faire face à la crise identitaire qui affecte l'Amérique au tournant des années 1950<sup>45</sup>, le roman de la route est véritablement représentatif de son époque. La construction de grandes autoroutes, ainsi que la commercialisation de masse des véhicules à moteur, contribuent à l'augmentation des déplacements et à une plus grande occupation de l'espace ; il était alors possible de se rendre plus loin plus rapidement. Longtemps délaissé à la faveur du temps, l'espace — qui prendra finalement sa place au sein des sciences sociales et humaines avec un *spatial turn* dans les années 1990<sup>46</sup> — s'inscrit dans un tournant littéraire dès les années 1950 grâce à la Culture Beat. La Beat Generation, malgré sa courte durée d'existence, est à la base d'un mouvement contestataire visant à remettre en question les valeurs en vogue à l'époque : « Back in the 1950s, the Beats were obsessed with exploding society's taboos, from drugs to sex to censorship<sup>47</sup>. » La période d'après-guerre a provoqué une effervescence des contre-cultures aux États-Unis, contribuant entre autres à la montée en popularité de la Beat culture. Au cœur de cette culture se trouvent trois figures de proue : William Burroughs, Allen Ginsberg et Jack Kerouac. Nous porterons une attention particulière à l'écriture de Kerouac, considérant son importance dans le développement du roman de la route tel que nous le connaissons aujourd'hui. La parution de son roman *Sur la route*<sup>48</sup> marque en effet le début de la reconnaissance du genre :

Jack Kerouac's *On the Road* (1957), however, brought formal recognition of the cultural ritual, and the genre began to accumulate its own distinctive features. Others followed over the next four decades either repeating with some variations

---

<sup>45</sup> Jamie Russell, journaliste et conférencier à l'Université de Londres, réitère le lien de causalité entre la Seconde Guerre mondiale et la perte identitaire des États-Uniens : « 1945. The closing stages of World War Two. As the Third Reich collapsed, American infantrymen withdrew from the battlefields of Europe and returned home to their native soil. Some of them were elated, flushed with the adrenaline of victory. Others were in a state of despair, having witnessed a catalogue of atrocities that neither peacetime nor their military training had prepared them for. Few of them were ready—emotionally or physically—for the shock of returning home.[...] As men and women from all across the United States were thrown together by the war, the fabric of American society was torn apart. » Jamie Russell, *The Beat Generation*, Harpenden, Pocket Essentials, 2002, p. 8.

<sup>46</sup> Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013, p. 3, [en ligne], URL : <https://doi.org/10.7202/1017363ar>, page consultée le 20 février 2019.

<sup>47</sup> Jamie Russell, *op. cit.*, p. 7.

<sup>48</sup> Jack Kerouac, *Sur la route* [*On the Road*], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1957), 436 p.

the road pattern Kerouac had made popular or trying to get out from under his influence<sup>49</sup>.

Ce roman de Kerouac marque le début de l'intérêt pour un genre qui se donne encore à lire de nos jours et sous différentes formes. Dans leur volonté de remettre en question l'ordre établi, les écrivains beat ont rejeté le programme littéraire établi par leurs prédécesseurs en privilégiant une approche spatiale :

Kerouac, together with Burroughs and Allen Ginsberg, took the risk of pursuing a literary programme that I would define as a spatial project – the systematic effort to represent postwar culture through categories of space. In privileging space over time, geography over history, the natural over the social, such a literary strategy might appear politically reactionary ; indeed, Beat literature was often criticised for its implicit rejection of the social. [...] the critical dimension of Beat literature resides precisely in what appears to be its weakness, by demonstrating how, in the three foundational texts of Beat literature [...] the writers employ space to open new possibilities for reclaiming the social<sup>50</sup>.

Comme l'explique Roy Kozlovsky dans son article « Beat Literature and the Domestication of American Space », l'espace est employé par les écrivains de la Beat Generation comme une façon de se réapproprier le « social ». Cette spatialisation à l'œuvre dans la littérature beat se traduit sous la forme de récit de la route dans le roman phare qu'est *On the Road*. Kerouac y met en scène des personnages anticonformistes qui quittent leur vie sédentaire pour se lancer dans une traversée des États-Unis en voiture. Comme l'explique Kozlovsky, « Kerouac explored the car and the highway as an alternative spatial system to a postwar domesticity centered on the nuclear family and a consumer economy<sup>51</sup>. » Kerouac rejette les valeurs conservatrices de l'époque en faveur d'un mode de vie basé sur l'individualité et la liberté<sup>52</sup>. C'est donc grâce à cette combinaison entre l'envie d'évasion vers les vastes espaces américains, rendus accessibles par la construction des grandes autoroutes, et le désenchantement provoqué par la guerre qu'apparaît le genre du récit de la route.

---

<sup>49</sup> Ronald Primeau, *op. cit.*, p. 8.

<sup>50</sup> Roy Kozlovsky, « Beat Literature and the Domestication of American Space », AA Files, n°51, 2005, p. 36.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>52</sup> Jamie Russell, *op. cit.*, p. 17.

Suivant l'émergence de ce type de récit en littérature, on note de nombreuses adaptations du genre au cinéma — que ce soit des productions originales telles que *Thelma and Louise*<sup>53</sup> ou des adaptations de romans comme le film *On the Road*<sup>54</sup> dirigé par Walter Salles — adaptation du populaire roman de Kerouac. André Gaudreault, théoricien et historien du cinéma, établit un lien entre la forme cinématographique et la forme littéraire : « Ainsi, en dépit de son homologie avec le récit scénique, le récit filmique est-il rejeté du côté du récit scriptural qui, malgré son continuum de mots certes abstraits, n'est peut-être pas aussi éloigné qu'on le croit généralement de la réalité référentielle<sup>55</sup>. » Cette relation entre les deux formes de récit est à la base de la thèse doctorale de Brasebin, qui s'est penchée sur une étude conjointe du roman de la route (« road novel ») et du film de la route (« road movie »). Elle y explique l'importance d'étudier les deux formes conjointement :

L'analyse conjointe du road novel et du road movie apparaît ainsi non seulement pertinente en raison des multiples passerelles contextuelles ou thématiques susceptibles d'être établies entre les deux formes, mais aussi envisageable, dans la mesure où, quoique appartenant à des médias différents, elles s'inscrivent toutes deux dans le champ du récit<sup>56</sup>.

En raison des similitudes à la fois sur le plan de la forme et du fond, Brasebin explique ainsi sa décision d'utiliser l'appellation de récit de la route afin de parler conjointement du roman et du film de la route. À sa suite, nous avons décidé d'utiliser aussi ces termes. Bien que notre mémoire ne porte pas sur le film de la route, plusieurs études cinématographiques seront convoquées pour appuyer nos analyses. Les forts liens unissant le roman et le film de la route nous seront aussi très utiles pour comprendre l'évolution du genre en dehors des frontières américaines.

S'il est apparu aux États-Unis, le genre du roman de la route a fini par dépasser les frontières américaines pour se répandre ailleurs dans le monde. Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt expliquent bien, dans leur introduction de *Romans de la route et*

---

<sup>53</sup> Ridley Scott (réalis.), *Thelma and Louise*, MGM et Pathé Entertainment, États-Unis, 1991.

<sup>54</sup> Walter Salles (réalis.), *On the Road*, MK2, American Zoetrope, Film4 et al., États-Unis, 2012.

<sup>55</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Laval, Les presses de l'université de Laval et Méridiens Klincksieck, 1988, p. 27.

<sup>56</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 24.

*voyages identitaires*, que le thème du voyage est universel : « Si les valeurs inhérentes au nomadisme et à la sédentarité sont liées à l'histoire particulière de l'Amérique du Nord, le voyage est évidemment une expérience humaine d'une portée universelle, inspirant la quête d'identité personnelle et culturelle des protagonistes<sup>57</sup>. » Sur tous les continents, le thème du voyage apparaît sous différentes formes à travers les époques. Comme mentionné, le roman de la route descend d'une variété de genres littéraires distincts qui remontent à plusieurs siècles. Primeau, en se penchant sur l'histoire du roman de la route, explique que ses racines remontent jusqu'au temps des Vikings :

The evolution of American road literature over the last century has drawn upon several long traditions of travel, quest, and adventure narratives. Travel literature in the Western tradition can be traced back at least as far as 13<sup>th</sup>-century Icelandic and Norwegian epic narratives or sagas where a people in motion is captured in action tales of feuds and battles. [...] From Icelandic sagas to Marco Polo and Chaucer, these storytellers set out to explore what's up ahead and, in the process, to define their own culture's values, attitudes, and beliefs<sup>58</sup>.

En remontant le temps, Primeau observe des points communs entre les sagas islandaises du 13<sup>e</sup> siècle, les récits de grands explorateurs et les romans de la route. Bien que la forme de ces récits soit relativement différente, un air de famille demeure perceptible sur le fond. Dans la citation ci-dessus, il explique que des questions relatives à l'identification culturelle et sociale y sont traitées. Même si les sociétés ont évolué depuis, il existe toujours une volonté chez l'humain de se situer culturellement et, inévitablement, individuellement. Pour Éric Landowski, ces deux recherches identitaires se trouvent dans une relation complémentaire :

De ce point de vue, toute construction identitaire, toute « quête de soi », passe par un procès de *localisation du monde* — du monde comme altérité et comme présence (plus ou moins « présente ») par rapport à soi. Et inversement, toute exploration du monde, tout « voyage », en tant qu'expérience du rapport à un ici-maintenant sans cesse à redéfinir, équivaut à un procès de *construction du je*<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir. publ.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, p. 6.

<sup>58</sup> Ronald Primeau, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>59</sup> Éric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 91.

Pour Landowski, une connaissance de soi doit passer par une connaissance du monde. Le voyage permet donc une identification culturelle qui mène, de manière naturelle, à une identification personnelle. Ce sont des thèmes universels qui, nous le verrons, traversent les frontières nationales américaines, ainsi que les frontières du champ littéraire, pour donner au récit de la route une plus grande envergure.

Le récit de la route a aussi pris sa place de manière plus significative en Europe en période d'après-guerre. Dès les années 1950, plusieurs cinéastes européens explorent l'environnement de la route dans leurs films. Ewa Mazierska et Laura Rascaroli, dans une étude sur le récit de voyage postmoderne et le « road movie » en Europe, recensent des films de directeurs tels que Federico Fellini (*La strada*, 1954), Roberto Rossellini (*Viaggio in Italia*, 1954) et Ingmar Bergman (*Smultronstället*, 1957) pour montrer que le film de la route européen était autrefois produit sans influence américaine notable<sup>60</sup>. C'est dans le cinéma des années 1960 qu'a commencé à se faire sentir cette influence mutuelle entre les États-Unis et l'Europe :

From the 1960s onward, European road movies began to engage more overtly with the rules and trappings of the Hollywood genre, although maintaining a strong European imprint. [...] In reverse, North American directors started to absorb the influence of the European road cinema [...]<sup>61</sup>.

Si l'influence entre les récits de la route américains et européens se fait plus présente qu'autrefois, ceux-ci n'en demeurent pas moins différenciables sous plusieurs aspects. David Laderman, dans une étude réalisée sur le « road movie », se penche ainsi sur ces différences qu'il a retrouvé dans les thèmes abordés, mais aussi dans l'idée de frontière mise de l'avant dans les récits de la route :

Generally speaking, European road movies seem less interested than their American counterparts in following the desperately rambling criminal exploits of an outlaw couple; or, in romanticizing the freedom of the road as a political alternative expressing youth rebellion. Rather, the exploration of psychological, emotional, and spiritual states becomes more important to the Continental drive. Overall the European road movie associates road travel with introspection rather

---

<sup>60</sup> Ewa Mazierska et Laura Rascaroli, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, Londres et New York, Wallflower Press, 2006, p. 3.

<sup>61</sup> *Idem.*

than violence and danger. Put differently, traveling outside of society becomes less important (and perhaps less possible) than traveling into the national culture, tracing the meaning of citizenship as a journey. With smaller countries sharing more national borders, the European road movie explores different national identities in intimate topographical proximity<sup>62</sup>.

Laderman explique que les thèmes liés à la criminalité ou à la violence sont utilisés plus couramment par les écrivains américains, alors que les Européens se servent du récit de la route pour traiter de sujets plus psychologiques. Ayant accès à de vastes espaces, les personnages des récits de la route américains se retrouvent souvent loin des grandes villes, dans des espaces peu ou pas habités. Dans leur contexte géopolitique différent, les personnages européens ont tendance à rester le plus souvent en ville — faute de pouvoir s'éloigner facilement dans des espaces déserts. Cette idée de frontière est très importante puisqu'elle permet d'ancrer le récit dans son identité — qu'elle soit nationale, continentale ou insulaire — tel que le mentionnent Mazierska et Rascaroli :

The type and characteristics of the actual roads along which the films are set produce perhaps the most important distinction — the open spaces of North America, with their straight, boundless highways and the sense of freedom and opportunity to reinvent one's life, are in clear contrast with the European reality of a mosaic of nations, cultures, languages and roads, which are separated by geographical, political and economic boundaries and customs<sup>63</sup>.

Dans le même sens que Laderman, Mazierska et Rascaroli abordent le sujet de la frontière en précisant qu'il est profondément ancré dans l'identité du récit de la route. Il importe de reconnaître l'appartenance culturelle du roman ou du film de la route pour ensuite comprendre le traitement de l'idée de la frontière.

Considérant ce qui vient d'être dit sur la frontière, nous souhaitons déterminer où se situe le roman d'Ólafsdóttir dans cette perspective, puisque nous pensons qu'il possède une double identité. Située au nord de l'océan Atlantique, l'Islande se situe entre le continent européen et l'Amérique. À l'image de l'île sur laquelle se développe le récit, *L'embellie* se place selon nous entre l'identité américaine et l'identité européenne du roman de la route. En

---

<sup>62</sup> David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 247-248.

<sup>63</sup> Ewa Mazierska et Laura Rascaroli, *op. cit.*, p. 5.

effet, comme dans les récits de la route européens, *L'embellie* traite de sujets plus psychologiques, s'éloignant des thèmes reliés à la criminalité qui se retrouvent dans plusieurs récits écrits aux États-Unis. La quête de la protagoniste est basée sur une recherche identitaire au cours de laquelle l'introspection, telle que mentionnée plus haut par Laderman, prend une grande place alors que la narratrice « par[t] en reconnaissance de [s]es territoires les plus intimes<sup>64</sup> ». Toutefois, loin de ressembler au territoire typiquement européen dans lequel les villes et les campagnes sont densément peuplées, l'Islande possède aussi de vastes espaces désertiques, tel que le mentionne la narratrice du roman : « Le pays est incroyablement sombre, nul écho de vie ne trouble le silence de ce désert<sup>65</sup>. » À la lumière de ces deux comparaisons, nous pensons que le roman d'Ólafsdóttir, par son appartenance islandaise, possède à la fois des caractéristiques américaines et européennes.

### 1.1.1 Le personnage

L'époque des Beats est peut-être révolue, mais le roman de la route n'est pas mort avec elle. En effet, même si les variables historiques, culturelles et matérielles entourant le roman de la route ont changé, le personnage du nomade, lui, n'en demeure pas moins similaire sous certains aspects. La variable humaine, malgré toutes les transformations que peut lui faire subir le temps, reste sujette à l'appel du dehors. Cet appel ne lui viendrait pas d'une influence extérieure, mais de ses propres envies. Comme l'écrit Brasebin,

[...] l'intrigue se déroule le plus souvent dans des pays connaissant une situation de stabilité à l'intérieur de leurs propres frontières et met en scène des personnages relativement épargnés par la misère. Leur nomadisme n'est plus alors motivé par un climat menaçant affectant l'ensemble de la société dans laquelle ils vivent, mais au contraire par une sorte d'impulsion trouvant sa source dans une insatisfaction existentielle : les héros de la route semblent en effet obéir à un besoin impérieux qui ne leur est pas imposé de l'extérieur, mais qui s'origine dans les profondeurs de leur être [...]<sup>66</sup>.

L'insatisfaction existentielle, qu'elle soit motivée par des conditions de vie difficiles ou par des dispositions psychologiques, demeure un mal universel. Nous pouvons donc d'emblée

---

<sup>64</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 152.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>66</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 299.

statuer que les personnages des romans de la route sont généralement des gens avec des vies relativement stables et « ordinaires » qui évoluent dans le confort de la sédentarité. Par exemple, la protagoniste de *L'embellie*, à l'instar du héros de Kerouac Sal Paradise, vit une vie conjugale « normale » avant que le divorce ne la pousse sur les routes islandaises. La vie sédentaire qu'elle mène dans la ville de Reykjavík est temporairement mise de côté grâce à ses déplacements qui la mène vers les champs de lave désertiques de l'Islande. La narratrice, à l'instar des autres personnages du roman de la route, est attirée vers les grands espaces vides. Ces espaces sont privilégiés, entre autres parce qu'ils permettent aux personnages de désencombrer leur esprit régulé par la routine. Brasebin écrit à ce propos que le désencombrement désiré par les personnages se reflète dans les paysages qu'ils traversent :

D'une certaine manière, les personnages de road novels et de road movies choisissent de quitter l'espace lourd et encombré de la sédentarité pour l'espace vide et éthéré de l'errance ; d'ailleurs, les paysages traversés dans le récit de la route font le reflet de ce choix personnel : de vastes immensités désertiques prennent progressivement le pas sur les centres urbains archi-saturés. Le geste de déprise accompli par les personnages s'apparente dès lors à une ascèse [...]<sup>67</sup>.

Peu importe l'époque, les héros de la route convergent vers des paysages qui les sortent de la ville — ville dans laquelle ils vivent selon plusieurs contraintes et à proximité constante des autres. Les espaces désertiques qui les attirent peuvent faire office de canevas, de pages laissées blanches pour accueillir le bouillon de leurs idées, de leurs questions et de leurs émotions. L'Islande se présente comme un endroit idéal pour se libérer l'esprit puisque, comme l'explique la narratrice de *L'embellie*, les espaces désertiques représentent une grande part de la superficie du pays : « En fait, le pays tout entier est plus ou moins inhabité une fois passé le quadrillage des rues de la ville. Des étendues de sable noir, des champs de lave noire, l'océan noir tout près du ciel noir par-dessus<sup>68</sup>. » C'est donc un endroit qui se prête à merveille au récit de la route où le canevas, noir dans cas-ci — noir puisque la narratrice évoque la noirceur des éléments du paysage l'entourant — se présente sans arrêt aux yeux de la voyageuse du roman d'Ólafsdóttir. Non seulement le paysage islandais change drastiquement, mais le fait de quitter le confort de la maison signifie aussi pour le personnage de la route de devoir développer de nouvelles habitudes de vie. Seul ou en petit groupe, alors

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, f. 231-232.

<sup>68</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 163.

qu'il s'éloigne souvent des lieux de la civilisation, il n'a d'autre choix que de s'en remettre à lui-même et il s'organise selon des habitudes qui rappellent le mode de vie nomade. Il revient à une certaine base de l'existence, ne pouvant se permettre, faute d'espace lors de son déplacement, de s'encombrer de trop de biens matériels. Comme l'écrit Brasebin, « [s] 'il suit son rythme biologique, le personnage de road novel et de road movie est également soumis aux caprices de la nature, et sa course est souvent infléchie par un temps que nous pourrions qualifier de cosmique<sup>69</sup>. » Ce mode de vie oblige ainsi le personnage du roman de la route à être à l'écoute de lui-même, alors qu'il dort et mange quand il en a envie et qu'il suit le rythme du jour, de la nuit et des conditions météorologiques.

### 1.1.2 Les chronotopes

Outre la présence d'un personnage-type, le genre du roman de la route possède des composantes à la fois internes et externes qui permettent de le reconnaître. Comme pour le récit de voyage, ses composantes structurantes se situeraient, selon Brasebin, dans ses dimensions spatiales et temporelles plutôt que dans ses dimensions historiques ou culturelles : « Bien plus [...] le récit de la route se présente comme une succession de segments narratifs qui s'organisent autour de l'espace et de la temporalité définis par la route<sup>70</sup>. » Cette dernière agirait donc comme une structure narrative, qui permet à l'espace et au temps d'interagir de façons distinctes à la manière de nœuds diégétiques. Comme mentionné, ces nœuds spatio-temporels se qualifient de chronotopes, c'est-à-dire d'espaces-temps. Les deux grands chronotopes au cœur du roman de la route, selon Jenny Brasebin, sont justement ceux du seuil et de la route. Considérant que le chronotope de la route sera présenté plus largement dans notre deuxième chapitre, nous ne nous y attarderons pas en profondeur immédiatement. Toutefois, il est important de rappeler que Bakhtine le présente d'emblée comme l'un des chronotopes importants faisant partie, sous différentes formes, d'une majorité d'œuvres littéraires. Pour bien illustrer ce qu'il représente, Brasebin le compare avec une ligne du temps : « La progression spatiale des protagonistes semble en effet s'accompagner d'un parcours temporel perceptible à travers le recours à un ensemble d'images : de fait, à bien des égards, la route fait généralement figure, dans les œuvres de

---

<sup>69</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 227.

<sup>70</sup> *Ibid.*, f. 121.

notre corpus, de ligne du temps<sup>71</sup>. » Tout comme la route, le roman de la route se développe sur un plan horizontal, tout en longueur. C'est en avançant dans leur parcours routier que les personnages vivent des événements qui se suivent et se greffent l'un après l'autre, plutôt que de se présenter simultanément, à la manière, écrit Brasebin, d'un « “patchwork” d'épisodes disposés les uns à la suite des autres sans relation de causalité, suscités uniquement par la présence de la route, dont ils suivent le déroulement à travers l'espace et le temps<sup>72</sup> ». La procession des personnages sur l'axe horizontal de la route est centrale dans une structure narrative qui se démarque par sa longueur et sa lenteur. Contrairement aux romans d'aventures, dans lesquels se produisent des péripéties ahurissantes et exceptionnelles, les romans de la route enlignent une suite d'événements plus sobres et « se définissent par un refus consommé du dramatique et de l'extraordinaire<sup>73</sup> », pour ne se concentrer que sur des moments de la vie courante — sur la route.

Tel un Beat, le personnage du roman de la route ressent un besoin d'évasion vers les grands espaces sans toujours bien saisir les raisons qui le poussent sur les voies asphaltées. Derrière cette impulsion se tient inévitablement une quête, qu'elle soit assumée ou non par le héros. Dans certains cas, cette quête, ainsi que sa finalité, est énoncée explicitement dès le début du récit. Par exemple, dans le roman *Volkswagen Blues*<sup>74</sup> de Jacques Poulin, Jack Waterman redescend le Saint-Laurent sur les traces de son frère disparu afin de le retrouver. Le lecteur suit donc les étapes du parcours du protagoniste, en sachant aussi bien que lui ce qu'il recherche et ce qu'il risque ou non de trouver. Dans le cas de *L'embellie* d'Ólafsdóttir, comme il nous sera donné d'observer dans ce mémoire, la quête est indiquée sans toutefois que sa finalité ne soit exposée clairement. Dans tous les cas, cette quête présente un aspect symbolique — aspect symbolique qui se développe tout au long du voyage au cœur du récit. Dans un ouvrage sur les récits de voyage dans la littérature américaine, Janis P. Stout écrit que l'espace et le temps sont les deux dimensions dont la fusion permet au voyage d'acquérir une profondeur symbolique :

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, f. 96.

<sup>72</sup> *Ibid.*, f. 125.

<sup>73</sup> *Ibid.*, f. 146.

<sup>74</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Paris, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1988, 319 p.

The effectiveness of the journey as symbolic action largely derives from the facility with which space can become an analogue for time. It is this interchangeability of the two dimensions, spatial and temporal, that is the basic capacity allowing transformation of simple journey narrative into symbolic action. The journey can readily be used as a metaphor for the passage of time or for penetration into different levels of consciousness<sup>75</sup>.

Stout, en se penchant sur le récit de voyage, évoque la métaphore du temps qui passe — métaphore aussi utilisée par Bakhtine pour signaler l'importance du chemin en tant que parcours à la fois spatial et temporel qui rappelle celui d'une vie. Au cœur de ce voyage se trouve une quête qui suit un parcours métaphorisé par Bakhtine comme le « chemin de la vie » : « En premier lieu, un roman se signale par la fusion entre le cours d'une vie humaine (de ses principaux moments de crise) et sa route spatiale réelle, c'est-à-dire ses pérégrinations. Ici se réalise la métaphore du "chemin de la vie"<sup>76</sup>. » Pour Bakhtine, ce chemin se trouve en pays familier, en terrain connu, là où les découvertes et les rencontres ne prennent pas un aspect « exotique », mais plutôt « folklorique ». Il poursuit en écrivant que « dans le folklore la route n'est jamais une simple route, mais toujours une partie ou la totalité du chemin de la vie. "Choisir sa route", c'est décider de la direction de sa vie<sup>77</sup>. » Alors que Bakhtine privilégie le « chemin de la vie », nous serions d'avis que l'énoncé « choisir sa route » cadre mieux avec l'essence du roman de la route. Tel que le mentionne Brasebin, le récit de la route ne tente pas vraiment de représenter l'entièreté du « chemin de la vie », mais seulement un tournant, un moment charnière dans la vie d'un ou plusieurs personnages<sup>78</sup>. C'est ce point tournant, représenté par le chronotope du seuil, qui agit comme une sorte d'élément déclencheur au récit de la route et de la quête. C'est aussi ce chronotope que nous allons tenter de définir dans ce chapitre, en analysant le moment où tout bascule dans le roman et en tentant de démontrer qu'il organise la suite du récit.

Tel qu'énoncé précédemment, les deux grands chronotopes au centre du récit de la route sont ceux de la route, que nous venons brièvement d'introduire, et du seuil. Central dans le roman de la route, le chronotope du seuil transforme brièvement le temps en un instant sans

---

<sup>75</sup> Janis P. Stout, *The Journey Narrative in American Literature : Patterns and Departures*, Westport, Greenwood Press, 1983, p.13-14.

<sup>76</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 107.

durée, pouvant s'étendre sur quelques secondes ou quelques minutes sans toutefois que la durée soit indiquée dans le texte. Il représente un flou spatio-temporel, comme si le temps ne suivait plus son cours normal. Souvent brusque, il représente un moment décisif dans le roman pendant lequel le temps et l'espace perdent leur aspect concret pour devenir indéterminés. Bakhtine le décrit comme rempli d'une forte densité émotionnelle, assez fort pour altérer le cours d'une vie :

[...] c'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »)<sup>79</sup>.

Ce seuil, en tant que moment charnière faisant basculer le cours normal des choses, survient très souvent en début de récit, agissant comme l'élément déclencheur qui amène le personnage sur la route. Ce départ vers l'ailleurs se présente comme une solution face à l'instabilité provoquée par la crise. Chaque roman de la route contient un tel seuil, aussi subtil qu'il paraisse, afin de pousser le personnage hors de sa routine sédentaire vers l'inconnu nomade. Comme nous l'exposerons plus loin dans ce mémoire, plusieurs seuils peuvent surgir au sein d'un même récit. En tant que vecteurs de changements influencés par les décisions du personnage, ces différents seuils viennent rythmer la diégèse et apparaissent sous forme de petits ou grands rebondissements.

Il nous incombait de tracer les lignes directrices du récit de la route afin de bien cerner le roman à l'étude. Regrouper et comparer les concepts chronotopiques sur lesquels ont travaillé Mikhaïl Bakhtine et Jenny Brasebin nous permet de comprendre comment sont formés et à quoi servent les éléments que nous considérons comme majeurs dans le roman d'Auður Ava Ólafsdóttir. Toutefois, un autre élément constitutif du roman de la route tel que le conçoit Brasebin apparaît aussi dans le roman *L'embellie* et sert à la fois à le classer comme véritable roman de la route, mais aussi comme roman de la route d'appartenance islandaise : il s'agit du carnivalesque comme constituant du récit de la route.

---

<sup>79</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 389.

### 1.1.3 Le carnavalesque

Primeau accorde une grande place au carnavalesque dans son étude du récit de la route et Brasebin en fait de même en lui réservant un chapitre entier. Dans le roman d'Ólafsdóttir, nous avons exploré le concept à notre tour pour réaliser qu'il est omniprésent et participe tant à son identité de roman de la route qu'à son appartenance islandaise. D'abord théorisé par Mikhaïl Bakhtine, le « carnavalesque » renvoie à la tradition du carnaval tel qu'il était vécu au Moyen Âge. Cet événement se trouve être l'exutoire comique du peuple moyenâgeux, selon Bakhtine :

La fête marquait en quelque sorte une interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques. Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique.<sup>80</sup>

Selon lui, le carnaval représentait un moment de répit et de renversements dans le cadre sérieux et restrictif de l'époque. Récurrents au cours d'une année, les moments de fête permettaient au peuple de s'exprimer et critiquer l'ordre établi librement sur la place publique, à condition de le manifester par le rire. Le peuple festoyait, se parant de costumes, et se rassemblait dans les rues pour vivre un moment de liberté, avant que la fin du carnaval ne le ramène à la vie quotidienne. Le cycle imposé par le début et la fin de l'événement permettait ainsi de conserver l'ordre en société puisque le peuple, sachant que le carnaval reviendrait, n'avait pas de difficulté à le voir se terminer. C'était dans l'ordre naturel des choses. Le carnaval provoque un effet de renversement, suspendant les règles, les hiérarchies et le quotidien en entier pendant une durée prédéterminée du calendrier. La moquerie, jusqu'alors permise uniquement aux privilégiés tout au haut de la pyramide hiérarchique, devenait l'outil du peuple, du simple paysan, au bas de cette pyramide. L'ordre hiérarchique perdait momentanément de sa substance et ramenait tout le monde sur un pied d'égalité. Bakhtine écrit que le carnavalesque se retrouve dans de nombreuses œuvres et qu'il se présente sous différentes formes. Il permet, entre autres, de se questionner sur la culture dite « officielle » et de saisir l'interaction entre une œuvre et la culture populaire.

---

<sup>80</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2016 [1970], p. 97.

Primeau avance que le carnavalesque se présente au sein du roman de la route sous la forme de la parodie, afin de critiquer et réinventer le genre : « [...] the road narrative has expanded it's range through parodic self-commentary - a way of critiquing itself from within that exposes the limitations of the road vision even as it celebrates the genre's strength and abiding popularity<sup>81</sup>. » En utilisant la parodie pour critiquer les formes du genre, l'écrivain du roman de la route joue avec l'image du carnaval — dans les limites imposées par le genre de la route, l'auteur se sert de la réitération parodique pour commenter et exposer ces mêmes limites. À la suite de Primeau, Brasebin considère que le carnaval est un élément distinctif du récit de la route. Selon elle, le carnavalesque serait l'élément permettant de différencier le récit de la route de celui d'aventures, qui le précède. À l'aide d'exemples littéraires et cinématographiques, elle dissocie ainsi les récits de la route des genres plus anciens que sont le western et le récit de conquête grâce au carnavalesque :

Or, c'est précisément ce sentiment de désillusion qui imprègne le road movie et le distingue de son prédécesseur. Alors que le western se penche sur un moment mythique de la construction de la nation où tous les espoirs sont encore permis, le récit de la route ramène ses personnages à leur propre finitude. S'ils reproduisent le geste de la conquête en traversant le continent [...] de part en part, il leur manque cependant la substance, car cette errance s'inscrit en dehors de tout projet collectif<sup>82</sup>.

Sans rejeter l'héritage que peuvent avoir le western et le récit de conquête sur le récit de la route, Brasebin s'attarde tout de même à montrer qu'ils sont différenciables. Elle situe le récit de la route dans la lignée des genres populaires en indiquant qu'il reprend plusieurs des mêmes éléments tout en les transformant, ce qui en fait un genre à part. Même s'il aborde parfois des thèmes tout aussi sérieux, le récit de la route se situe comme une réitération parodique des genres le précédant : « En ce sens, road novels et road movies apparaissent comme une version distordue et dégradée d'autres récits d'errance — qu'ils soient d'exil ou de conquête —, dont ils pourraient constituer, en quelque sorte, le contrepoint parodique<sup>83</sup>. » Le lien entre le carnavalesque et le récit de la route se perçoit jusque dans la forme de ce dernier. Le récit de la route, dans sa construction même, se base sur une structure cyclique

---

<sup>81</sup> Ronald Primeau, *op. cit.*, p. 98.

<sup>82</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 292.

<sup>83</sup> *Ibid.*, f. 320.

semblable à celle du carnaval, ce qui n'est pas le cas du roman d'errance. En effet, de la même manière que le peuple médiéval sortait célébrer pour se libérer des contraintes et ensuite retourner à son quotidien, le personnage du récit de la route se libère de sa routine pour ensuite y revenir. Comme le mentionne Primeau, la route perturbe la routine : « The lure of the road is simple adventure, escape, and the offer to break the routine. The appeal is in part the road's carnivalesque disruption of the ordinary<sup>84</sup>. » Le personnage effectue ainsi un cycle qui se rapproche du cycle carnavalesque :

Le road novel et le road movie reproduisent ainsi dans leur structure même le déroulement du carnaval, marqué par le basculement d'un monde sédentaire et normé à l'espace de l'errance défini par un mécanisme de débordement et d'inversion. Cet élément carnavalesque, qui s'articule autour de l'ensemble chronotopique formé par la route et le seuil, permettrait ainsi de distinguer le récit de la route au sens où nous l'entendons d'autres récits d'errance [...]. Le nomadisme des personnages n'y est plus de l'ordre de la contrainte extérieure et n'est pas davantage motivé par des considérations politiques ou économiques, mais y apparaît plutôt comme la réitération contemporaine d'un rituel cathartique, qui, sous les apparences d'un mouvement subversif, n'en permet pas moins de renforcer la cohésion de la communauté [...]<sup>85</sup>.

Brasebin explique ici que le récit de la route, à la manière du carnaval, se base sur un cycle, c'est-à-dire que les festivités ou le temps sur la route ne sont que temporaires et qu'un retour à la normale est attendu. Le voyage représente donc un moment temporaire de laisser-aller, comme le temps de la fête où tout est permis, avant d'à nouveau s'ancrer dans la routine. La narratrice de *L'embellie* s'évade sur la route en sachant qu'elle devra revenir en ville un jour ou l'autre — pour ramener le petit Tumi à sa mère entre autres. Comme les participants du carnaval qui déambulent dans la rue, le héros de la route passe des rues aux autoroutes pour se défaire du carcan de la routine. La route lui sert d'espace carnavalesque en lui permettant de se libérer temporairement du cadre restrictif imposé par le quotidien. Le carnaval est une fête joyeuse où tous participent volontairement dans un esprit de communauté. Une des clés du roman de la route se situerait dans l'aspect volontaire de la chose, comme l'exprime Primeau alors qu'il explique que le départ sur la route est provoqué par une prise de décision : « Road protagonists leave home with many diverse goals in mind, and narrative

---

<sup>84</sup> Ronald Primeau, *op.cit.*, p. 15.

<sup>85</sup> Jenny Brasebin, *op.cit.*, f. 384.

structures reflect these differences in motivation and perspective<sup>86</sup>. » L'errance du personnage n'est pas obligatoire et elle n'est forcée par rien d'autre que ses propres envies — par exemple, la protagoniste de *L'embellie* part sur la route parce que l'idée lui vient de manière récurrente comme un désir qu'elle aurait réprimé. Le roman de la route, contrairement à un roman d'errance, met en scène des personnages qui quittent le confort de leur quotidien pour se soumettre de leur plein gré à une quête personnelle dans le but d'en revenir changés. Pour Brasebin, c'est véritablement la présence du carnivalesque qui caractérise le mieux un récit de la route. En plus d'en influencer la forme, nous pouvons facilement avancer qu'il dépeint aussi sur le contenu. Le carnivalesque est reconnu pour créer des renversements et des mises en situation provoquant le rire. Nous venons de montrer que le carnivalesque est l'un des piliers fondateurs du roman de la route, mais nous pensons aussi qu'il apparaît sous une forme particulière dans le roman d'Ólafsdóttir en l'ancrant dans son contexte islandais. Bien que les sujets lourds évoqués dans *L'embellie* — tels que le viol et l'adultère — prennent une grande place dans le roman, c'est le comique avec lequel ils sont abordés qui nous intéresse particulièrement. Nous pensons que le rire est utilisé dans ce roman pour aborder des thèmes et des sujets difficiles sans tomber dans le dramatique. Ce rire a un caractère nordique qu'Ólafsdóttir a réussi à rendre typiquement islandais.

#### 1.1.4 Le carnivalesque islandais

La carnivalesque est l'art du renversement comique — le carnaval sert de renversement face au quotidien où l'expression par le rire est mise de l'avant. Le carnivalesque se manifeste dans la forme du roman d'Ólafsdóttir, comme nous venons de le montrer, mais il se manifeste aussi dans le sens du récit. Le renversement comique causé par le carnivalesque dans *L'embellie* est intégré au récit grâce à un sous-genre humoristique récurrent dans les œuvres scandinaves, et nous pensons que celui-ci met l'accent sur le caractère islandais du roman. Les Scandinaves, moqués par certains pour leur excentricité, sont reconnus pour ajouter de l'insolite dans leurs créations fictionnelles dans le but de créer un effet de comique, comme l'a constaté Ellen Rees :

---

<sup>86</sup> Ronald Primeau, *op cit.*, p. 9.

[...] the film industries in the five Nordic countries have actively cultivated a kind of exoticism that is non-erotic ; it is a foreignness in relation to the Anglo-American cultural context that emphasises what is perceived to be strange but charming oddness of Scandinavia rather than the perceived seductive or threatening otherness of more culturally distant societies. This quiriness has been used as a marketing strategy that targets the international film festival circuit<sup>87</sup>.

Rees a étudié cette manière dont les films nordiques abordent des sujets difficiles tels que la mort et la maladie sous un angle humoristique qui en facilite l'écoute. Dans un ouvrage dédié à l'étude du genre cinématographique nordique, elle étudie, le temps d'un chapitre, ce qu'elle nomme le « quirky feel-good » soit ce qu'on pourrait appeler en français « l'excentrique réconfortant<sup>88</sup> ». Rees explique que le « quirky feel-good » peut recouper d'autres genres, tels le récit de la route : « Similarly, a 'quirky' road movie structured around the journey highlights and privileges the forging of emotional connections and community along the way over the fantasy of escape and freedom that is often the hallmark of the road movie<sup>89</sup>. » En regard de cette phrase, nous faisons le lien avec le roman d'Ólafsdóttir en avançant que la narratrice de *L'embellie*, au-delà d'une recherche de liberté qu'elle trouvera inévitablement en cours de route du simple fait qu'elle est sortie du cadre qui la restreignait, désire se reconnecter à sa propre personne : « Je n'ai pas le projet de fuir quoi que ce soit, je pars seulement en reconnaissance de mes territoires les plus intimes ainsi que de terres inconnues [...]»<sup>90</sup>. » Comme nous le verrons plus loin, cette quête de la narratrice réside dans la paix qu'elle devra faire avec elle-même et qu'elle réussira à trouver en apprenant à se connaître et en s'interrogeant sur son identité.

Le « quirky feel-good » se trouve être un sous-genre du « feel-good » — un processus par lequel l'importance est attribuée à la connexion entre les personnages et le public qui se reconnaît dans l'histoire et s'y investit émotionnellement. Pour mieux nous situer, Rees prend l'exemple de la comédie romantique, qu'elle inclut dans le genre du « feel-good » parce qu'elle mélange à la fois le drame et la comédie sans jamais se situer comme étant

---

<sup>87</sup> Ellen Rees, « The Nordic 'Quirky Feel-Good' », dans Tommy Gustasson et Pietari Kääpä (dir.), *Nordic Genre Film*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2015, p. 148.

<sup>88</sup> Je traduis.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>90</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 152.

uniquement l'un ou l'autre. Les situations mises en scène, ainsi que les personnages qui y figurent, sont génériques, c'est-à-dire qu'ils sont représentés par la légèreté et le déjà-vu sans jamais tomber dans l'excentricité. Le « quirky feel-good », quant à lui, se permet de traiter de sujets plus lourds sans toutefois tomber dans le mélodramatique. Rees explique que les héros de ce sous-genre, peu importe leur âge, affrontent généralement des épreuves d'un ordre similaire : « Protagonists can be either adults or children, but they are usually thrust into a new environment or forced to confront some conflict from their past<sup>91</sup>. » Ce passé qui refait surface et dont parle Rees se trouve être au cœur de la quête du roman *L'embellie*, considérant que la narratrice part sur la route pour faire la paix avec elle-même suite à l'événement traumatique qu'elle a subi adolescente. Le corps du sujet du roman cadre bien avec ceux généralement traités par le genre du « quirky feel-good », puisque l'une de ses racines, c'est-à-dire la grossesse de la protagoniste, est le résultat d'un acte de violence sexuelle. Le « quirky feel-good », à l'image du carnavalesque, effectue un renversement qui s'exprime par des thèmes difficiles qu'il permet de rendre comique. Le rire désamorce des situations qui pourraient provoquer de la tristesse, de la colère ou encore du malaise. Le carnavalesque s'imisce dans le roman d'Ólafsdóttir grâce à la forme du roman de la route, mais aussi grâce au contenu comique, dû au renversement, qu'il peut créer.

Le « quirky feel-good » se repère facilement dans un texte grâce aux personnages. Les œuvres de ce sous-genre nous mettent face à des héros hauts en couleur qui ont tous une qualité qui les rend uniques : « There is a real effort to depict even minor characters as unique individuals, typically with humorous behavioral quirks, an odd sense of style, or as unwittingly retrograde in behaviour or style.<sup>92</sup> » Cette façon de rendre chaque personnage unique se retrouve dans *L'embellie*, à commencer avec la narratrice qui, à de nombreuses reprises, est décrite par son mari comme une femme différente avec des conceptions et des réflexions hors de l'ordinaire :

Tu as une drôle de conception du mariage, c'est le moins qu'on puisse dire, tu sors faire du jogging la nuit, le dîner n'est jamais à la même heure. [...] Il n'y a

---

<sup>91</sup> Ellen Rees, *op. cit.*, p. 149.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 149.

pas d'organisation dans ta vie, on ne peut tabler sur rien. C'est très difficile de vivre avec ces fluctuations et ces excès continuels.<sup>93</sup>

La narratrice défie bien des conceptions attendues par son mari et déjoue de cette façon plusieurs stéréotypes. Élise Devieille, qui s'est penchée sur le traitement des rôles stéréotypés dans le cinéma islandais, écrit : « La plupart du temps, quand un rôle stéréotypé est mis en scène, c'est pour mettre en valeur la distanciation du héros ou de l'héroïne vis-à-vis de cette figure<sup>94</sup>. » La narratrice de notre roman se distingue des autres personnages dans le roman puisqu'ils présentent tous des traits très banals et communs alors qu'elle s'en écarte. Autant son apparence physique que sa personnalité sont critiquées par son mari lors de leur divorce, ce qui fait ressortir à la fois la vision très clichée qu'a Thorsteinn de la femme, mais aussi le contraste que représente la narratrice face à ces mêmes clichés. Dans le cadre de son mémoire de maîtrise portant sur trois romans d'Auður Ava Ólafsdóttir, Gerður Bjarnadóttir évoque l'importance accordée aux stéréotypes dans le roman *L'embellie* en soulignant qu'à l'exception de la narratrice, tous les personnages du roman possèdent des traits génériques accentués relatifs à leur genre<sup>95</sup>. Par l'exagération des stéréotypes de genre, Bjarnadóttir écrit qu'il se forme un cadre autour de la narratrice — cadre duquel elle ressort inévitablement puisqu'elle n'entre pas dans un moule figé. Chaque personnage, qu'il s'agisse du personnage principal ou des personnages secondaires, sont tous à leur façon excentrique et correspondent de cette manière au « quirky feel-good » islandais — que ce soit par l'exagération d'un stéréotype ou par un fort détachement face au cliché.

---

<sup>93</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 41.

<sup>94</sup> Élise Devieille, dans Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et François Émion (dri. publ.), *op. cit.*, p. 60.

<sup>95</sup> « Persónur eru tengdar kyni sínu og/eða kynhlutverki en ekki talað um þær sem einstaklinga. Þetta við um aukapersónur sagnanna. [...] Þær persónur sem eru aðalpersónur fá hins vegar skýr einstaklingseinkenni og eru mjög frábrugðnar staðalímyndunum. Staðalímyndir eru skýrar og myndu eins konar umgjörð um aðalpersónurnar. Það er í aðalpersónunum sem við kynnumst fólki sem brytur hin gömlu kynjaviðmið. » Gerður Bjarnadóttir, « Kynjaveröld : Þrjár skáldsögur Auðar Övu Ólafsdóttur », Reykjavík, Háskóla Íslands, 2012, f. 38. / Je traduis : « Les personnages sont liés à leur sexe et / ou aux rôles attribués à leur genre mais ne sont pas décrits en tant qu'individus. Cela s'applique aux personnages secondaires de l'histoire. [...] Cependant, les personnages principaux ont des caractéristiques individuelles claires et sont très différents des stéréotypes. Les stéréotypes sont clairs et forment un cadre aux personnages principaux. C'est grâce aux personnages principaux que l'on rencontre des gens qui enfreignent les anciennes normes de genre. »

Si les traits exagérés des personnages secondaires servent à mettre en lumière les différences de la narratrice, ils jouent aussi un autre rôle. Ces représentations stéréotypées participeraient par leur extravagance au « quirky feel-good » tout en ajoutant une note de comique. En effet, l'amplification des traits provoque le rire, mais signale aussi la critique derrière le cliché. Dans son mémoire, Bjarnadóttir évoque ainsi l'importance de repérer ce comique provoqué par l'exagération des traits stéréotypés des personnages secondaires dans le roman *L'embellie*<sup>96</sup>. Plusieurs clichés associés au genre sont moqués dans le roman et participent d'une critique des attentes associés au genre. Par exemple, la narratrice semble comprendre que son mari attend d'elle une certaine dépendance à son égard — dépendance dont elle n'a pas su faire preuve par le passé et qui s'ajoute aux raisons pour lesquelles Thorsteinn la quitte pour une autre femme. Contrairement à la narratrice, cette dernière, Nína Lind, répond plus aux traits stéréotypés qu'il recherche : « [...] elle n'était jamais allée à Copenhague avant, j'avais l'impression de pouvoir lui apprendre quelque chose. [...] Elle dit qu'elle m'aime et qu'elle ne peut pas vivre sans moi<sup>97</sup>. » Ce discours nous laisse penser que Thorsteinn apprécie que sa nouvelle conjointe ait besoin de lui, ce qui appuie le cliché de la femme ayant besoin de son mari pour vivre — son mari étant l'homme fort et intelligent du foyer. Nous pouvons comprendre la critique liée à ce cliché dans le roman alors que la narratrice joue le jeu en feignant ne pas comprendre le fonctionnement d'une montre :

Je suis assise à table et il est debout derrière moi, une main reposant légèrement sur mon épaule tandis qu'il m'explique le fonctionnement de la montre. J'éprouve une faiblesse croissante et il m'apparaît soudain que cette union a encore une chance, laquelle tient essentiellement au fait que je réussisse à cacher que je sais déjà lire l'heure. C'est là que réside ma force en cet instant : parvenir à dissimuler que je sais lire l'heure. Car je suis une femme et il est mon mari<sup>98</sup>.

Le comique de cette scène réside dans le fait que la narratrice, consciente des attentes de son mari, déploie un effort énorme — d'où la faiblesse croissante ressentie — pour répondre à

---

<sup>96</sup> « Aukapersónurnar eru stílfærðar. Þær eru oft ýktar og þar með ótrúverðugar. Allt í kringum aðalpersónurnar dansa staðalímyndir sem sagan gerir grín að. Lesa þarf textann vel til að láta ekki finlegt háðið fara framhjá sér. » *Ibid.* / Je traduis : « Les personnages secondaires sont stylisés. Ils sont souvent exagérés et donc incroyables. Tout autour des personnages principaux dansent des stéréotypes dont l'histoire se moque. Le texte doit être lu attentivement pour ne pas manquer le degré de fine moquerie. »

<sup>97</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 47-48.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 62.

celles-ci pour une dernière fois même si elles portent atteinte à son intelligence. La mise en scène est aussi révélatrice de comique dans son aspect paternaliste plaçant le mari debout derrière sa femme pour partager son savoir à la manière d'un enseignant. La narratrice feint de ne pas comprendre le fonctionnement d'une montre afin que son mari le lui explique. Thorsteinn est représenté dans cette scène comme un homme désirant correspondre à certains stéréotypes masculins concernant la dominance et l'intelligence. Comme le mentionne Bjarnadóttir dans son mémoire, il est important de repérer ces moments de moquerie dans le texte et d'en déceler le second degré, sinon tout le comique du roman se perd. Ce renversement du stéréotype par l'exagération des traits des personnages consiste à créer ce que nous avons appelé le « carnavalesque islandais », c'est-à-dire un mélange entre le renversement comique évoqué par Bakhtine et la critique des stéréotypes dont parle Devieille dans un genre « quirky feel-good » tel que le décrit Rees.

## 1.2 L'embellie au seuil de la nouvelle vie

Alors que nous venons de nous pencher sur le renversement provoqué par le comique carnavalesque, nous nous pencherons à présent sur un autre type de renversement au cœur du roman de la route, c'est-à-dire celui du chronotope du seuil. Un roman peut compter plus d'un seuil considérant qu'un même personnage peut vivre de nombreuses crises ou transformations au cours du récit. Toutefois, le récit compte un seuil majeur, celui qui mène le personnage de la sédentarité vers le nomadisme. Nous ne considérons pas ici que le seuil surgit à l'annonce du divorce que fait Thorsteinn à sa femme. Nous pensons qu'il arrive en réalité un peu plus tard dans le récit. En effet, bien qu'il s'agisse d'un événement important, le divorce provoque le seuil plus qu'il ne le constitue. Au moment où elle apprend la nouvelle de son mari, c'est-à-dire qu'il la quitte pour aller vivre avec son amante enceinte, la narratrice ne semble pas vivre un grand bouleversement. Elle accueille la séparation de manière plutôt paisible, s'attardant sur des détails sans aucune connotation émotive. Sa réaction devant la nouvelle provoque même un effet de comique, alors qu'elle se propose de lui préparer un festin : « - Allons donc, tout le monde doit manger ; ce n'est pas comme si je te demandais de ranger le garage. / — Après tout, ça serait sympa de dîner ensemble. / — On n'a qu'à prendre

ça comme notre dernier repas, notre festin de Noël<sup>99</sup>.» Alors qu'elle vient tout juste d'apprendre que son mari a vécu une double vie, la narratrice se propose de lui concocter un bon repas avec l'oie qu'elle a tué la journée même avec sa voiture, pour leur dernier souper commun. Sa réaction que l'on pourrait qualifier de neutre s'ajoute à l'effort pour la préparation d'une oie « peut-être un petit peu cabossée, avec une épaule démise bien sûr, mais pas trop amochée<sup>100</sup> ». Alors que le changement dans sa vie est imminent dû à sa séparation, la jeune femme n'a pas pour l'instant une réaction laissant présager la crise.

Cette crise lui vient plutôt dans un endroit improbable et à un moment imprévisible : plus tard, au beau milieu du supermarché. La narratrice semble elle-même sentir ce moment décisif arriver, alors qu'elle est face aux restes du festin préparé pour son ex-mari : « Comme cela ne semble pas être le plat qui convienne à une femme seule à un nouveau tournant de son existence, je décide d'aller faire des courses à la supérette<sup>101</sup>. » En s'exprimant avec des termes similaires à ceux qu'emploie Bakhtine concernant le tournant d'une vie, la narratrice signale la présence du seuil en l'annonçant elle-même au sein du texte. Tel que mentionné par Jenny Brasebin, le chronotope du seuil agit ici comme un éclair qui vient brusquement renverser le cours de la vie d'un personnage<sup>102</sup>. Cet éclair survient alors qu'elle se tient dans une allée de l'épicerie où, submergée par l'émotion, elle pleure tout en emballant ses légumes :

Au moment où je noue la pochette des poivrons, j'ai déjà pris deux décisions importantes. D'une part, me procurer des lentilles de contact pour considérer les hommes dispersés çà et là dans le magasin, d'autre part, partir momentanément en voyage dans des contrées lointaines, comme je l'ai annoncé par deux fois<sup>103</sup>.

En un instant se produit une prise de décision qui changera le cours de son existence. Elle est frappée par ce désir de voyager, qu'elle avait mentionné préalablement dans le récit mais sans lui accorder d'importance, un peu comme si elle lançait cette affirmation dans les airs sans l'évaluer. C'est justement alors qu'elle soupèse des légumes, un poivron dans chaque main,

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>102</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 185.

<sup>103</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie [Rigning í nóvember]*, *op. cit.*, p. 95.

qu'elle prend conscience du désir de partir qui la tracasse depuis quelque temps. Ses choix de vie, symbolisés par ses choix de poivrons, la mènent vers cette décision définitive qu'elle scelle mentalement tout en emballant ses légumes. Nous ne pouvons ignorer le comique au cœur de cette scène ; malgré le tragique de la situation, la mise en scène n'en demeure pas moins inusitée. Suite à ce foudroiement, la narratrice remarque en se faisant couler un bain qu'un changement s'est opéré en elle, alors qu'elle souhaite démarrer une nouvelle phase de sa vie :

J'ai maintenant tout mon temps rien que pour moi, et peux faire ce qui me plaît. Je me sens vraiment bien toute seule ; le bain sera bientôt prêt. [...] La première heure, à la case départ d'une nouvelle vie, se prête bien à la détente du bain, à laisser l'eau baigner la nuque, caresser le visage, puis le cou, toute la personne, à laisser les sels mousser tout autour de son corps pâle. Se contenter de tremper au milieu de la baignoire et bannir toute pensée, toute image<sup>104</sup>.

Elle est consciente qu'un changement s'est effectué lorsqu'elle parle de l'image de la case départ, comme si le jeu s'était effacé et qu'elle recommençait à neuf. Le bain joue aussi un rôle important ici puisqu'il participe de sa renaissance en cours ; il sert, de façon métaphorique, à laver les traces du passé. La narratrice en ressort ainsi comme une nouvelle personne. Brasebin écrit que le seuil « fonctionne comme un acte de (re) naissance pour un personnage, qui meurt d'abord à lui-même avant de s'incarner sous une autre forme<sup>105</sup> », pour ajouter que « [l]e seuil est alors à l'image d'une résurrection : un instant très bref qui fait basculer quelqu'un d'un état à un autre — du néant à la vie<sup>106</sup> ». Xavier Garnier, qui s'est penché sur les formes du récit initiatique, décrit l'acte de renaissance comme une étape obligatoire à tout récit d'initiation. Ceci vient renforcer notre idée préalablement développée selon laquelle *L'embellie* serait un roman de la route avec, comme point central, une quête initiatique. La protagoniste est recouverte d'eau dans le bain, à la manière d'un fœtus recouvert de liquide dans le ventre de sa mère. Séparée de l'extérieur par les parois de la baignoire, elle fait le vide comme pour se départir de ce qu'a été son ancienne vie, pour se débarrasser de toute la « saleté » qu'elle aimerait expurger de sa vie. Garnier mentionne non seulement l'importance de la renaissance, mais aussi celle du deuil, de la vie ainsi laissée

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>105</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 186.

<sup>106</sup> *Ibid.*, f. 215.

derrière : « Il n'est pas d'initiation qui ne passe par l'expérience — fût-elle temporaire — d'une instabilité du monde. Lors du cycle mort-rennaissance, ce n'est pas simplement le sujet de l'initiation qui meurt et qui renaît, mais c'est tout le monde qui lui était associé<sup>107</sup>. » La sortie de l'eau de la narratrice est l'équivalent d'une naissance — d'une renaissance dans ce cas — qui la fait revenir au monde, changée. Elle fait mourir ce qui la constituait et ce qu'elle croyait être pour véritablement renaître à elle-même. Il s'agit donc d'un seuil, le principal de ce récit, qui marque le déclenchement de la quête de la narratrice de *L'embellie* et la pousse à prendre la route. Sa quête, même avant que le seuil soit atteint, est tout de même introduite dès les premières pages du roman grâce à certains signes sur lesquels il nous importe à présent de nous pencher.

### 1.3 Signes avant-coureurs

On devine, à la lecture de *L'embellie*, le changement de cap que vivra la narratrice. En effet, certains éléments de la narration nous mettent sur la piste et nous permettent d'appréhender cette crise. Dès les premières pages du roman, le personnage de la voyante prédit à la narratrice ce qui lui arrivera dans un futur rapproché. Cette visite de la narratrice chez la voyante donne une idée générale de ce que sera la suite du récit, si tout ce qu'elle lui prédit alors devait s'avérer exact : « Il y a un gain inattendu, de l'argent et un voyage. Je vois une route circulaire, je vois aussi un cercle plus petit, pour le doigt, plus tard. Vous ne serez plus la même, mais au bout du compte, vous serez debout tenant la lumière dans vos bras<sup>108</sup>. » La visite chez la voyante n'est pas anodine, puisqu'elle permet au lecteur d'appréhender la quête à venir. La suite du roman vient confirmer la plupart de ces affirmations et donne à croire que les autres pourraient probablement se réaliser — la narratrice ne refait jamais allusion à de futures fiançailles, mais la rencontre d'un homme vers la fin du récit laisse ouverte cette possibilité. L'image de la voyante est importante dans le roman, car elle renvoie à une tradition islandaise ancienne présente dès l'*Edda* poétique — manuscrit islandais contenant de vieux poèmes norrois du XIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'explique John Lindow dans son étude sur la mythologie norroise, l'*Edda* représente aujourd'hui une source très utile pour

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>108</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 30.

comprendre la mythologie islandaise : « [...] *Edda* is the clearest and most appealing account of the mythology to modern readers. [...] The other great overview of the mythology is the eddic poem *Völuspá*.<sup>109</sup> » *Völuspá* signifie « prophétie de la voyante » et se trouve être le premier poème du manuscrit, ce qui révèle l'importance que possède le rôle de la voyante dans l'imaginaire islandais : « The manuscript begins with *Völuspá* (Prophecy of the Seeress), which gives a summary of the entire mythology, from the origin of the cosmos to its destruction to its rebirth<sup>110</sup>. » La voyante peut voir le passé et le présent aussi bien que le futur, ce qui la lie intimement à l'image du destin. Cette image prend une grande place dans la mythologie islandaise selon Régis Boyer qui parle, rappelons-le, d'une « dialectique du destin, de l'honneur et de la vengeance<sup>111</sup> » alors qu'il s'intéresse à la quête dans la littérature islandaise. Pour les Islandais, chacun posséderait un destin qu'il se doit d'accepter, comme le mentionne Christopher McIntosh dans son ouvrage *Beyond the North Wind : The Fall and Rise of the Mystic North* :

The Icelanders believed that each person carries his or her own destiny, which has to be accepted stoically. Hence they were constantly on the alert for signs and portents of what fate held in store. There were seeresses, the *völvar*, who could foretell the future and had an important role in Icelandic society<sup>112</sup>.

Dans la culture islandaise, l'image de la voyante s'accompagne donc de celle du destin — formule que *L'embellie* semble reprendre. McIntosh indique qu'il existe deux façons de décrire le destin en vieux norrois :

In Old Norse, there are two words for fate, which have different connotations. There is *urðr* [...] signifying the trajectory of a person's destiny as is laid down at their birth, and there is *ørlög*, which means something more like the universal law or the general order of things. It is on account of *ørlög* that certain actions will lead to certain consequences. Hence the individual builds their own *ørlög* as they go through life<sup>113</sup>.

---

<sup>109</sup> John Lindow, *Norse Mythology : A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 39.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>111</sup> Régis Boyer, *op. cit.*, p. 177.

<sup>112</sup> Christopher McIntosh, *Beyond the North Wind : The Fall and Rise of the Mystic North*, Newburyport, Weiser Books, 2019, p. 242.

<sup>113</sup> *Ibid.*

Alors que la première définition présente le destin dans un cadre plus strict, dont il est impossible de déroger, la deuxième définition, celle de l'ørlog, laisse penser que l'individu garde une certaine emprise sur sa propre destinée. Julie Conton, dans une étude portant sur les « runes » — l'alphabet autrefois utilisé pour l'écriture des langues germaniques dont se servaient, entre autres, les Scandinaves — explique elle aussi que le destin possède deux faces distinctes dans la culture nordique : « Une part de la destinée était considérée comme impossible à changer ; une autre part laissait une certaine place, relative, au libre-arbitre.[...] on peut, dans une certaine mesure, modifier l'avenir, qui n'est pas encore complètement écrit<sup>114</sup>. » Nous pensons que ces deux types de destins sont à l'œuvre dans le roman d'Ólafsdóttir. Bien que la voyante soit capable d'indiquer les lignes directrices du futur de la narratrice, elle demeure incertaine sur certains points : « Pour résumer, conclut-elle à la manière d'une conférencière chevronnée, il y a un voyage, un gain, de la fortune et de l'amour, bien que l'on puisse s'attendre à quelques bizarreries en la matière. Impossible en revanche de voir lequel des trois hommes ce sera<sup>115</sup>. » La voyante est incapable de lui donner des précisions sur ses prédictions, ce qui sous-entend que la narratrice a un pouvoir d'influence sur son futur même si les grandes lignes ont été tracées d'avance.

L'urðr, c'est-à-dire le premier type de destin indiqué par McIntosh, ressemble beaucoup au terme anglo-saxon « wyrd » qui possède une définition semblable. Lindow fait justement ce rapprochement entre les deux termes et leur signification : « Urd is similar to the past tense of the verb *verfa*, “to become” and thus means something like “Became” or “Happened.” It is cognate with Old English *wyrd*, “fate, destiny” and related words in Old High German and Old Saxon<sup>116</sup>. » Le parallèle entre l'Urd (ou urðr) et le wyrd devient surtout intéressant dans notre étude lorsque nous regardons le symbole relié à ce dernier. Il s'agit d'un symbole ressemblant à une toile, d'où le rapprochement effectué par Conton qui parle de la toile du destin : « Le Wyrd est la toile infinie et dynamique incluant le fil de chaque être vivant, chaque objet, chaque événement. Tous sont reliés sur le réseau des fils entremêlés du

---

<sup>114</sup> Julie Conton, *Les Runes : Écriture sacrée en Terre du Milieu*, Cordes-sur-Ciel, Mémoires du monde, 2012, p. 219.

<sup>115</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie [Rigning í nóvember]*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>116</sup> John Lindow, *op. cit.*, p. 245.

Destin<sup>117</sup>.» L'image de la toile est présente dans le roman d'Ólafsdóttir et sert à amener l'idée du destin. Une image de la toile d'araignée, récurrente dans le récit de *L'embellie*, est introduite lors de cette rencontre avec la voyante : « Je remarque, en me redressant, que toutes les cartes sont étalées sur la table et qu'elle les a disposées selon un schéma particulier qui rappelle celui du bois de charpente à l'extérieur : une sorte de toile d'araignée aux fils brisés<sup>118</sup>. » L'intervention de la voyante et l'intégration de l'image de la toile d'araignée au récit signalent une possibilité de changement dans la vie de la narratrice. Les premiers signes annonçant la grande transformation sont donnés, en ce sens que le destin prédit par la voyante s'impose à la protagoniste sous la forme récurrente de la toile d'araignée qui lui annonce de grands bouleversements.

Outre les visions de Gina Lollobrigida, la voyante dans *L'embellie*, plusieurs pistes disposées par Ólafsdóttir dans les premières pages permettent de deviner la suite du récit. La narratrice livre très peu de descriptions de sa propre personne — nous passons à travers le récit sans jamais connaître son nom. Pour se construire une idée sur elle, il faut porter attention aux dialogues et à ce qui est dit d'elle par les autres personnages. C'est pourquoi sa discussion avec son mari, tout juste avant leur séparation, devient si pertinente. Tranquillement, c'est le portrait d'une femme fermée, qui ne dévoile rien sur elle-même qui prend forme. Son mari se plaint qu'il ne connaît rien de son passé et qu'il se sent exclu de sa vie. Des passages en italiques sont toutefois insérés çà et là dans le récit et donnent au lecteur accès à de brefs souvenirs épars de son passé :

*Quand j'avais sept ans, on m'a envoyée pour la première fois toute seule à la campagne dans l'est du pays avec mon casse-croûte, soit treize heures de car par une route pleine de trous et de poussière qui crissait entre les dents des passagers, dans le froid soleil de début juin<sup>119</sup>.*

Ces passages sont placés dans le texte dans un ordre non chronologique, de la même façon que les souvenirs surgiraient à la mémoire de la narratrice — l'italique utilisé par Ólafsdóttir suggère ici que la jeune femme se remémore ces souvenirs.

---

<sup>117</sup> Julie Conton, *op. cit.*, p. 219.

<sup>118</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 31.

<sup>119</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 35-36. En italique dans le texte.

L'un de ses souvenirs laisse entendre que la narratrice se serait retrouvée enceinte alors qu'elle était adolescente, ce qui sera confirmé par d'autres passages en italique plus loin dans le récit : « *J'ai quinze ans et j'attends toujours que l'enfant qui est en moi disparaisse. Je n'y pense pas. C'est comme ça que j'arrive à le faire disparaître, en n'y pensant pas du tout. Jusqu'à ce qu'il cesse d'exister. [...] Tout cela n'est encore que pure imagination*<sup>120</sup>. » En disant être toujours en attente que l'enfant ne disparaisse et en espérant qu'il n'est que le fruit de son imagination, la narratrice se place dans le déni hors de sa propre réalité. La découverte de cette information par le biais de l'italique, même si le souvenir reste pour le moment incomplet, suivi des accusations de son mari, laisse donc planer la possibilité qu'elle ne lui ait jamais dit. C'est un lourd passé rempli de secrets qu'elle ne veut pas s'avouer à elle-même et qu'elle tente de cacher qui vient alors modifier tranquillement l'image de personne froide et fermée que son mari lui attribue. Certains indices disposés dans le récit donnent à penser qu'à l'instar de la jeune adolescente enceinte qu'elle a été, la jeune femme a continué de vivre en surface, hors de la réalité : « Parce que j'aime probablement mon mari<sup>121</sup>. » La narratrice vit sans réellement se poser de questions. Elle semble engagée dans une routine qu'elle n'est pas certaine d'aimer, tout en sachant qu'une majorité de femmes vit la même chose : « Même si aucune femme ne peut voir sa vie réglée comme du papier à musique, il y a quatre-vingt-dix-neuf virgule neuf pour cent de chances pour que ma journée s'achève à la maison, dans mon lit, avec mon mari<sup>122</sup>. » Sa vie est donc réglée par une routine imposée par le mariage et la société en général. Il est commun d'évoquer la vie routinière qu'a eu le personnage du roman de la route pour mettre en perspective de quoi il se défait par la suite. Brasebin explique justement que l'errance apparaît souvent comme un rejet du nid familial :

Dans le récit de la route, en revanche, l'errance apparaît le plus souvent comme une fuite hors du domicile conjugal et célèbre le rejet d'un certain nombre de devoirs familiaux. Ainsi par exemple, [...] Sal Paradise, l'alter ego de Kerouac, commence son existence vagabonde alors qu'il vient de connaître un divorce<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 25. En italique dans le texte.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>123</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 218.

Brasebin prend l'exemple du personnage principal du roman *Sur la route* de Kerouac, pour montrer que le départ du protagoniste vers un nouveau mode de vie nomade s'accompagne d'un rejet de son mode de vie précédent. C'est exactement ce qui se déroule dans le roman *L'embellie* ; la narratrice quitte la stabilité de son mariage suite à son divorce pour se tourner vers l'inconnu que représente la route. Nous pourrions même avancer qu'elle repoussait déjà, avant même que le divorce soit officialisé, les frontières imposées par son mariage.

En fait, la narratrice repousse les limites dans lesquelles elle se sent emprisonnée, au grand désarroi de son mari qui lui reproche les comportements qui aident justement la jeune femme à se sortir de ce carcan. En nous servant de la conception des pratiques de l'espace de Michel De Certeau, nous constatons que la narratrice use inconsciemment de *tactiques* pour se défaire de l'ordre établi de son mariage. Nous avons retenu, dans le cadre de notre étude sur *L'embellie*, le concept de la tactique emprunté à De Certeau, mais aussi la définition que ce dernier donne de l'espace. De Certeau explique que les tactiques permettent, sans sortir d'un système, de se libérer dans les limites mêmes de celui-ci ; les tactiques permettent d'utiliser des exigences du système et jouent avec ses impositions pour inventer des marges de manœuvre et procurer une certaine liberté. La tactique, un peu comme le carnaval, est l'art du faible — l'art du peuple. C'est donc l'expression de ces tactiques chez la narratrice, à travers certains comportements et manières d'être lui permettant de se sentir un peu plus libre, qui est relevée par son mari lors de leur divorce. Son discours laisse croire qu'il aimerait l'enfermer dans un cadre et qu'il souhaiterait la voir répondre à une conception bien précise de la femme :

— C'est bien la première fois où je me suis félicité pour que tu sois en pantalon et pas en tailleur. Alors que Dieu sait si j'ai prié souvent pour que tu t'achètes un tailleur. / — Ça aurait été plus simple de me le demander directement. / — Et tu l'aurais fait pour moi ? / — Je n'en suis pas sûre, je pensais qu'il te suffisait que je me sente bien. / — Là, tu vois<sup>124</sup>.

Il dit lui reprocher de ne pas être la femme qu'il aurait voulu qu'elle soit ; elle ne porte pas les vêtements adéquats et ne possède pas le corps qu'il faut. La narratrice n'a pas non plus les sujets de conversation qu'une femme plaisante devrait aborder :

---

<sup>124</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 39.

C'est pas toujours facile de savoir ce qui te passe par la tête. Les autres discutent en sortant les tartines du grille-pain, par exemple : le pain est prêt, tu veux que je te l'apporte, tu veux de la confiture ou du fromage ? Les gens parlent entre eux de choses simples. De choses qui comptent dans leur union. De lessive, tiens. T'es-tu déjà demandé si j'avais envie de parler de lessive <sup>125</sup>?

Bref, la jeune femme sort du cadre conjugal imaginé par son mari. Dans ce roman où, tel que mentionné plus haut, les stéréotypes sont exacerbés dans le but de les critiquer, on constate que la narratrice joue un rôle « faible » face à son mari qui est en position de force. Dans une telle organisation conjugale, la narratrice use de tactiques pour se sortir du système marital idéal projeté par Thorsteinn.

Dans les tactiques utilisées inconsciemment par la narratrice se trouve une conception de l'espace — conception qui rejoint celle théorisée par De Certeau — sur laquelle il nous importe de nous pencher. De Certeau conçoit le lieu comme une unité figée. L'espace, quant à lui, serait animé par le mouvement : « En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs<sup>126</sup>. » Selon lui, chaque marcheur donne vie au lieu et le transforme en espace ; deux marcheurs ne prendront pas le même chemin pour arriver au même endroit. Le marcheur utilise donc la tactique, en empruntant divers chemins, divergeant ainsi de ceux préalablement prévus par les urbanistes, pour se libérer du système établi duquel il est prisonnier. Dans sa manière de parcourir l'espace, la narratrice met justement en œuvre ce que De Certeau qualifie de tactique. Thorsteinn dit qu'il trouve sa femme trop imprévisible, qu'elle utilise l'espace contraint par les règles sociétales à sa manière, ce qu'il considère non conventionnel. :

C'est comme si tu ne voulais pas grandir, tu agis souvent comme une gamine malgré tes trente-trois ans, tu fais des trucs bizarres, irréfléchis. Pour prendre un raccourci, tu traverses le jardin de parfaits inconnus, en enjambant le grillage ou en passant pour ainsi dire à travers les groseilliers. Quand tu es invitée, tu débarques par la porte de derrière, ou même par celle de la terrasse, comme chez Sverrir. Ce qui pourrait se comprendre si tu avais été soûle<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>126</sup> Michel De Certeau, *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, op. cit., p. 173.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 38.

Comme le marcheur décrit par De Certeau, la narratrice emprunte des raccourcis et transforme son environnement en espace pratiqué — à sa manière — à l'aide de la tactique ; en se servant de celle-ci, la narratrice se libère à la fois des normes établies par un plus large système ayant réglementé la vie en société par des règles de voisinage, mais aussi des normes établies par le mariage. On comprend qu'elle sort involontairement du cadre dans lequel son mari voudrait l'enfermer. Ces tactiques, qui pourraient être vues comme une forme de rébellion, indiquent un désir de la protagoniste, aussi inavoué soit-il, de se trouver une échappatoire. Cette échappatoire, elle la trouvera sur la route. La vie nomade qu'elle y mènera pourrait être vue comme une ultime tactique, la projetant hors des normes occidentales de la sédentarité réglementée.

#### 1.4 Ce qui explique la quête

Nous avons déjà établi que la quête est un thème récurrent en littérature et nous avons mis l'emphase sur sa place au sein de la littérature islandaise contemporaine. La quête se présente de différentes manières selon des auteurs, mais on remarque tout de même une volonté de répondre à une question, celle de l'identité. Comme l'écrit Rafnsson, de manière générale la quête identitaire se décline de trois façons différentes dans le roman islandais, comme il le précise dans l'extrait suivant :

Pour résumer cette esquisse de portrait du roman islandais contemporain, disons qu'on peut parler de trois quêtes, celle de soi dans la ville, celle de soi à travers la ville vis-à-vis de la campagne, et la quête de soi vis-à-vis de l'étranger. Trois aspects de la même question : qui sommes-nous, nous autres les Islandais, et qu'est-ce que le moi — personnel – islandais <sup>128</sup>?

C'est donc une recherche d'identité qui se trouve au fondement des quêtes que nous propose la littérature islandaise. Nous retrouvons cette quête identitaire dans *L'embellie*. Par exemple, en quittant son pied-à-terre urbain pour le grand désert islandais, la protagoniste de *L'embellie* tente de se définir à l'intérieur même des frontières de l'Islande. Elle se déplace de la ville à la campagne, où elle installe son chalet d'été, pour ensuite revenir à Reykjavík et donc à la case départ, ce qui la lie aux deux milieux. Le va-et-vient entre les deux espaces

---

<sup>128</sup> Friðrik Rafnsson, « Le peuple narrateur : Quelques aspects du roman islandais contemporain », dans Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar (dir. publ.), op. cit., p. 211.

pourrait aussi vouloir dire qu'elle n'est pas encore fixée sur son identité — elle serait pour le moment aussi bien à la ville qu'à la campagne. Néanmoins, sa grande connaissance du pays et l'attachement qu'elle y porte se ressentent dans le récit :

Je sais pourtant par expérience qu'il y a là un pays, dans le noir, sous de multiples couches de nuages, un pays que les guides de voyage recommandent pour sa beauté et son étrangeté par les claires nuits d'été. Pour me remémorer la disposition du champ de lave et de la vallée, je dois faire appel à mon imagination, aux poèmes patriotiques et à l'évocation d'un affluent bouillonnant qui se déverse sur les sables<sup>129</sup>.

Dans cette citation, la narratrice évoque son expérience de l'Islande, à la fois par son savoir culturel des chants patriotiques que par ses connaissances sur la géographie et le paysage. L'Islande fait ainsi partie intégrale de sa quête. Nous verrons plus concrètement dans le chapitre suivant, par l'étude du territoire et de sa température hasardeuse, comment l'Islande comme territoire affecte le parcours physique et mental de la protagoniste.

Bien que la quête au cœur du récit soit rapidement identifiable, sa finalité n'en est pas pour autant limpide pour le lecteur. Cette quête évolue pour la narratrice au fil des pages. En premier lieu, la quête jaillit de son être comme un besoin servant à combler un vide immédiat : « J'essaie de penser vite, n'empêche que ça sonne faux quand je lui explique que j'ai besoin d'être seule, que je me prépare justement à partir dans l'inconnu pour me retrouver moi-même<sup>130</sup>. » Elle doit alors répéter ces mots à plusieurs reprises pour qu'ils finissent par faire sens et devenir un but vers lequel tendre. La quête évolue et se concrétise avec le temps, et avec le moment du départ qui approche :

Je n'ai pas le projet de fuir que ce soit, je pars seulement en reconnaissance de mes territoires les plus intimes ainsi que des terres inconnues avec mon petit compagnon de voyage de quatre ans malentendant et malvoyant, à la recherche de nouvelles sensations dans une résidence d'été fraîchement installée au flanc d'une ravine terreuse. Ce qui compte le plus, c'est de ne pas regarder en arrière, de ne dormir qu'une fois dans chaque lit et de n'utiliser le rétroviseur que par obligation technique et non pour me mirer dedans. Alors, quand je reviendrai, je

---

<sup>129</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 183.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

serai une personne nouvelle, changée, et il n'est pas impensable que mes cheveux auront poussé jusqu'à toucher l'épaule<sup>131</sup>.

La narratrice anticipe ce voyage comme une occasion de se reconstruire autant sur le plan physique que mental. Contrairement aux récits de la route tels que *Thelma and Louise*, dans lesquels la quête est une fuite — pour des causes criminelles, entre autres — la quête se place ici dans une optique de recherche et de découverte de soi. Pour Garnier, la réussite de la quête initiatique se situe dans la rencontre. Il explique que la quête initiatique prépare le personnage à la « Rencontre ultime », celle qui le changera pour de bon :

Au cœur du récit, il y a la Rencontre. Cet être qui attend, c'est la Rencontre, c'est-à-dire bien davantage un événement qu'un être. Rencontre avec Dieu, avec le Réel, avec le Temps, avec l'Aimé(e), etc., on peut multiplier les habillages, seul importe l'événement de la Rencontre qui est toujours une rencontre avec soi-même<sup>132</sup>.

Comme elle l'affirme, c'est afin de se retrouver que la narratrice décide de prendre la route. C'est donc à la rencontre d'elle-même qu'elle se prépare tout au long du voyage. La façon de s'y rendre, les embuches rencontrées en chemin et l'endroit précis où elle se retrouvera sont indéfinis, mais la finalité reste la même. Cette quête à caractère initiatique et identitaire, qui se développera au fil de la route, vise aussi à constituer le personnage du récit. La protagoniste-narratrice du roman vit dans sa baignoire une forme de renaissance — renaissance qui se trouve à la base de tout récit initiatique : « On pourrait précisément définir le récit initiatique comme un récit en attente de personnage, ou plutôt comme un récit tendu vers la constitution d'un personnage. Le héros de récit initiatique est une entité préindividuelle engagée dans un processus d'individuation<sup>133</sup>. » Alors que le seuil permet cette renaissance, la quête initiatique sert, quant à elle, à former le personnage comme individu, ce qu'il n'était pas entièrement auparavant. En effet, ce processus d'individuation s'applique très bien à la narratrice de *L'embellie* considérant qu'elle ne vivait qu'en surface, acceptant les événements qui lui arrivaient sans jamais en saisir pleinement leur signification.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>132</sup> Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 453.

<sup>133</sup> Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 445.

Nous venons ainsi de montrer en quoi *L'embellie* correspond au roman de la route ou à ce que Brasebin appelle le « road novel » — dénomination qu'elle utilise pour faire écho au « road movie » et dans le but de poursuivre une tradition déjà entamée par certains auteurs qui utilisaient l'expression de « road book » ou encore de « road livre » qui s'est changée avec le temps pour « road novel » — pour ensuite identifier les caractéristiques islandaises de ce type roman. Après avoir défini le chronotope du seuil, nous avons montré la façon dont il se déploie dans le roman pour ensuite en étudier les fondements et l'impact. Maintenant que ce lien entre le seuil et la quête est démontré, il nous est possible de nous pencher sur un deuxième élément important du genre, c'est-à-dire le chronotope de la route, qui nous permettra de comprendre comment évolue la quête de la narratrice et en quoi son voyage sur le territoire islandais était nécessaire à sa réflexion.

## CHAPITRE II

### LE PRÉSENT DU VOYAGE SUR LA ROUTE : ENTRE PASSÉ TRAUMATIQUE ET FUTUR PROMETTEUR

Comme nous l'avons présenté dans le chapitre précédent, le roman *L'embellie* est narrativement construit à l'image de la route. Cette même route est centrale pour le déroulement de l'action puisqu'une grande partie du récit se déroule alors que la narratrice et Tumi ont quitté la capitale Reykjavík pour se rendre dans l'est du pays. Nous retrouvons les personnages à divers moments et en des endroits différents chaque fois, alors qu'ils vivent des expériences directement liées à leur déplacement routier. Le mouvement et la constante progression de la narratrice dans le temps et sur l'espace de la route font partie intégrante de la structure du récit, mais aussi de la quête au cœur de celui-ci, ce sur quoi nous nous pencherons dans cette deuxième partie de notre étude. Nous examinerons d'abord en quoi consiste le second pilier fondateur du roman de la route tel que l'a étudié Jenny Brasebin, c'est-à-dire le chronotope de la route. Nous présenterons les éléments essentiels du roman montrant de quelle manière ce chronotope s'inscrit au cœur du texte. Pour ce faire, nous déclinerons les chronotopes de la rencontre et du non-lieu, connexes à celui de la route, afin de montrer l'emprise tentaculaire de ce dernier dans le texte. Le thème du hasard sera exploité plus en détail par la suite lorsque nous aborderons le sujet islandais par excellence : l'imprévisibilité du temps qu'il fait. La température influence grandement le parcours du voyageur puisqu'il peut être mis en danger, à la fois à l'intérieur de son véhicule ou lorsqu'il en sort, le forçant à s'arrêter, à dévier sa trajectoire ou à affronter les éléments naturels. Un contact s'établit ainsi entre le personnage et son environnement naturel immédiat alors qu'un rapport d'influence naît de leur interaction. Enfin, nous aborderons le sujet du paysage islandais en nous penchant sur la façon dont il influence le parcours à la fois physique et mental de la narratrice, mais aussi en observant l'effet qu'a celle-ci sur l'environnement naturel où elle se déplace. La route sera aussi étudiée comme un voyage dans le temps — liant ainsi le temps et l'espace — alors que la narratrice revient sur les pas de son passé dans

cette quête qui finira par trouver une finalité sur une plage dans l'est du pays. Ce chapitre nous permettra de comprendre plus en profondeur l'avancement de la quête de la narratrice ainsi que sa résolution.

## 2.1 Le chronotope de la route

Vivant dans une inconscience de l'espace qui l'entoure, comme nous l'avons mentionné précédemment, la protagoniste de *L'embellie* semble aussi avoir une conception du temps bien à elle. Alors qu'elle et son mari concrétisent leur divorce, elle reçoit de ce dernier une montre à deux cadrans. Son mari accompagne son cadeau d'un petit commentaire au sujet de l'habitude de sa femme à vivre selon un temps qu'il considère hors norme : « Ainsi tu peux avoir le temps qui te plaît sur l'un des cadrans, du temps libre, du temps pour toi, dit-il d'une voix douce. L'autre cadran en revanche indique la même heure que pour nous autres, humbles et ennuyeux mortels<sup>134</sup>. » La narratrice, face à ce cadeau, semble déjà méditer sur une temporalité intimement liée à l'espace de la route : « C'est vrai que je n'avais pas de montre ; je ne sais pas toujours l'heure qu'il est à la minute près, mais la boussole que j'ai dans la voiture m'a toujours permis de retrouver ma route<sup>135</sup>. » Son allusion à la route évoque ici sa future quête qui lui permettra en effet de retrouver la bonne voie, celle qui la mènera vers elle-même. Plusieurs réflexions de la sorte émergent au fil du récit et permettent de suivre l'évolution de la pensée de la protagoniste quant à sa propre place dans l'espace et le temps. Hamza Hadjar, dans un article qu'il consacre au roman de Sansal Boualem *Le village de l'Allemand*, écrit sur le voyage qu'il « permet, tout à la fois, l'appropriation de l'espace et du temps<sup>136</sup> ». Au cours de son parcours, la narratrice aura l'occasion d'approprier l'espace et le temps et nous montrerons le rôle important que joue la route dans ce processus.

L'étude chronotopique du roman *L'embellie* d'Auður Ava Ólafsdóttir nous fait naturellement passer par le grand chronotope de la route. Ce chronotope se repère facilement dans le récit grâce aux nœuds diégétiques créés par un espace et un temps qui sont propres à la route comme l'explique Brasebin : « [...] le mouvement dans l'espace, tel qu'il se présente

<sup>134</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 62-63.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>136</sup> Hamza Hadjar, *op. cit.*

dans le récit de la route, se double manifestement d'une progression dans le temps : les personnages, à bord de leur véhicule, semblent littéralement en marche vers leur propre avenir [...] <sup>137</sup> ». Ainsi, le personnage – ancré dans le présent – serait en direction de son futur en avançant sur l'espace de la route sur lequel se forment les nœuds diégétiques. Une sorte d'insistance est ainsi portée sur le présent dans le récit de la route. En se servant de l'étude de David Laderman intitulée *Driving Visions* <sup>138</sup> sur le sujet, Brasebin évoque des plans cinématographiques récurrents qui servent entre autres à situer le protagoniste dans un présent continu. Laderman note l'importance qui doit être accordée aux plans cinématographiques qui permettent de voir le personnage par l'intermédiaire des rétroviseurs ou fenêtres du véhicule : « Another important roadmovie technique in the film is the use of faces reflected in the glass windshield and rearview mirrors of the car. This not only connects the characters with the car, but also plays on mobility as reflection <sup>139</sup>. » Ces plans sont créés grâce à la voiture elle-même, par l'intermédiaire du rétroviseur et du pare-brise qui reflètent le visage du personnage alors qu'il est en mouvement. Comme l'explique Brasebin, le personnage semble de cette manière constamment pris dans le présent, le plan nous permettant d'observer le futur grâce au paysage au-devant visible par le pare-brise, ainsi que le passé par le paysage derrière la voiture perceptible par le miroir :

Ce mouvement double et inversé s'avère être une parfaite représentation de l'écoulement du temps, avec un passé insaisissable, s'éloignant à perte de vue, et un futur sans cesse sur le point d'advenir mais se déroband toujours, plaçant le personnage dans l'entre-deux d'un présent perpétuel <sup>140</sup>.

Ces scènes proposent donc une spatiotemporalité qui est propre au récit de la route puisqu'elle est indissociable du véhicule lui-même — véhicule permettant un regard simultané sur l'espace, le temps (passé et futur) et le personnage. Laderman explique que les scènes qui représentent le personnage regardant à travers les rétroviseurs servent à mettre en relief le thème de la recherche identitaire à travers l'espace : « This framing/reflection technique helps visualize aesthetically the theme of self-exploration as a projection of self

---

<sup>137</sup> Jenny Brasebin, *op cit.*, f. 107.

<sup>138</sup> David Laderman, *op cit.*, 322 p.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>140</sup> Jenny Brasebin, *op cit.*, f. 99.

through space<sup>141</sup>. » Ólafsdóttir reprend dans *L'embellie* les principes de cette mise en scène cinématographique pour montrer l'avancement de la quête identitaire de la narratrice qui, toujours à la recherche d'elle-même, s'aperçoit dans le miroir de son véhicule en pleine observation de son environnement :

Quand je regarde dans le rétroviseur, voilà en revanche ce que je vois : une jeune femme aux cheveux courts, une mèche folle sur le front, le teint plutôt pâle, les yeux verts, pas du tout souillon, sans maquillage qui coule le long des joues, une femme que quelqu'un venu d'ailleurs qualifierait de pure, innocente et chaste. Je la vois qui regarde le monde avec détermination à travers la mèche qu'elle écarte ensuite de son visage [...] <sup>142</sup>.

La narratrice se regarde par l'entremise du rétroviseur et elle se contemple, un peu à la manière d'un narrateur omniscient, en train d'observer le monde — comme si le présent si concret de la route, qui la fait avancer à toute allure, lui demandait de sortir d'elle-même afin de prendre le temps de se regarder vivre, la situant ainsi entre un passé et un futur. Elle semble ainsi prendre tranquillement conscience de cet espace-temps dans lequel elle évolue, ce qui fait avancer ses propres réflexions sur sa vie.

Nous pouvons voir la transformation de la protagoniste à travers ces réflexions qui l'aident à s'interroger sur son identité pour mieux se définir. Avant le début de son parcours, elle donnait l'impression de vivre hors du temps et de l'espace — elle ne les considérait pas comme des éléments à l'intérieur desquels elle se voyait évoluer — mais la route lui permet de prendre conscience de ceux-ci et de se situer dans un présent qu'elle apprend à apprécier :

Pour l'instant, il consiste à appuyer modérément sur l'accélérateur et à tenir sa droite, sans jamais franchir la ligne brisée qui divise la route ; nul besoin de prendre de décision pour la suite, il n'y a qu'à s'enfoncer à la vitesse autorisée à travers sables et lave, dans l'avenir qui vient à vous tout aussi normalement que la prochaine station-service [...] <sup>143</sup>.

La route force donc la narratrice à vivre dans un présent perpétuel. Au fil des pages, elle est confrontée à des situations qui lui donnent l'opportunité de se questionner dans son rapport à l'espace et au temps. Alors qu'elle jugeait inutile, au début du récit, de savoir l'heure précise,

<sup>141</sup> David Laderman, *op. cit.*, p. 16.

<sup>142</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie [Rigning í nóvember]*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 163.

elle en ressent désormais le besoin : « C'est peut-être absurde, mais j'ai soudain ressenti, à cet endroit précis où les points de repère naturels deviennent inexistants, l'urgence de savoir l'heure<sup>144</sup>. » Comme elle mentionne plus tôt dans le récit, la boussole dans sa voiture lui paraissait suffisante pour se retrouver. Toutefois, dans une Islande plongée dans la noirceur, les repères deviennent plus difficiles à établir sur le territoire, ce qui explique le besoin urgent de la narratrice de s'accrocher à un repère temporel.

La transformation du personnage se poursuit et une révélation se présente à elle alors que surgit l'image de la toile d'araignée. C'est dans une fêlure de son pare-brise — dont la forme lui rappelle celle d'une toile — créée par une collision avec un animal, que la narratrice arrive à se situer dans sa propre spatiotemporalité :

C'est à ce moment précis que m'effleure pour la première fois l'idée que je suis une femme au milieu d'un motif finement tissé d'émotions et de temps, que bien des choses qui se produisent simultanément ont de l'importance pour ma vie, que les événements n'interviennent pas les uns après les autres, mais sur plusieurs plans simultanés de pensées, de rêves et de sentiments, qu'il y a un instant au cœur de l'instant. Bien plus tard seulement, la mémoire fera son tri et discernera un fil dans le chaos de ce qui a lieu. [...] En tout cas, s'il ne m'était pas venu à l'idée de prendre des vacances d'été en novembre et si je n'avais pas gagné un chalet tout équipé à la tombola des sourds, si je n'avais pas connu mon ex en son temps ni été envoyée à la campagne dans l'est chaque été jusqu'à l'âge de quatorze ans, si enfin je n'avais pas mangé du lait caillé avec du muesli au petit déjeuner, eh bien je ne serais pas ici maintenant, je serais ailleurs, je serais autre. [...] En ce jour précis, le dix-sept du onzième mois, où un mouton écrasé gît sur la route circulaire, se noue ma vie, les hasards, les décisions, ce que je mange et comment je dors<sup>145</sup>.

Temps et espace entrent ainsi dans une relation de causalité, comme l'explique la narratrice. Là où elle se trouve, ce qu'elle y fait et le temps qui passe prennent tous ensemble une toute nouvelle signification. La toile d'araignée, en tant que métaphore de la toile du destin entremêlant l'espace et le temps, prend à partir de ce moment une importance capitale dans le roman. L'image de la toile aide la narratrice à mettre en perspective des événements de sa vie pour comprendre la personne qu'elle est devenue et aussi pour mieux s'ancrer dans le présent. Xavier Garnier établit un lien entre la quête initiatique et le destin dans le récit

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 165-166.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 203-204.

initiatique en disant que « [l]e dispositif initiatique inscrit le destin au cœur de la logique narrative précisément contre le supposé libre arbitre du narrateur<sup>146</sup> ». Dans *L'embellie*, la narratrice serait de ce point de vue elle-même prise dans cette toile où l'urðr et l'örlög, définis précédemment comme étant deux types de destins islandais complémentaires, joueraient un rôle dont elle essaie de comprendre les filages. La toile d'araignée, par sa forme, représente ce chaos de plans simultanés qu'évoque la narratrice dans lequel les événements constituant sa vie — représentés par les différents fils de la toile — s'entrecroisent pour former un tout. Mais à l'intérieur de cette toile se trace aussi le fil de sa vie — fil dont elle signale elle-même l'existence. Garnier, dans son article sur les récits initiatiques, évoque justement la révélation que ressent le personnage alors qu'il prend conscience du chemin qu'il a parcouru : « Contrairement aux apparences, il n'y a donc pas d'errance dans la logique initiatique. Aussi sinueux que soit son chemin, la figure itinérante comprendra en bout de course qu'il fallait qu'elle en passe par ces tours et détours<sup>147</sup>. » Alors que différents fils d'événements interviennent dans la vie de la narratrice, c'est d'abord le fil de la quête qu'elle poursuit : elle semble alors en saisir toute l'importance.

Les tours et détours du voyage sur la route, qu'ils soient volontaires ou non, affectent le personnage du récit de la route et sa quête de plusieurs manières. Nous verrons maintenant comment cette route, lorsque considérée comme un seuil, agit sur la quête de la narratrice. Nous nous pencherons aussi sur les chronotopes de la rencontre et du non-lieu pour montrer leur inévitabilité et ce qu'ils peuvent apporter comme bouleversements dans le récit.

### 2.1.1 La route : un seuil en soi

Nous avons déjà démontré le grand rôle que jouent conjointement le chronotope de la route et celui du seuil. Il nous apparaît qu'ils peuvent également se joindre de manière à former un tout. La route, qui fait le lien entre deux moments sédentaires, servirait alors de terrain à une étape transitoire guidée par le nomadisme qui, à la manière d'un seuil, apporterait un changement chez le personnage :

---

<sup>146</sup> Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 450.

<sup>147</sup> *Ibid.*

[...] il devient tout à fait envisageable de concevoir la route comme une forme de « seuil extensible » assurant le lien entre deux moments sédentaires. En tant qu'espace intermédiaire régissant une temporalité autre (nous avons vu que le temps à l'œuvre dans le parcours de la route s'apparente au temps cosmique et se traduit par un rejet des normes sociales), la route répond à certains égards à la définition d'un seuil qui, tel un élastique, s'étirerait à l'infini<sup>148</sup>.

La route islandaise traduit bien la comparaison que formule Brasebin avec l'élastique. Comme la décrit la narratrice, l'Islande ne possède qu'une seule grande route qui trace un cercle — à la manière d'un élastique — suivant la côte du pays : « Je m'engage ensuite sur la Nationale 1 dans le noir et la pluie sans avoir besoin de choisir la route, car sur cette île, il n'y en a qu'une, la route circulaire qui longe la côte<sup>149</sup>. » La route effectue donc une sorte de boucle autour de l'île, ramenant tout naturellement les voyageurs à leur point de départ à la fin de leur parcours.

L'île islandaise se trouve aussi entrecoupée par une grande quantité de cours d'eau, obligeant à traverser de nombreux ponts au cours de la route. De Certeau, dans son essai sur les pratiques de l'espace, se penche sur la figure du pont pour en montrer la double définition : « Il y a partout ambiguïté du *pont* : tour à tour, il soude et il oppose des insularités. Il les distingue et il les menace. Il libère de l'enfermement et il détruit l'autonomie<sup>150</sup>. » Le pont établit donc un lien en même temps qu'il met au jour la division de deux unités. Nombreux sont les ponts empruntés par la narratrice de *L'embellie* au cours de son voyage et ils possèdent tous une caractéristique qui mérite notre attention : ce sont des ponts à voie unique. Ces ponts mentionnés à quelques reprises alors que la protagoniste réalise son voyage vers l'est apparaissent d'abord comme une embuche de plus :

Nous avons déjà franchi une rivière et il y en a une autre à venir, soit deux ponts à voie unique et la route qui se resserre encore, ma parole ! Les nids-de-poule se multiplient et deviennent de plus en plus profonds. La route poursuit ses méandres ; devant nous s'annoncent une côte et un virage et encore un panneau de signalisation promettant un nouveau pont. Avec une concentration, j'enfile la route entre les panneaux de mise en garde, d'abord : attention-côte-sans-

---

<sup>148</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 233.

<sup>149</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. p. 155.

<sup>150</sup> Michel De Certeau, *op. cit.*, p. 188.

visibilité-virage, et cet autre ensuite : attention-pont-à-voie-unique. Voilà donc à quoi ressemble notre Nationale 1<sup>151</sup>.

Présenté comme un simple obstacle de la route parmi tant d'autres, le pont à voie unique finit par prendre l'aspect d'un seuil : s'il peut être franchi dans un sens ou dans l'autre, il ne peut pas l'être dans les deux sens simultanément et il force ainsi, dans le temps, un choix unique. Pendant le bref instant de la traversée du pont, il est impossible pour la narratrice de faire marche arrière – elle n'a d'autre choix que de se rendre de l'autre côté pour y retrouver la voie à suivre. Ce pont la force donc à se diriger vers son avenir, l'empêchant pendant un court moment de revenir sur ses pas vers le passé. De la même manière que la route peut représenter un seuil par la transformation qu'elle provoque chez le personnage, en distance plus qu'en intensité, le pont signale un entre-deux. Plus court que la route, il partage avec cette dernière son effet de liaison. Or, contrairement au seuil tout en longueur de la route, celui de la traversée du pont est relativement court – le pont étant moins long que la route. Beaucoup plus bref, ce seuil rappelle ainsi l'instant éclair évoqué dans notre premier chapitre. Brasebin établit elle aussi un lien entre le seuil et le pont, évoquant l'image de la traversée significative d'un changement :

Cette transformation profonde du personnage se traduit le plus souvent physiquement par la traversée d'un pont, d'une frontière, ou autre ligne de démarcation, ce qui l'amène à renoncer radicalement à ce qui faisait son existence jusqu'à lors [sic] au profit d'un nomadisme salvateur<sup>152</sup>.

Alors qu'il était considéré comme un simple obstacle en début de récit, le pont à voie unique devient la métaphore du parcours mental de la narratrice. Dans le récit, au moment où il pleut depuis plusieurs jours, l'eau commence à faire monter le niveau des cours d'eau. Alors que la protagoniste arrive devant un pont bientôt recouvert d'eau, elle doit prendre la décision entre rebrousser chemin ou avancer vers l'inconnu :

Nous nous arrêtons au pont pour observer le courant. Je prends au sérieux le panneau de mise en garde que les hommes chargés de mesurer la montée des eaux ont fiché dans le sable et ne me risque pas à une mission de reconnaissance. La question est pourtant de savoir si l'on pourra franchir le prochain pont, quitte à être bloqués ensuite de l'autre côté, ou bien si l'on reste de ce côté-ci des eaux,

---

<sup>151</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 201.

<sup>152</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 215.

avec l'obligation de retourner sur nos pas. La première option paraît meilleure ; vient un moment où l'on cesse de ruminer le passé<sup>153</sup>.

La traversée du pont devient ici le symbole de son parcours mental, puisqu'elle décide de le traverser tout en sachant qu'un retour en arrière n'est pas possible. Cette traversée représente donc véritablement un seuil. La narratrice a choisi sa voie, en un bref instant elle décide de traverser afin de, pour reprendre les termes de Bakhtine, poursuivre son chemin de vie. Les ponts à voie unique, présents tout autour de l'Islande, représentent bien comment la route peut agir à la manière d'un seuil.

Si le seuil agit comme un nœud diégétique qui change le cours de la vie de la narratrice, la route, dans toute sa longueur et ses sinuosités, représente le vecteur de bouleversements tout aussi significatifs. C'est en cours de chemin que des chronotopes connexes à celui de la route font leur apparition dans le récit et modèlent le parcours du personnage. En effet, nous verrons maintenant comment les chronotopes de la rencontre et du lieu de transit ancrent encore davantage le roman d'Ólafsdóttir dans l'univers de la route. Nous nous arrêterons aussi sur la manière dont ils modifient le parcours de la narratrice et dont ils accentuent le caractère islandais du récit.

### 2.1.2 La rencontre

Le chronotope de la rencontre est récurrent dans le récit de la route. Bakhtine établissait un lien entre le chronotope de la route et celui de la rencontre : « Particulièrement significatif est le lien étroit du thème de la rencontre avec le *chronotope de la route* (“la grand-route”) : les multiples rencontres en chemin<sup>154</sup>. » En effet, la rencontre représente très souvent un événement significatif pour le personnage de la route, qui se retrouve longtemps isolé et seul. La rencontre est ici comprise comme chronotope puisque, comme l'explique Bakhtine, « [...] dans toute rencontre la définition temporelle (“au même moment”) est inséparable de la

---

<sup>153</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 223.

<sup>154</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 249.

définition spatiale (“au même endroit”)<sup>155</sup>. » Dans le roman de la route, cette rencontre est dépendante de la route puisque c’est en chemin qu’elle aura lieu.

Bakhtine, en décrivant ce que représente le chronotope de la route pour la narration littéraire, évoque à plusieurs occasions le rapport entre les thèmes du hasard et de la rencontre. Pour lui, le temps s’écoule dans l’espace de façon à créer des chemins qui sont ensuite ponctués de rencontres et de hasards qui auront une influence sur le cours de la vie :

Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, « en route », lieu de choix des contacts fortuits. [...] Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l’espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s’emmêler diverses destinées<sup>156</sup>.

Bakhtine établit donc un lien entre hasard, destin et rencontre sur la route — route comme chemin parcouru, mais aussi comme le chemin de la vie. Ces rencontres, autant dans le récit de la route que dans la vie en général, sont entre autres provoquées par une part de hasard.

La narratrice de *L’embellie* part sur la route à la découverte d’elle-même. Mais avant d’arriver à cette ultime rencontre, elle en vit d’autres particulièrement significatives en chemin. Garnier, en parlant du récit initiatique, écrit qu’il « n’y a donc ni principe de causalité, ni principe de finalité dans le récit initiatique, mais un déploiement de la Rencontre<sup>157</sup> ». Ainsi, toutes les rencontres que la narratrice effectue en chemin auraient une importance vis-à-vis de la finalité de sa quête, c’est-à-dire sa rencontre avec elle-même. Pour Garnier, il n’existerait aucun élément présent d’un récit initiatique qui ne soit inutile : « Rien ne se perd par conséquent dans la logique initiatique, et si une vieille femme édentée vous communique trois préceptes apparemment bien insipides, vous seriez bien inspiré de les mettre de côté, car il est certain qu’ils vont servir<sup>158</sup>. » Il est difficile de ne pas faire de lien entre cette vieille femme édentée dont parle Garnier et la voyante au début du récit de *L’embellie*. En effet, la visite de la narratrice chez la médium, même si elle a lieu avant le départ de cette dernière, dessine les contours de ce à quoi ressemblera son futur proche.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 248-249.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 384-385.

<sup>157</sup> Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 449.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 450.

Une autre rencontre particulièrement significative se produit alors que la narratrice se trouve dans le restaurant d'un hôtel où elle et Tumi se sont arrêtés pour la nuit. Elle y fait la connaissance d'un jeune garçon qui a exactement l'âge qu'aurait le fils qu'elle a donné en adoption. Intriguée par le lien parental qui pourrait ainsi les unir, elle s'enquiert auprès de l'homme qui accompagne l'enfant pour obtenir plus d'information au sujet de celui-ci. De la même manière que le pont à voie unique force la narratrice à ne pas rebrousser chemin, l'homme conduit la jeune femme à ne pas ressasser son passé :

J'ai bien compris ce que tu cherches, mais si j'étais toi, je ne toucherais à rien. Il faut laisser le passé tranquille. Mais je peux te dire, entre nous, que mon jeune ami rafle tous les prix en langues vivantes et qu'il est sujet au vertige. Il a envie de partir plus tard faire des études à l'étranger<sup>159</sup>.

Pour comprendre l'importance de cette rencontre, il faut savoir que la narratrice est une grande polyglotte — elle maîtrise onze langues et elle est traductrice de métier — et qu'elle a fait des études à l'étranger pendant plusieurs années. La description que fait l'homme de l'adolescent nous laisse donc croire que l'enfant que la narratrice rencontre pourrait être son fils puisqu'il partage avec celle-ci des caractéristiques et des intérêts communs. De la même manière qu'elle a traversé un pont pratiquement enseveli sous l'eau en sachant que la marche arrière serait impossible, elle laisse le jeune homme partir sans jamais en évoquer de nouveau le souvenir. Elle choisit ainsi de laisser le passé derrière elle.

Une deuxième rencontre sur la route prend une importance considérable en regard des prédictions de la voyante : « Il est tout de même clair que trois bêtes mourront avant que vous ne rencontriez l'homme de votre vie<sup>160</sup>. » Après lui avoir parlé de cet homme qu'elle rencontrera en chemin, Gina Lollobrigida lui prédit de futures fiançailles, qui ne seront toutefois jamais confirmées au cours du récit, mais dont l'éventualité est soupçonnée au fil de la lecture. Le troisième homme — après son ex-amant et l'homme accompagnant son présumé fils biologique — que la jeune femme croise, et avec qui elle aura des relations intimes, se présente à elle alors que la boue et un éboulis lui bloquent la route. Coincée à cause d'un glissement de terrain, elle est prise par surprise : « Je n'ai aucun don de voyance,

---

<sup>159</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. p. 242.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 29.

mais tout à coup un homme surgit de l'obscurité et du brouillard — le troisième homme sur ma route vers l'est — apparemment sorti de nulle part<sup>161</sup>. » Cet homme refera surface à plusieurs reprises dans le récit et, vers la fin du roman, il est suggéré que la narratrice et lui partagent des sentiments l'un envers l'autre et qu'ils se reverront :

Je lui dis mon intention de partir en voyage à l'étranger. [...] Je ne veux pas te perdre, dit-il. Absolument pas. [...] Et puis j'ajoute — et en l'exprimant, je sens très nettement les battements de mon cœur : Je pars d'abord seule, ensuite on pourra aller ensemble quelque part, si on en a toujours envie<sup>162</sup>.

Sans que le sujet des fiançailles soit suggéré ici, il reste que toutes les prédictions de la voyante se sont réalisées jusqu'à ce moment, ce qui permet de penser que cet homme, pour qui le cœur de la narratrice s'emballe, pourrait être ce futur fiancé. Celui-ci habite dans le même village où elle fait installer son chalet d'été, c'est-à-dire dans le village où habitait sa grand-mère, et où la narratrice venait passer tous ses étés jusqu'à sa grossesse. Il se trouve aussi, par un pur hasard — le hasard ayant ici une signification — qu'il habite même dans la maison où résidait la grand-mère de la protagoniste. Cette dernière rencontre permet de réconcilier le passé avec le présent et le futur. La narratrice se retrouve sur les lieux du trauma, sur les lieux où elle s'est fait violer adolescente, alors que dix-sept années se sont écoulées depuis ce drame. Elle revisite la maison alors qu'il n'y reste pratiquement rien de son passé mis à part des cahiers ayant appartenu à sa grand-mère. Les cahiers sont rendus presque illisibles, mais la narratrice arrive tout de même à y lire quelques phrases faisant vraisemblablement référence à l'adoption de son fils : « *Douce brise du sud après la pluie de ce matin, un petit garçon est né à seize heures quarante. Le couple est venu le chercher à dix-huit heures dix. Le vent est en train de tourner à l'ouest. Tout va bien*<sup>163</sup>. » Alors que la narratrice retrouve les lieux de son passé traumatique, elle s'y retrouve avec l'homme qui, selon les dires de la voyante, fera partie de son futur. Cette rencontre avec l'homme de l'éboule est significative pour la réconciliation qu'effectue la narratrice entre son passé et son avenir.

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 295. En italique dans le texte.

La rencontre, comme chronotope venant compléter celui de la route, nous apparaît donc comme essentielle dans le développement de la quête de la narratrice. Les gens rencontrés en chemin viennent influencer à la fois son parcours physique et mental jusqu'à ce qu'elle en arrive à l'ultime rencontre, celle qui a motivé son départ sur la route, c'est-à-dire la rencontre avec elle-même.

### 2.1.3 Les lieux de transit

Un autre chronotope connexe à celui de la route est celui des lieux de transit ou des lieux de passage. Pour Brasebin, il constitue l'un des chronotopes connexes les plus importants au récit de la route :

Parce qu'on s'y arrête sans y demeurer, parce qu'ils marquent une étape dans un périple de plusieurs jours mais ne constituent pas une destination en soi, parce que s'y déploient l'attente et l'ennui entre deux trajets, et parce que les voyageurs s'y croisent sans toutefois véritablement se rencontrer, les lieux de transit [...] apparaissent bel et bien comme un espace intermédiaire et participent en propre de l'univers du récit de la route<sup>164</sup>.

Ces lieux apparaissent sous la forme de stations-service, d'hôtels de bord de route, de restaurants et de magasins à grande surface. Ils constituent des arrêts obligatoires pour bien des voyageurs qui transportent avec eux le strict minimum et qui ont besoin de ces endroits pour se ravitailler ou pour dormir. La narratrice de *L'embellie* et Tumi s'arrêtent ainsi à de nombreux lieux de passage au cours de leur périple autour de l'Islande. L'analyse nous démontre que ces différents arrêts renforcent le caractère islandais du roman par l'excentricité qui se dégage des endroits visités et par les gens qui y sont rencontrés. Ces endroits peuvent être associés aux non-lieux définis par Marc Augé dans un essai intitulé *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. L'anonymat des lieux de passage participe de ce qu'Augé qualifie de non-lieu : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu<sup>165</sup>. » Augé, dans cette définition, précise que les non-lieux sont victimes de leur surmodernité puisqu'ils ne représentent pas des

<sup>164</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 178.

<sup>165</sup> Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, p. 101.

« lieux de mémoire<sup>166</sup> ». Cette absence d'identité, de relation et d'histoire serait la cause de l'anonymat des lieux de transit. Les personnages de la route n'y effectuent que de brefs passages, empêchant ainsi l'établissement d'une quelconque relation avec les gens sur place ou avec l'endroit lui-même. Présents que pour un court laps de temps, les voyageurs reprennent la route en laissant derrière eux ces endroits dans l'oubli. Au cours de leur périple, la narratrice de *L'embellie* et son compagnon passent par plusieurs de ces lieux de transit. Certaines particularités de ces sites nous laissent pourtant croire que la notion d'anonymat y est parfois déjouée, ce qui participe de l'identité islandaise du roman.

Les lieux de transit par lesquels passent les personnages de *L'embellie* présentent des caractéristiques similaires à la définition que donne Augé du non-lieu, mais ils en défont le caractère anonyme. Ce jeu avec l'anonymat aiderait selon nous le roman d'Ólafsdóttir à affirmer son caractère islandais. Tel que l'explique la narratrice du roman, le territoire islandais est très peu habité une fois que sont franchies les portes des grandes villes : « [...] pas une voiture en vue, la route est déserte et déserte est la campagne — l'île est pour ainsi dire inhabitée<sup>167</sup> ». Les lieux où s'arrêter se font rares en Islande, ce qui restreint les choix offerts aux voyageurs. Les quelques lieux de passage relatés par la narratrice n'entrent pas tout à fait dans la catégorie des anonymes. Même si les arrêts qu'auraient pu faire les deux personnages du roman ne sont pas tous détaillés dans le texte, ceux qui sont décrits sont relativement marquants. En effet, ils semblent tous posséder cette qualité de « quirky » à laquelle nous faisons référence dans le chapitre précédent. Les grandes chaînes hôtelières sont ici remplacées par des fermes ou des petits hôtels uniques, les stations-service vides sont occupées par des employés colorés et de petites coopératives font office de magasins à grande surface. Autant dans le décor et l'atmosphère des lieux que chez les gens qui y sont rencontrés, le « quirky » typiquement nordique défini par Ellen Rees ressort dans les différents lieux de passage de *L'embellie*.

À titre d'exemple, nous nous servons de l'arrêt des deux personnages dans la ferme « Les Concombres Inattendus » où concombres et tulipes poussent en harmonie dans une serre. D'abord, l'idée qu'une ferme de concombre puisse exister si près du cercle polaire

---

<sup>166</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p. 101.

<sup>167</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 205.

porte en soi un effet de comique — effet comique que vient renforcer le nom de la ferme puisque la pousse de concombres en Islande est, en effet, inattendue. L'effet d'anonymat du lieu de passage s'éteint donc ici puisque tout porte à croire qu'il ne s'agit pas d'un lieu commun facilement relayé dans l'oubli. Rees, dans son chapitre sur le sous-genre du « quirky feel-good », insiste sur le caractère « quirky » de tous les personnages d'une œuvre de ce genre : « In the Nordic quirky feel-good, on the other hand, nearly everyone is quirky. This collective quiriness signals the essential goodness of the community; despite their foolishness and oddity the characters' hearts are in the right place<sup>168</sup>. » Dans sa description de son court séjour sur la ferme, la narratrice met ainsi l'accent sur le caractère unique qui se dégage de l'endroit et des gens qui y sont installés. Déjà, contrairement au rythme de vie plutôt solitaire qu'induit une grande chaîne hôtelière ou un motel de bord de route, le séjour sur la ferme permet à la narratrice d'établir de véritables contacts humains. L'endroit est présenté comme petit et chaleureux, et tous y mangent rassemblés dans une même salle à manger, partageant repas et discussions. Elle y fait la connaissance de la fermière, une femme « naturelle et chaleureuse<sup>169</sup> », fière cultivatrice de concombres qui dédicace ses légumes : « Les clients aiment bien leur acheter des concombres avant de reprendre la route ; on peut même se les faire dédicacer, ou plus exactement y faire ciseler noms, messages, déclarations d'amour<sup>170</sup>. » Dans cette description que fait la narratrice, c'est l'excentricité qui ressort inévitablement de la figure de la fermière et de son établissement, ce qui les place directement sous la bannière du « quirky ». Pour ajouter au caractère unique qui émane de cette ferme, la narratrice mentionne que l'endroit est rempli par « [u]n chœur d'hommes d'Estonie en tournée à travers le pays pour interpréter des chants de Noël allemands<sup>171</sup> ». L'addition de tous ces personnages inattendus dans un endroit aussi insolite donne un aspect saugrenu au lieu de transit visité par la narratrice et Tumi. Par cet exemple de lieu de passage, nous pouvons donc considérer que l'anonymat est ici un peu dépassé.

L'excentricité venant défier l'anonymat des lieux de transit dans le roman *L'embellie* participe de l'identité islandaise de ce dernier. La présence du comique dans les lieux de

---

<sup>168</sup> Ellen Rees, *op. cit.*, p. 150.

<sup>169</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 184.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 185.

passage, essentiels dans le développement du récit de la route, vient une fois de plus ancrer le récit dans un amalgame entre le genre du « quirky feel-good » islandais et le roman de la route traditionnel. L'identité islandaise du récit est donc reconfirmée au fil du voyage sur la route de la narratrice. Le caractère islandais du récit devient de plus en plus évident à mesure qu'on lui porte attention. Il modèle le récit jusque dans la quête de la narratrice, notamment par le territoire, l'insularité, la température et les paysages.

## 2.2 L'intervention de la nature

Le caractère nordique du roman, et plus précisément islandais, a déjà été présenté sous plusieurs aspects dans notre analyse de *L'embellie*. Il existe toutefois d'autres formes d'interventions typiquement islandaises qui ont une incidence sur la quête de la narratrice. La température et le climat y sont couramment représentés comme rudes et difficiles à prévoir, ce qui correspond à ce qu'écrit Katla Kjartansdóttir dans son chapitre d'un ouvrage collectif dédié aux images du Nord : « With just a quick examination of Icelandic films through the years, one soon notes that representing Icelandic nature as a wild, harsh and exotic space is almost iconic and indeed a popular and repeated theme alongside a frequent usage of cultural heritage<sup>172</sup>. » L'imprévisibilité tempétueuse associée à l'Islande joue un rôle considérable sur le voyage de la narratrice, ainsi que sur sa quête. La tempête en cours en Islande lors de son voyage affecte sa quête de manière concrète — par tous les détours qu'elle provoque — en même temps qu'elle reflète métaphoriquement les émotions changeantes du personnage. La dépression météorologique suit l'évolution des émotions de la narratrice de la même manière que celle-ci semble absorber les coups que lui lance la tempête pour alimenter ses réflexions. La protagoniste et la tempête sont au cœur d'une danse que viennent amplifier les nombreux rapprochements entre la femme et l'île. Nous montrerons maintenant comment le corps féminin est lié à cette insularité de l'Islande pour illustrer la force et l'indépendance de la narratrice dans sa quête vers elle-même.

---

<sup>172</sup> Katla Kjartansdóttir, « Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations », dans Sverrir Jakobsson (éd.), *op. cit.*, p. 275.

### 2.2.1 La tempête comme parcours émotionnel

La nature se taille une grande place dans le roman d'Ólafsdóttir grâce aux descriptions de paysages et aux fluctuations météorologiques. La nature islandaise, aussi imprévisible soit-elle, est décrite comme assez inhabituelle considérant la période de l'année sur laquelle s'étend l'histoire du roman, comme le mentionnent une fermière et son mari rencontrés par la jeune femme en cours de route : « – Oui, qu'est-ce qu'il peut pleuvoir, dit la femme. / — Oui, qu'est-ce que le temps est doux, dit l'homme. [...] Incroyable, mais vrai : hier la température la plus élevée d'Europe — Rome comprise — était ici même, à l'endroit où nous sommes<sup>173</sup>. » La nature se taille une place dans le récit qui dépasse celle de simple décor ou d'obstacle et qui lui donne un rôle actif dans la quête de la narratrice. La tempête qui frappe l'Islande suit la narratrice du début à la fin de son voyage et une union métaphorique entre la jeune femme et l'île illustre leurs forces respectives.

La notion de paysage, telle qu'établie par Michel Collot dans son ouvrage *La pensée-paysage*, mérite une attention particulière pour la suite de notre étude. Collot écrit : « Dans le syntagme qui donne son titre à cet ouvrage, *paysage* entre avec *pensée* dans un rapport d'apposition, ouvert à plusieurs interprétations : il permet de suggérer à la fois que le paysage donne à penser, et que la pensée se déploie comme paysage<sup>174</sup>. » Le paysage, plus qu'une simple image offerte à l'œil de l'observateur, compterait donc sur « l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société<sup>175</sup> ». Le romantisme a donné au paysage une place considérable en lui accordant un rôle de miroir du sujet et de ses états d'âme. Toutefois, la relation entre le monde et le sujet n'est pas si simple et unidirectionnelle, comme le mentionne Collot : « Or la correspondance entre le paysage et l'état d'âme est à double sens : elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet.<sup>176</sup> » L'influence entre le moi et le paysage serait donc réciproque — le paysage donnerait à

---

<sup>173</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 213.

<sup>174</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 12.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 31.

réfléchir autant que le ressenti du sujet pourrait colorer le monde. Dans le roman, lors d'une discussion téléphonique entre la narratrice et Audur, cette dernière soulève la relation entre l'émotion humaine et le paysage en tentant de trouver le mot exact pour la définir :

Nous n'en parlons pas davantage et elle me demande de l'aider à trouver un mot, un adjectif, pour qualifier quelque chose qui s'abat sur les humains, pas forcément de nature météorologique comme la pluie, plutôt un mot associé à la fin du monde dans l'âme et le cœur des hommes, mais pas directement, plutôt de manière détournée comme la pluie dans l'âme et la nature qui verse des larmes<sup>177</sup>.

Un rapprochement s'effectue ici entre les émotions humaines et la nature, alors qu'Audur compare, dans cette métaphore des pleurs, les larmes à la pluie. La notion de pensée-paysage est donc introduite de manière concrète dans ce passage, mais elle se retrouve aussi tout au long du roman *L'embellie* et elle illustre un rapprochement entre la narratrice et le paysage islandais.

La narratrice de *L'embellie* apparaît d'abord comme une femme de peu de mots. Elle possède toutes les qualités d'une bonne communicatrice — rappelons qu'elle parle onze langues et que son métier consiste à traduire et réviser des textes — mais elle demeure tout de même discrète sur ses états d'âme. En effet, ces derniers sont donnés sous une autre forme : celle de la métaphore entre la femme et son environnement. Alors que la tempête fait rage sur l'Islande, les émotions de la protagoniste semblent suivre les mouvements orageux de son île natale. Sans qu'il y ait de relation de cause à effet entre les deux tempêtes, nous voyons tout de même une influence réciproque qui les affecte toutes deux. En effet, de nombreux rapprochements entre les éléments climatiques et l'évolution émotionnelle de la narratrice peuvent être évoqués. Nous avons souvent mentionné le grand secret que porte la jeune femme et qui semble peser de plus en plus lourd alors qu'elle revient sur les lieux de l'événement. Lors d'un arrêt dans un des lieux de transit qui ponctuent son voyage sur la route, celle-ci éprouve un certain moment de répit. Alors qu'elle sent qu'un « sombre nuage pèse sur toute chose<sup>178</sup> », elle ressent la fatigue que lui impose la tempête de sa vie. Un repos temporaire se présente à la fois à la jeune femme et à l'orage environnant : « Je suis fatiguée,

---

<sup>177</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 275.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 186.

moi aussi. Au-dessus du pays, une profonde dépression atmosphérique s'appesantit et je suis en plein dans son œil. Dehors, tout est en brouillard.<sup>179</sup> » Dans l'œil de la tempête, elle vit un court moment de répit, n'ayant rien à affronter. La nature et la femme s'unissent momentanément dans ce retour au calme, alors que l'orage est sur le point d'éclater de façon imminente.

Au début du récit, la voyante avait vaguement annoncé cette tempête qui s'apprête à toucher l'Islande en évoquant une grande quantité d'eau :

Il va se passer des choses dont les gens n'ont aucune idée, il y aura beaucoup d'eau, des vues à court terme, de la convoitise, de l'enfermement, encore plus d'eau. [...] Elle ne s'arrêtera pas aux chevilles, c'est tout ce que je peux vous dire, impossible d'en savoir plus aujourd'hui<sup>180</sup>.

En effet, la tempête qui fait rage en Islande dans *L'embellie* se présente sous forme de précipitations qui font monter le niveau des eaux, provoquant des images dignes de déluges :

Sur les hauts plateaux, la pression est plus forte que prévu dans les gros conduits d'écoulement du barrage, des rivières commencent à sortir de leur lit. [...] On prévoit un vent du sud et la persistance des précipitations. Je n'ai d'ailleurs qu'à plonger le regard à travers le pare-brise pour voir que le pays est à moitié sous l'eau, tout est littéralement à flot sur les étendues de sable<sup>181</sup>.

À l'image de la renaissance de la narratrice qui a eu lieu dans un bain, le déluge qui frappe l'Islande agit comme un nettoyage. Le déluge, à la manière du bain, lave par l'eau les traces du passé de la protagoniste. Si la scène de la baignoire représentait un seuil foudroyant — à la manière d'un éclair qui frappe rapidement — il s'agit ici d'un seuil qui s'apparente aussi à celui associé à la route, car il agit sur une plus longue période — le déluge s'étirant sur une bonne partie du roman. Au cours de celui-ci, plus la jeune femme avance dans son parcours, plus l'eau commence à s'accumuler sur le pays et à effectuer un nettoyage — nettoyage qui l'empêche de revenir sur ses pas et donc métaphoriquement vers son passé. En effet, alors qu'elle et Tumi roulent en direction de l'est, les eaux des rivières sortent de leurs lits et menacent de bloquer la route :

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>181</sup> *Idem.*

La question est pourtant de savoir si l'on pourra franchir le prochain pont, quitte à être bloqués ensuite de l'autre côté, ou bien si l'on reste de ce côté-ci des eaux, avec l'obligation de retourner sur nos pas. La première option paraît meilleure ; vient un moment où l'on cesse de ruminer le passé<sup>182</sup>.

La tempête intervient donc dans la quête de la narratrice et la force à prendre la décision de ne pas revenir sur ses pas afin qu'elle avance au sens littéral et au sens figuré. Plus le voyage approche de sa fin, plus la présence de l'eau se fait sentir dans les descriptions de la narratrice : « Il a plu quasiment sans discontinuer pendant six semaines, les égouts sont saturés, des caves commencent à être inondées, l'eau dégouline dans les bottes et les encolures [...]»<sup>183</sup>. » La tempête atteint son point culminant à la toute fin du récit, alors que la narratrice s'apprête à retourner à Reykjavík, ayant finalement résolu sa quête. Comme elle prépare son retour en ville, ayant « fini de mettre de l'ordre dans [s]es affaires<sup>184</sup> », le déluge semble lui aussi avoir fait table rase, forçant les habitants de la commune à effectuer un grand nettoyage du bourg :

Il semble que personne ne sache exactement d'où est venue la masse d'eau [...]. Il y a du sable et de la vase noire dans tout le bourg, les caves en sont pleines, la plupart des guirlandes de Noël sont fichues et les décorations des jardins tombent en miettes. Partout, des hommes en combinaison orange s'activent à nettoyer, déblayer les rues à la pelle et pomper l'eau des caves. L'eau semble avoir dévalé la ravine à l'est de l'agglomération et emporté l'église [...]. Mais le plus gros casse-tête pour les gens, c'est la baleine. On présume que, s'étant échouée sur le terre-plein de la Caisse d'épargne, elle est bien arrivée là d'une manière ou d'une autre<sup>185</sup>.

La tempête qui balaie l'Islande depuis le départ de la narratrice arrive à son point culminant en ravageant le bourg. Sa puissance est telle qu'elle arrache du sol l'église du village et, mystérieusement, fait échouer une baleine non pas sur la plage, mais sur un terre-plein du village. La nature semble en être arrivée à la fin de son grand nettoyage, ce qui force les villageois à faire le ménage à leur tour et à reconstruire ce que la tempête a détruit sur son passage. Alors que le pire est passé, le mauvais temps s'apaise, la température chaude inhabituelle laisse sa place au froid et permet le retour à la normale au pays : « Bientôt tout

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 341-342.

sera redevenu normal, le froid, la poudreuse qui vole, le verglas, les grosses chutes de neige, la lande impraticable, le paysage d'hiver sera de nouveau tout blanc et inodore comme à l'accoutumée<sup>186</sup>. » Ce retour à la normale arrive au même moment où la narratrice s'apprête aussi à effectuer un retour en ville pour aller fêter Noël avec sa famille, ce qui encore une fois crée un lien entre les émotions — maintenant plus calmes — de la narratrice et la nature islandaise.

La pensée-paysage, en établissant un lien entre les émotions de la jeune femme et le paysage islandais, sert par la même occasion à comprendre la force relative de chacun d'entre eux. En effet, sans que les émotions de la narratrice ne soient jamais très clairement décrites dans le récit, la puissance de la nature islandaise — puissance ayant permis de soulever une baleine comme le suggère l'extrait ci-haut — nous donne à lire l'étendue de la force émotionnelle de la protagoniste. La tempête représente bien le nuage qui recouvrait la vie de la jeune femme et permet au lecteur de comprendre, par l'apaisement de la nature, qu'il s'est maintenant dissipé.

### 2.2.2 La femme est une île

Un fort lien se tisse tout au long du récit, comme nous venons de le montrer, entre les émotions de la narratrice et son environnement naturel immédiat. Mais l'union entre la femme et la nature est poussée encore plus loin par le rapprochement créé entre le corps de la narratrice et l'insularité islandaise. De ce rapprochement semble découler un jeu sur les rôles sexuels stéréotypés qui les déconstruit tout à la fois. La nature est genrée de plusieurs façons et sa féminisation a servi — et sert encore aujourd'hui — à l'établissement d'une domination de l'humain sur son environnement. Cette féminisation de la nature est à l'œuvre dans *L'embellie*. Bien que la nature islandaise illustrée dans le roman est sexualisée, celle-ci joue en faveur de la narratrice. À l'image de l'île, la jeune femme reprend le contrôle de sa féminité grâce à son indépendance — aussi suggérée dans la notion d'insularité.

La sexualisation de la nature ne date pas d'hier et elle a été observée et étudiée dans le champ littéraire, entre autres. Heidi Hansson, professeure de littérature à l'Université

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 346.

d'Umeå en Suède, s'est penchée sur cette sexualisation et sur le jeu entre la féminisation et la masculinisation de l'espace, dans un article intitulé « Bayard Taylor and the Genders of the North ». Elle remarque la confusion des genres existant dans les récits des voyageurs du XIXe siècle. Ces voyageurs, majoritairement des hommes, ont féminisé l'espace qu'ils souhaitent conquérir, se plaçant ainsi en position de force face à une nature encore étrangère à découvrir :

Destination points, such as the emblematic source of the Nile or the North Pole, are imagined as women, still and passive, waiting to be discovered by the male or masculinized explorer. Sexualised metaphors are employed to characterize land as virgin, fertile or barren, and words with feminine connotations are used to describe features in the landscape<sup>187</sup>.

Une telle féminisation de l'espace entraîne, comme l'a illustré Hansson, à attribuer à la nature ainsi considérée féminine, des valeurs traditionnelles dominées. Cette sexualisation de l'espace se joue dans *L'embellie* d'Ólafsdóttir alors que la femme est associée à l'île de façon explicite. Par exemple, alors que Tumi et la narratrice regardent la télévision, une publicité de parfum retient leur attention :

Une femme s'agenouille sur le sable doré d'une plage, elle est nue et sa peau a la blancheur de la neige ; la tête inclinée contre un flacon de parfum géant, elle en caresse tendrement le col de sa main, elle chatouille le verre du bout des doigts, remonte vers le bouchon qu'elle cajole également, sans le dévisser toutefois, penche enfin la tête et ferme les yeux. Le flacon a la taille d'un homme et la femme est petite, fine et fragile. Elle ne possède rien d'autre au monde que cette bouteille à laquelle s'appuyer. [...] on perçoit dans le lointain une voix masculine veloutée. La femme est une île, dit-il<sup>188</sup>.

Bien que la forte connotation sexuelle prenne le dessus dans cette publicité, c'est le lien entre la femme et l'île qui nous intéresse. Nue, la femme est présentée comme étant blanche comme la neige — comme un canevas, comme une feuille blanche sur laquelle il ne resterait plus qu'à écrire. Hansson dit de la neige immaculée qu'elle est considérée comme féminine puisqu'elle représente la virginité<sup>189</sup> grâce au terrain intouché qu'elle donne à voir. La femme dans la publicité du roman est présentée dans l'attente passive de la domination masculine, de

---

<sup>187</sup> Heidi Hansson, *op. cit.*, p. 19.

<sup>188</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 228.

<sup>189</sup> Heidi Hansson, *op. cit.*, p. 20.

la même manière que le paysage « attend d'être conquis ». Le rapprochement entre l'actrice de la publicité et la narratrice est établi par Tumi après le visionnement de la vidéo : « – Belle femme, dit le petit, d'une voix claire et distincte. / – Oui, belle femme, dis-je en riant. / – Belle femme, répète-t-il en posant sa petite paume sur mon ventre.<sup>190</sup> » L'enfant établit ainsi un lien entre sa tutrice et la femme de la publicité en se basant uniquement sur l'apparence. Par contre, le lien entre la femme et l'île qui est fait dans la publicité concerne aussi la narratrice de *L'embellie*. Le récit nous laisse deviner, par toute l'importance qui est apportée à l'insularité de l'Islande au fil du texte, que la narratrice est en effet métaphoriquement aussi une île.

Ce lien entre l'île et la narratrice représente la recherche d'indépendance de cette dernière dans sa quête identitaire. Ainsi, lors d'une discussion téléphonique avec son amie Audur, la protagoniste dit ne pas vouloir qu'un homme s'occupe d'elle : « Je ne suis pas sûre de vouloir être prise en charge, dis-je. [...] Les hommes regorgent de sollicitude à mon égard, ils veulent s'occuper de moi<sup>191</sup>. » En effet, même si la narratrice est comparée à la femme de la publicité, elle ne correspond pas du tout à ce qui lui est associé, c'est-à-dire à une féminité stéréotypée basée sur la fragilité et la dépendance. Daniel Chartier, dans une étude sur l'aspect genré de la neige et de la glace intitulée « The Gender of Ice and Snow », écrit à propos de la neige, poursuivant ainsi les réflexions de Hansson :

It is completely feminized in texts, fitting a stereotyped paradigm of passivity in which the woman protects, covers, soothes, conceals and caresses. Both heavy and light, on the ground and in the air, hot and cold, snow is also part of a bipolar register associated with a persistent and sexist stereotype concerning women : it is both maternal (calm, silent, protective, pure and dream-provoking) and hysterical (when possessed by the wind and storm, snow becomes mad, monstrous, cruel and contorted, lashing, nipping and blinding)<sup>192</sup>.

Dans le roman, la femme de la publicité, qui est comparée à une île vierge enneigée, répond bien à ces caractéristiques utilisées pour féminiser la neige. Nue, elle se montre vulnérable tout en s'accrochant à la protection de l'homme — représenté par la bouteille de parfum —

---

<sup>190</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 228.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>192</sup> Daniel Chartier, « The Gender of Ice and Snow », *Journal of Northern Studies*, n°2, 2008, p. 39.

qu'elle caresse. Tout en étant elle aussi associée à l'île, la narratrice n'entre pas tout à fait dans le cadre proposé ici. Lors de son divorce avec son mari, ce dernier soulève le manque de féminité de sa conjointe en relevant des attributs stéréotypés attribués à la femme, par exemple son besoin d'attention : « Tu ne sais même pas flirter, tu ne remarques rien quand les hommes te regardent. Ce n'est pas marrant pour un homme quand sa femme renvoie au monde le message qu'elle est totalement insensible à l'attention que le monde lui porte<sup>193</sup>. » Il poursuit en lui disant qu'elle n'aurait pas l'apparence attendue d'une vraie femme : « La question n'est pas qu'elle ait forcément quelque chose de plus que toi, mais elle est à maints égards plus féminine, avec des seins et tout...<sup>194</sup> ». Les caractéristiques soulignées ici par son mari font directement usage de stéréotypes de la féminité, mais ils montrent également comment la narratrice n'entre pas dans ce moule du cliché.

Cette analyse nous permet de proposer l'hypothèse selon laquelle la narratrice serait représentée comme une île, mais une île qui affirme sa différence et son indépendance. Si Tumi établit un lien entre la protagoniste et la femme-île de la publicité, il nuance aussi cette ressemblance en relevant l'indépendance dont fait preuve sa tutrice : « Tu n'as pas besoin d'un homme, dit-il du siège arrière de la voiture tandis que j'attache sa ceinture. Tu m'as, moi<sup>195</sup>. » En affirmant que la narratrice n'a pas besoin d'un homme, Tumi ancre l'indépendance grandissante dont fait preuve cette dernière. Cette indépendance rappelle l'idée d'île comme microcosme dont parlait Anne Meistersheim dans son étude sur les figures des îles : « Ce monde qui s'autodéfinit et s'affirme dans sa totale autonomie, ce monde est évidemment à lui-même son propre centre : le microcosme insulaire est donc aussi "centre du monde"<sup>196</sup>. » Meistersheim, dans son ouvrage, donne plusieurs définitions de l'île et montre certaines de ses différentes facettes, mais nous pensons que l'idée de microcosme est celle qui s'approche le plus de ce vers quoi tend la narratrice — considérant que la quête, rappelons-le, sert à la jeune femme à marquer son individualité. Comme l'île, la narratrice de *L'embellie* affirme son indépendance en s'éloignant des stéréotypes véhiculés, dont ceux de la publicité de parfum.

---

<sup>193</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 46.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>196</sup> Anne Meistersheim, *op. cit.*, p. 24.

La nature dans le roman d'Ólafsdóttir prend donc une place considérable, agissant à la fois comme miroir émotionnel de la narratrice, mais aussi concrètement sur sa quête en l'obligeant à prendre des décisions sur son parcours. Le paysage se présente ainsi comme un élément essentiel à la route, puisqu'il influence le voyage du personnage : la nature fait donc partie prenante de la quête de la narratrice dans *L'embellie*.

### 2.3 La route comme retour dans le temps

Nous avons déjà évoqué l'importance pour la narratrice de revisiter son passé pour faire la paix avec celui-ci afin de résoudre sa quête. La route joue un rôle primordial, à la fois sous un aspect physique et sous un aspect métaphorique. Le déplacement de la narratrice vers l'est représente un voyage vers son passé et ses origines, ce qui la force à se remémorer ses souvenirs et la pousse à la réflexion. Ce voyage mnésique dans le temps contribue aussi à alimenter ses réflexions sur la spatiotemporalité qui, comme nous l'avons illustré précédemment, l'aident à comprendre sa place dans le monde. Ce double parcours se présente donc comme une nécessité pour la résolution de la quête au cœur du récit de *L'embellie*.

Bakhtine, dans ses réflexions sur le chronotope de la route, décrivait cette dernière comme traversant toujours le pays natal. Brasebin abonde dans le même sens en parlant du parcours mnésique effectué par un personnage de la route qui lui permettrait de mettre en perspective sa propre histoire en le ramenant vers ses origines :

La route amène les personnages à renouer avec leur histoire personnelle, que ce soit en traversant le « pays natal », en suivant les traces d'un parent perdu de vue depuis longtemps, ou en ressuscitant le souvenir d'épisodes marquants de leur jeunesse : le parcours physique se double d'un parcours mnésique, qui ramène les personnages aux origines et permet de consolider les liens entre les générations<sup>197</sup>.

Vivant dans un présent perpétuel, en chemin vers un avenir toujours fuyant, la narratrice de notre roman effectue en même temps un retour vers les origines. En cours de chemin, des souvenirs marquants lui reviennent à la mémoire et lui permettent de revisiter des événements de sa jeunesse. Dans *L'embellie*, le parcours physique de la protagoniste la ramène sur les

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 108.

lieux de son enfance, lieux qui regorgent de nombreux souvenirs heureux, mais qui représentent aussi le berceau de son mal-être dû au viol dont elle y a été victime. La narratrice y retourne pour renouer avec sa propre histoire et elle le fait en suivant ses propres traces :

J'attaque au ventre : c'est là que commence mon voyage, notre voyage, là où s'achève le champ de lupins. Quand nous partions vers l'est au début de l'été et étions déjà loin de la ville, — ayant pris la route depuis un bon moment, une heure au moins —, papa avait l'habitude de dire : « Eh bien, nous voilà partis. » Je suis encline à croire que c'était une fois qu'on avait dépassé le champ de lupins<sup>198</sup>.

Pour se rendre vers l'est, la narratrice reprend le même chemin qu'elle et sa famille empruntaient pour leurs vacances d'été. Finalement, les retrouvailles avec un parent perdu auxquelles fait référence Brasebin s'appliquent tout aussi bien au roman d'Ólafsdóttir, considérant que la narratrice est bien à la recherche d'un proche parent, c'est-à-dire d'elle-même. Alors qu'elle prend de plus en plus conscience du motif spatio-temporel dans lequel elle évolue — motif qui rappelle celui de la toile d'araignée —, la narratrice décrit le mouvement qui la transporte à la fois vers son passé et son futur :

En ne suivant pas la marche des aiguilles sur la montre du divorce, mais en faisant le tour de l'île dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, j'ai non seulement un temps d'avance, mais je me prends moi-même constamment au dépourvu, je finis même par me rattraper<sup>199</sup>.

La narratrice semble consciente du double parcours qu'elle effectue. Son déplacement dans le sens inverse des aiguilles d'une montre évoque un retour dans le temps à la fois physique — sur les lieux de son passé —, mais aussi mental, puisqu'elle revisite ses souvenirs. Le fait qu'elle mentionne ce jeu avec la montre laisse croire qu'elle sait sur quel chemin elle s'est engagée et qu'elle accepte par la même occasion de faire face à ses douleurs du passé. Brasebin évoque ainsi le voyage dans le passé qui est récurrent chez les personnages de la route et qui leur permet de renouer avec leur identité perdue :

Cette exploration d'un passé, à la fois national et personnel, s'avère essentielle pour ces individus en quête de leur identité, car il semblerait en effet qu'une rupture survenue dans la transmission d'une mémoire familiale et collective soit

<sup>198</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 251.

à l'origine du mal-être existentiel des personnages. Le voyage agit alors comme un révélateur de cette rupture et permet aux personnages de se réconcilier avec un passé douloureux, qu'ils doivent affronter afin de se reconstruire<sup>200</sup>.

Le voyage de la narratrice est donc nécessaire à la réussite de sa quête, puisqu'il lui permet à la fois de comprendre la cause de sa perte identitaire et de reconstruire son individualité. Selon ce qu'écrit Hamza Hadjar dans son article sur un roman de Boualem Sansal, « [l]'appel du passé provoque un appel de l'ailleurs, une injonction au départ vers d'autres espaces détenteurs de réponses à une interrogation existentielle et éthique fondamentales [...] »<sup>201</sup>. La crise de la narratrice, qui prend racine dans ses traumatismes d'adolescente, la mènerait ainsi à désirer renouer avec son passé, ce qui la pousse également sur les routes islandaises. L'appel du passé et l'appel du dehors sont donc bel et bien liés dans le parcours de la protagoniste de *L'embellie*. Le chemin — à la fois physique et mental — parcouru par la narratrice est essentiel à sa quête identitaire.

#### 2.4 Résolution de la quête : le seuil final

Si le voyage de la narratrice est provoqué par un seuil — rappelons la scène de révélation que vit la jeune femme au supermarché —, nous pensons qu'une autre épreuve est à l'origine de la résolution de sa quête. De la même manière que la scène de la narratrice dans le bain évoque une sorte de mort et de renaissance à elle-même, un passage vers la fin du roman vient rappeler ces deux éléments. En effet, le seuil qui clôt la quête de la narratrice se produit alors qu'elle s'apprête à sauter dans le vide, avec comme seule attache un lien autour des chevilles, défiant ainsi sa peur des hauteurs : « Le moment est peut-être venu pour moi de me colleter avec le vertige et de me mettre à l'épreuve par la même occasion, quitte à me faire éclater les capillaires des yeux<sup>202</sup>. » La narratrice, dans une dernière épreuve, se donne le défi de vaincre son vertige avec le saut à l'élastique. Pour Brasebin, « [l]e chronotope du seuil se présente à bien des égards comme une sorte d'éclair qui vient foudroyer le personnage, comme une manifestation brutale qui le fait basculer dans une autre phase de son existence,

---

<sup>200</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 112.

<sup>201</sup> Hamza Hadjar, *op. cit.*

<sup>202</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie [Rigning í nóvember]*, *op. cit.*, p. 307.

presque comme une interruption de la durée<sup>203</sup>.» Ce saut de la narratrice apparaît véritablement comme une interruption de durée en évoquant encore une fois une mort et une renaissance métaphoriques. Le cycle de « mort/renaissance<sup>204</sup> », présenté par Garnier et que nous avons déjà mentionné, représente bien cette scène et marque l'arrivée du seuil final. Avant de sauter, la narratrice évoque à plusieurs reprises l'idée de la mort, comme lorsqu'elle compare l'employé, prêt à la pousser dans le vide, à un bourreau : « Nous sommes ensemble, le bourreau et moi, perchés sur la plate-forme et il s'apprête à retirer le tabouret sous la femme qu'on va pendre à la potence<sup>205</sup>. » Prise de vertige, la narratrice observe le paysage du haut de la plate-forme et contemple la beauté de celui-ci en indiquant sa mort prochaine : « Conformément à ma position, je vois tout d'en haut. Une femme peut-elle rêver d'un décor plus splendide, d'une vue plus fastueuse à la fin de sa vie<sup>206</sup>? » La mort serait donc omniprésente dans ce passage où la protagoniste se prépare à sauter dans le vide, confrontant ainsi ses peurs. Juste avant de sauter, elle confie être presque arrivée à destination — comme si ce saut était la dernière étape avant de faire l'ultime Rencontre avec elle-même :

En réalité, je ne puis guère être plus heureuse, car je commence à savoir qui je suis, je commence à devenir autre, à devenir moi. La dernière chose que je vois avant de sauter est le petit garçon tout en bas, avec ses oreilles décollées et sa bouche ouverte qui se déforme en un cri muet. C'est la dernière chose dont je me souviens<sup>207</sup>.

Ce saut symbolique de la mort et de la renaissance devient plus réel encore lorsque la narratrice frôle véritablement la mort. En effet, elle se réveille quelque temps après cet épisode à l'hôpital avec une blessure au poignet, alors que le médecin lui explique la situation : « Il y en a onze qui ont sauté avant vous, pas de vent coulis ni rien de ce genre, vous n'avez tout de même pas des tendances suicidaires ? Ce qui vous a sauvée, c'est que l'élastique s'était détendu, ce qui a provoqué en quelque sorte la secousse finale de l'atterrissage<sup>208</sup>. » La protagoniste de *L'embellie* a donc bel et bien failli mourir, mais elle

---

<sup>203</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 185.

<sup>204</sup> Xavier Garnier, *op. cit.*, p. 444.

<sup>205</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 310.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 312.

reviendra à elle presque indemne. Le chronotope du seuil, par ce saut à l'élastique, signale ainsi la fin de la quête grâce à la mort/renaissance de la narratrice.

Le voyage sur la route mène donc la narratrice de manière naturelle à la résolution de sa quête. La jeune femme en ressort changée à la fois sur le plan physique et mental. Tone Greve Gedde, dans un article sur les héros des récits de voyage, explique que l'impact du voyage se fait en effet ressentir sur ces deux plans :

L'expérience acquise pendant le voyage contribue au développement des participants, non seulement sur le plan physique, mais aussi par sa dimension mentale, par la preuve qu'elle donne de leur endurance. [...] il n'en reste pas moins qu'un voyage mené à bien signifie aussi que le projet du personnage principal a été couronné de succès<sup>209</sup>.

Comme l'explique ici Gedde, la fin du voyage implique le succès du projet mené par le protagoniste — ce qui se traduirait, dans le roman *L'embellie*, par le succès de la quête. La fin du voyage signifie que la narratrice serait arrivée à destination à la fois concrètement, puisqu'elle s'est installée dans son chalet d'été, mais aussi métaphoriquement, puisque sa quête s'en trouve terminée. Des indices, que nous avons déjà relevés, laissés par Ólafsdóttir dans le récit, nous montrent l'évolution des réflexions de la narratrice vis-à-vis tant son corps que ses perceptions du monde qui l'entoure. La fin du voyage amène les derniers constats pour la jeune femme qui permettent de comprendre l'évolution de sa pensée et de son apparence tout au long du voyage : « Mes cheveux ont poussé, dis-je en riant, j'ai changé, maintenant je regarde le monde à travers une longue frange<sup>210</sup>. » Ainsi, la protagoniste constate de façon simultanée sa transformation physique, apparente par la longueur de ses cheveux, et sa transformation mentale, celle-ci sous-entendue lorsqu'elle dit voir le monde différemment.

La quête mouvementée de la narratrice, illustrée par la tempête faisant rage en Islande tout au long de son parcours, prend fin alors que le temps redevient clément au-dessus de l'île : « Ainsi commence le jour le plus sombre de l'année. Le ciel blafard de pluie pendant des semaines s'est animé d'une vague clarté avec un nuage en forme de couronne. [...] Ça

<sup>209</sup> Tone Greve Gedde, « Les héros ne sont plus ce qu'ils étaient », *Germanica*, n° 29, 2001, p. 1.

<sup>210</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 347.

doit être le signe de la naissance du jour le plus court de l'année<sup>211</sup>. » Ce calme après la tempête signale de manière métaphorique la paix que la narratrice a finalement fait avec elle-même. Alors qu'il s'agit du jour le plus court et donc le plus sombre de l'année, une lumière surgit soudain du paysage qui semble se réveiller : « Juste avant midi, le monde soulève sa noire couverture et le soleil fait son entrée horizontale par la fenêtre, une mince strie rose, comme la ligne tenue entre les paupières d'une femme endormie<sup>212</sup>. » À la manière de la renaissance de la narratrice, le paysage islandais se réveille après deux mois de noirceur et de pluie. Ce retour au calme et l'éventuel retour en ville, ajoutés au dernier seuil du récit, signalent ainsi la résolution de la quête de la narratrice et permettent de croire qu'elle s'est finalement retrouvée elle-même.

Il nous apparaissait important d'approfondir le sujet du chronotope de la route en observant ses manifestations dans *L'embellie* pour en comprendre les conséquences sur la quête de la narratrice. L'intervention d'éléments découlant du chronotope de la route, ainsi que la présence de divers phénomènes reliés à la présence de la narratrice sur la route, nous a permis d'ancrer le roman dans son caractère islandais tout en précisant l'évolution de la quête en cours. Si le sujet de la quête a longuement été analysé dans ces deux premiers chapitres, il laisse toutefois la raison derrière la perte identitaire de la narratrice, auquel il est lié, en plan. Après avoir établi ce qui provoque la quête et ce qui la mène vers une résolution, il nous est donc à présent nécessaire de nous pencher sur son origine et sur ce vers quoi cette quête converge, c'est-à-dire la question centrale de la maternité.

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 346.

### CHAPITRE III

#### ISSUE DE LA RECHERCHE IDENTITAIRE : FÉMINITÉ ET MATERNITÉ

*Comme par ailleurs, l'idéal féminin ne recouvre pas le modèle maternel et que l'épanouissement personnel est la motivation dominante de notre temps, les femmes se retrouvent au cœur d'une triple contradiction.*

Elisabeth Badinter

Nous avons évoqué, au cours des premiers chapitres, l'événement traumatique vécu par la narratrice de *L'embellie* alors qu'elle était adolescente. Nous nous pencherons maintenant sur la raison profonde derrière sa quête, ce vers quoi l'ont mené le seuil et la route, c'est-à-dire sa recherche identitaire. Le viol dont la protagoniste a été victime, ainsi que la naissance de l'enfant qui en a résulté, sont deux éléments clés derrière la quête de la jeune femme. Nous aborderons, dans le cadre de ce dernier chapitre, le sujet de la maternité — sujet récurrent dans les récits de la route écrits par des femmes — que nous analyserons en regard de la notion de féminité telle que définie par Perla Servan-Schreiber. Nous nous arrêterons sur les romans de la route féminins pour comprendre ce qui les différencient des récits de la route écrits par des hommes. Nous verrons en quoi cette différence se retrouve également dans le roman d'Auður Ava Ólafsdóttir et plus précisément dans la quête de la narratrice, entre autres par la présence de Tumi. Nous commencerons d'abord par observer les moments avant la crise durant lesquels la jeune femme donne son opinion sur la maternité, pour ensuite analyser son évolution sur le sujet. Les liens entre féminité et maternité seront étudiés pour mettre en évidence les réflexions de la narratrice sur sa propre maternité et féminité. Nous verrons comment la réappropriation de son identité féminine passe par une réappropriation de son corps et de sa sexualité. En dernier lieu, la finalité de la recherche identitaire de la narratrice sera examinée en regard du sujet de la féminité et nous montrerons en quoi la

réussite de sa quête réside dans l'acceptation et la paix qu'elle trouve face à sa propre maternité.

### 3.1 Le roman de la route au féminin

Pour pleinement comprendre les thèmes au cœur de la quête de la narratrice de *L'embellie*, nous nous arrêterons sur une dernière particularité du genre du récit de la route qui n'a pas encore été soulevée dans ce mémoire. La route est un espace qui a longtemps été privilégié par les hommes. Le récit de la route, à son tour, est un genre littéraire qui a beaucoup été investi par des écrivains masculins, comme l'écrit Deborah Paes de Barros dans son livre sur les récits de la route au féminin intitulé *Fast Cars And Bad Girls : Nomadic Subjects and Women Road Stories* :

But this mythic and optimistic road is a space generally accorded to white males. In accounts of the American road narrative, women and people of color occupy only a liminal periphery. Women and minority authors have historically been largely dismissed from discussions of road literature<sup>213</sup>.

Paes de Barros explique l'importance accordée aux personnages masculins dans l'histoire du récit de la route, qui reliait les femmes — et les personnes minoritaires — au deuxième plan. Selon David Laderman, les femmes occupent souvent dans les « road movies » des rôles passifs ou encore directement associés à leur sexualité :

Most road movies, for example, retain a traditional sexist hierarchy that privileges the white heterosexual male, in terms of narrative and visual point of view. As in typical Hollywood films, the roadmovie tends to define the active impulse (here, to drive) as male, relegating women characters to passive passengers and/or erotic distractions<sup>214</sup>.

La place prise par les hommes dans ce genre narratif ne laisse aux femmes qu'un rôle secondaire tout en renforçant le système patriarcal existant. Mais la prédominance masculine sur la route littéraire semblerait remonter encore plus loin. Sue Vice, auteure et professeure de littérature anglaise à l'Université de Sheffield, retourne ainsi jusqu'à la conception du chronotope de la route par Bakhtine pour montrer la connotation sexuée accordée à la route :

---

<sup>213</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 3.

<sup>214</sup> David Laderman, *op. cit.*, p. 20.

However, Bakhtin's account depends on the traveller along the road being a (heterosexual, white) male, which would seem to make his theory unsuitable for considering recent narratives which do follow the road pattern but in which the travellers are not as Bakhtin imagined them<sup>215</sup>.

La construction du chronotope de la route — et par extension le genre littéraire du récit de la route — impliquerait donc que le personnage principal soit nécessairement masculin. Pourtant, des récits féminins du même genre existent et devraient pouvoir être étudiés, ce qui incite Vice à intégrer au chronotope une dimension sexuée :

To conclude, a chronotope of the feminine would take account of gender as a third element of the fleshing-out process : not only would time become spatial, and space historicized, but the emptiness of these terms would be filled with an account of how different open spaces, and domestic spaces, are for women and men<sup>216</sup>.

Pour Vice, les femmes et les hommes occupent l'espace de manière différente, ce qui explique la nécessité d'intégrer cette dimension supplémentaire au chronotope. Paes de Barros explique de manière similaire que la présence féminine sur la route modifie construction de celle-ci dans le texte :

But, in the few cases where their presence is considered, women alter the very geography of the road. Even in texts that offer little space to women's narratives, there is at least a grudging admission that the presence of women necessarily offers some modification to the largely masculine terrain of the road novel<sup>217</sup>.

Donc, si la route est majoritairement investie par les hommes, la simple présence féminine dans la narration modifie l'espace, qu'il importe ensuite de reconnaître. Cet espace maintenant différent provoque à son tour l'intégration de thèmes et de sujets qui reviennent de façon récurrente dans les récits de la route féminins, et que nous retrouvons à notre tour dans le roman *L'embellie*.

---

<sup>215</sup> Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 210.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>217</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 3.

### 3.1.1 La forte présence maternelle

Comme nous l'avons mentionné en introduction de ce mémoire, plusieurs œuvres fictionnelles islandaises mettent en scène des femmes revendiquant une féminité et une maternité qui leur appartient :

[...] le cinéma islandais présente un rapport décomplexé des personnages féminins à la maternité. Une grossesse n'est pas une fin en soi, et ne s'envisage plus obligatoirement dans le cadre d'un mariage hétérosexuel. Sont portées à l'écran les questions de l'avortement, des maternités célibataires, ainsi que la « pluriparentalité » [...] <sup>218</sup>.

S'il est populaire chez les Islandais, le sujet de la maternité occupe aussi une grande place en général dans les récits de la route des femmes, comme le remarque Jenny Brasebin dans sa thèse :

De façon surprenante, la maternité occupe une place prépondérante dans le récit de la route au féminin. Liée à l'errance, elle n'y apparaît plus comme un poids ou un objet de contrainte, mais plutôt comme un facteur d'épanouissement et de rébellion contre l'oppression masculine <sup>219</sup>.

De la même manière qu'elles se défont du modèle masculin de l'espace routier pour en faire un environnement qui leur ressemble, les femmes abordent la maternité dans un contexte qui exclut la présence des hommes, comme l'explique Paes de Barros :

But this is not to say that the women constructed through these texts reify some essentialist notion of women and maternity. In fact, I venture to say quite the opposite is true. [...] Within these stories, maternity is largely independant of patriarchy. Fathers are left, or unknown, or simply insignificant within the larger tale of the text <sup>220</sup>.

La maternité est donc abordée dans un esprit de rejet face au système patriarcal, privilégiant un espace régi par et pour les femmes : « [...] women's travel texts construct maternity as a point of resistance to patriarchal power. Necessarily matriarchal, these texts and their characters exist outside of conventional patriarchal rules. In consequence, nomadic women

---

<sup>218</sup> Élise Devieille, dans Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et François Émion (dir. publ.), *op. cit.*, p. 66.

<sup>219</sup> Jenny Brasebin, *op. cit.*, f. 221.

<sup>220</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 12-13.

automatically appear as subversive<sup>221</sup>. » Cet espace matriarcal est aussi caractéristique des œuvres fictionnelles islandaises. Élise Devieille, dans son chapitre « Représentation du genre dans le cinéma islandais du XXI<sup>e</sup> siècle », écrit : « Alors que les personnages masculins semblent hésitants face à la paternité [...], le cinéma islandais présente un rapport décomplexé des personnages féminins à la maternité<sup>222</sup>. » Nous retrouvons, dans *L'embellie*, un traitement de la maternité semblable. En effet, les mères y sont mises de l'avant, alors que les figures paternelles sont absentes ou ignorées. Par exemple, le père de la narratrice est complètement absent du récit, alors que sa mère y fait des apparitions récurrentes. Le portrait qui est fait de cette dernière reprend de nombreuses caractéristiques typiquement maternelles. Comme l'explique Gerður Bjarnadóttir dans son mémoire de maîtrise sur Ólafsdóttir, la mère de la narratrice — narratrice qui est surnommée G tout au long de l'étude — est décrite comme une mère attentionnée non seulement envers sa fille, mais bien envers tout ce qui l'entoure<sup>223</sup>. Bjarnadóttir donne l'exemple de la mère de la jeune femme qui a mystérieusement réussi à faire fleurir une plante en soie que sa fille lui avait confié : « Figure-toi que des bourgeons vert clair sont apparus sur ta plante, celle que je croyais être en soie<sup>224</sup>. » Tout semble grandir et s'épanouir autour de cette femme, qui adore tellement être une mère qu'elle a adopté des enfants à travers le monde :

Ma mère est une femme engagée dans la vie. [...] Elle soutient Médecins sans frontières, est membre d'associations qui s'emploient à créer des points d'eau en maintes régions d'Afrique, elle fait des collectes pour un hôpital au Sri Lanka et se passionne pour les mines antipersonnel et les membres artificiels. Son principal intérêt reste toutefois la scolarisation des filles dans le tiers-monde. [...] Elle a maintenant sept filles adoptives sur quatre continents, des photos d'elles et des lettres de remerciements sur toutes les étagères à bibelots et appuis de fenêtres. Elle a toutefois un garçon. La braguette ouverte sur la photo, il a

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>222</sup> Élise Devieille dans Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et François Émion (dir. publ.), *op. cit.*, p. 66.

<sup>223</sup> « Móðir G er fulltrúi hinnar umhyggjusömu móður. Allt dafnar og vex hjá henni, bæði plöntur og fólk. G man eftir því þegar hún var barn að mamma hennar setti niður kartöflur og gulrætur á vorin og sóttþreinsaði litla lófa og batt um sár. Móðirin er með svo græna fingur að það vaxa sprotar á silkiblóm. » Gerður Bjarnadóttir, *op. cit.*, p. 45. / Je traduis : « La mère de G est la représentante de la mère attentionnée. Tout prospère et grandit chez elle, à la fois les plantes et les gens. G se souvient, quand elle était enfant, que sa mère plantait des pommes de terre et des carottes au début du printemps, elle désinfectait de petites paumes et bandaient des plaies. Sa mère a des doigts si verts qu'elle fait pousser des pousses de fleurs en soie. »

<sup>224</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 345.

perdu deux dents de devant à la mâchoire supérieure et pose, avec un grand sourire, devant l'unique arbre du jardin aride d'un foyer pour enfants, son jean retombant en larges plis jusqu'à ses orteils bruns malgré le double ourlet du bas<sup>225</sup>.

Cet extrait illustre comment la mère de la narratrice aime prendre soin des gens. Dépassant le cadre de sa relation avec sa fille, ses qualités maternelles servent son engagement envers les enfants issus de milieux défavorisés. Une seconde figure maternelle dans l'entourage de la narratrice occupe une place importante dans le roman *L'embellie*. Il s'agit de la meilleure amie de la jeune femme, Audur, enceinte de jumelles et qui se voit dans l'obligation de confier à la narratrice son garçon de quatre ans Tumi alors qu'elle est confinée à l'hôpital. La maternité d'Audur a une conséquence directe dans le récit puisqu'elle oblige, dû à son accouchement imminent, la narratrice à prendre soin de Tumi. Bien que de grandes différences de caractère la séparent de la mère de la protagoniste, Audur accorde tout de même une grande importance à son rôle de mère : « Le plus important dans la vie, c'est d'être mère<sup>226</sup>. » Décrite comme une « mère célibataire et deux enfants sans père en route<sup>227</sup> », Audur, avec sa situation familiale, est un bon exemple de ce que Paes de Barros décrit comme l'absence des figures paternelles dans les récits de la route féminins. Dans le récit, la maternité se présente donc à travers ces deux personnages — très différents — du roman, chez qui le rôle de mère prend une place prépondérante. Ces deux personnages féminins, ainsi que le traitement de la maternité que leur présence impose, nous confirment que le roman *L'embellie* cadre bien dans le genre du roman de la route féminin.

### 3.1.2 La forte présence de la communauté

L'importance de la communauté est relevée par Paes de Barros comme étant une caractéristique des récits de la route féminins. Elle explique que, contrairement aux hommes, les femmes ont tendance à voyager accompagnées : « Unlike the rugged male hero who often travels alone, the nomadic woman is typically accompanied by children, lovers of either gender, by sisters and by friends. [...] Her tale is most often communal, even though the

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 139.

community must constantly break and reform<sup>228</sup>. » On retrouve cette importance accordée à la communauté dans *L'embellie*. Avant même le début de sa quête, la jeune femme se fait confier Tumi, un petit garçon de quatre ans, avec lequel elle partagera son voyage autour de l'Islande. Même si la présence de l'enfant ne faisait pas partie de son plan initial, la narratrice en vient à considérer le jeune garçon comme un partenaire d'aventure. Puisqu'il s'agit d'un enfant, les responsabilités de la narratrice sont plus grandes, ce qui influence nécessairement le parcours de la jeune femme : « Dans le rétroviseur je vois combien Tumi est fatigué. Ma responsabilité est écrasante ; pire que d'être seule, me voilà garante du bonheur d'un autre être<sup>229</sup>. » Si la narratrice désirait au début voyager seule, elle finit par apprécier la présence de cet enfant et à vouloir répéter l'expérience, ce qu'elle laisse comprendre à sa mère lors d'une conversation téléphonique :

— Et toi comment vas-tu? / — Ça va, nous fêterons Noël en ville, après quoi je partirai quelques mois à l'étranger. / — Et ton travail? / — Je peux le faire n'importe où. Tumi viendra avec moi. [...] il désire voir des ruines de châteaux et de temples, et des églises — nous sommes en train d'éplucher des guides de voyage. Il aimerait aussi voir un poirier, une girafe et du sable doré. Je peux lui apprendre différentes choses, il commence à lire et il sait préparer des petites galettes<sup>230</sup>.

L'importance de la communauté au sein de *L'embellie*, créé par la présence de Tumi comme compagnon de voyage, a donc une répercussion qui va au-delà de la quête au cœur du roman pour la jeune femme. Elle parle déjà d'un prochain voyage avec le garçon au cours duquel elle pourrait partager avec lui de nouveaux apprentissages, et durant lequel tous les deux développeraient sans aucun doute de nouveaux souvenirs et de nouveaux liens.

*L'embellie*, comme nous venons de le montrer, correspond bien à ce que Brasebin nomme le récit de la route féminin, par les thèmes de la maternité et de la communauté. Ceux-ci sont au cœur de la quête de la narratrice et nous verrons la manière dont ils se présentent à la fois à l'origine et dans la résolution de celle-ci. Le maternel, avant même que la jeune femme ne parte sur la route, apparaît comme un sujet important. Nous verrons

---

<sup>228</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 18.

<sup>229</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 182.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 344.

maintenant le rôle qu'il joue dans le développement de la crise de la narratrice, pour ensuite analyser la réconciliation qu'elle réussit face à ce sujet.

### 3.2 Les liens entre maternité et féminité

Avant de nous pencher sur le traitement qui est fait de la féminité et de la maternité dans le roman d'Ólafsdóttir, nous devons définir ce que nous entendons par ces termes. Pour comprendre la féminité, nous nous servons de la définition de Perla Servan-Schreiber dans son livre *La féminité : de la liberté au bonheur* :

Mon corps, mon intuition, mon attitude, mes priorités, mes amours, mes amitiés, mes rituels, mes angoisses, mon temps, mon instinct nourricier, mon goût du futile et du sacré sont gouvernés par ce fait : ma féminité. Femme avant tout. Femme après tout. Femme malgré tout. Femme à plein temps : tel est mon désir, et mon choix<sup>231</sup>.

Pour Servan-Schreiber, la féminité imprègne tous les aspects de la vie d'une femme qui doit, de ce fait, reconnaître sa féminité pour mieux s'accepter. Toutefois, il est primordial de nuancer, ce que fait l'auteure lorsqu'elle écrit que « [l]a féminité est une expérience intime, un parcours initiatique, un exercice quotidien, un jeu infini. C'est le choix d'une manière d'être — à soi et au monde — qui engage toute l'existence, un art de vivre<sup>232</sup>. » La féminité se vit donc différemment selon toutes les femmes, il s'agit d'une quête propre à chaque individu qui mène vers la constitution d'une identité.

En regard de la définition ci-dessus, il nous faut aussi déterminer la relation entre la féminité et la maternité. Pour comprendre cette dernière, nous nous référons à l'étude de Mardy S. Ireland *Reconceiving Women : Separating Motherhood from Female Identity*, dans laquelle l'auteure conteste le lien entre maternité et identité féminine : « Having a child makes a girl a mother – it doesn't necessarily make her an adult woman<sup>233</sup>. » Le fait d'avoir un enfant n'aurait donc pas d'incidence sur l'identité féminine — la féminité — d'une femme. La maternité fait d'une femme une mère, sans que cette caractéristique n'affecte son

---

<sup>231</sup> Perla Servan-Schreiber, *op. cit.*, p. 8.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>233</sup> Mardy S. Ireland, *op. cit.*, p. 1.

identité. Toutefois, même si Ireland ne considère pas maternité et féminité comme intrinsèquement liées, elle conclut que c'est toutefois ce que ressentent plusieurs femmes : « Maternity has been the cornerstone of the mature adult identity for women<sup>234</sup>. » Pour beaucoup, la maternité serait essentielle au développement de l'identité féminine.

Qu'advient-il donc des femmes qui n'ont pas où refusent d'avoir des enfants? Il persiste toujours un malaise et même un tabou face aux femmes sans enfants : « Pour que les femmes puissent véritablement exercer le choix de procréer ou non, il faut que le refus d'être mère fasse partie des possibles, que les langues se délient, que l'option fasse son chemin dans l'éducation<sup>235</sup>. » Les femmes qui n'ont pas et n'auront jamais d'enfants vivent de grands défis identitaires dans une société où la maternité définit la féminité — où le fait de ne pas enfanter n'est pratiquement pas considéré comme une possibilité. Ces femmes qui n'enfanteront jamais, comme l'explique Brigitte Faivre-Duboz dans le recueil collectif *Nullipares*, ont de la difficulté à se percevoir elles-mêmes comme des femmes : « La pression sociale tient sa puissance du fait qu'on l'intériorise, qu'on finit par se croire pas tout à fait femme, et par se voir telle<sup>236</sup>. » Le lien entre maternité et féminité, encore mis de l'avant aujourd'hui, brimerait celles qui refusent de devenir mère de leur pleine féminité. La position qu'entretient la narratrice de *L'embellie* face à la maternité est ambiguë considérant son statut de mère difficilement identifiable. La jeune femme a bel et bien accouché d'un enfant — ce qui fait d'elle une mère. Toutefois, elle n'a pas participé à tout ce qui a suivi, puisqu'elle ne l'a pas élevé. Naomi Fontaine, dans son roman *Shuni*, écrit : « Et puis les mères ne sont pas nécessairement celles qui ont porté les enfants. Ce sont celles qui les ont nourris durant les premières années de leur vie, celles qui les ont couvés, qui les ont consolés, qui ont soigné les moindres bobos<sup>237</sup>. » Si la maternité de la narratrice de notre roman s'avère ambiguë en regard des réflexions ci-dessus, c'est parce qu'elle semble entrer dans plusieurs catégories à la fois. Son accouchement ferait d'elle une mère. Toutefois, elle établit clairement qu'elle ne

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>235</sup> Brigitte Faivre-Duboz, « Where are your husband and children? », dans Claire Legendre (dir.), *Nullipares* [Format Kindle], *op. cit.*, p. 20.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>237</sup> Naomi Fontaine, *Shuni : Ce que tu dois savoir, Julie* [Format Kindle], Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, p. 90.

veut pas être mère : « [...] d'ailleurs je ne pense pas avoir d'enfant un jour<sup>238</sup>. » Son refus de la maternité la placerait donc ailleurs — dans une zone grise entre la mère et la nullipare. Nous pensons, à la manière de Fontaine, et comme l'écrit Stefano Monzani, que la maternité ne peut pas se définir uniquement par l'accouchement : « Enfanter et devenir *psychiquement* mère sont également des faits bien différents : la maternité ne se réduit pas à l'enfantement ; être mère n'implique pas non plus le fait de se sentir femme... Rien ne va de soi, tout est bien plus complexe<sup>239</sup>. » Nous sommes d'avis qu'il revient à chacune de déterminer ce qui représente cette réalité bien complexe. Comme l'écrit Elisabeth Badinter, il n'existe pas une seule et unique manière de vivre la maternité. Elle écrit à ce sujet : « En vérité, il n'y a pas deux façons de vivre sa maternité, mais une infinité, qui interdit de parler d'un instinct fondé sur le déterminisme biologique. Celui-ci dépend étroitement de l'histoire personnelle et culturelle de chaque femme<sup>240</sup>. » La narratrice de *L'embellie* réalise un parcours personnel durant lequel son propre rapport à la maternité finira par évoluer, tout comme sa propre identité féminine — au sein de laquelle la maternité pourra, ou non, faire partie. Les options demeurent ouvertes.

### 3.2.1 Maternité taboue et féminité bousculée

La question de la maternité s'est présentée tôt dans la vie de la narratrice. Comme nous l'avons déjà mentionné, la jeune femme a été victime d'un viol, commis par l'un de ses cousins, alors qu'elle n'était âgée que de quatorze ans. Sans que cette agression ne soit décrite dans le récit, elle émerge à travers des souvenirs inscrits dans le texte en italique — italique utilisé de manière récurrente dans le roman pour signaler la présence d'un souvenir de la narratrice :

*Lors de mon dernier été dans l'est, celui de mes quinze ans, j'ai été embrassée sur le grand matelas réservé aux hôtes de passage, au grenier, sans savoir par lequel de mes deux cousins. Ensuite, c'est à peine si on peut dire que ça s'est passé. C'est tout juste si j'ai ressenti quelque chose, sans ignorer pourtant que*

<sup>238</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [Rigning í nóvember], op. cit., p. 136.

<sup>239</sup> Stefano Monzani, « Naître femme, n'être "que" femme? », *Filigrane*, vol. 29, n° 1, mars 2020, p. 76-77.

<sup>240</sup> Elisabeth Badinter, *Le conflit : la femme et la mère* [Format Kindle], Paris, Flammarion, 2010, p. 86.

*ce n'était pas convenable. Le lendemain matin, je n'étais plus vraiment certaine, je ne me rappelais pas lequel des frères avait dormi à ma gauche. Je n'ai perçu en moi quasiment aucun changement, à part ma décision de prendre, pour la première fois, une tasse de café avec grand-père [...] <sup>241</sup>.*

Ce premier souvenir met donc en scène la jeune narratrice alors qu'elle passe l'été chez ses grands-parents et laisse entendre qu'un événement traumatisant s'est produit. Quelques pages plus loin, un second souvenir, qui semble être une suite de celui retranscrit plus haut, renforce cette idée d'un viol :

*Au moment où je me lève, les mains en l'air, je me rends compte que l'élastique de mon pantalon de pyjama a craqué, il s'est rétracté dans le repli du tissu pendant la nuit et je n'ai rien dessous parce que grand-mère est en train de laver tous mes sous-vêtements. J'attrape le cordon du pantalon dans l'espoir de garder la face et le fil de mes idées, m'efforçant en même temps de ne pas réveiller mes cousins et je m'aperçois alors qu'ils sont tous deux éveillés, redressés chacun de son côté. Immobiles, ils suivent le déroulement de l'action, me fixant de leurs nouveaux yeux d'hommes <sup>242</sup>.*

L'élastique du pantalon craqué laisse croire que le geste s'accompagne d'une certaine violence et suggère l'image du viol. L'idée de cette violence sexuelle devient évidente lorsque les nombreux retours dans le passé placés dans le texte par Ólafsdóttir, et annoncés par l'italique, sont mis en commun. En effet, certains passages au début du roman évoquent la grossesse d'une adolescente et la naissance d'un enfant. Un de ces passages décrit le moment où l'enfant est donné en adoption :

*Je baise la petite paume sanglante et colore mes lèvres de rouge sang. [...] Détacher les doigts minuscules du cœur en les saisissant un par un, comme une sage-femme retire un nouveau-né sanguinolent des bras d'une mère de quinze ans pour le livrer à l'adoption [...] <sup>243</sup>.*

Il est donc évident selon nous que la narratrice de *L'embellie* ait été victime d'agression sexuelle dont a découlé une grossesse et la mise en adoption de l'enfant. Maintenant que la maternité — au sens d'enfantement — de la jeune femme est ainsi exposée, nous pouvons nous pencher sur ce qu'elle signifie en rapport avec sa recherche identitaire.

<sup>241</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 190. En italique dans le texte.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 244. En italique dans le texte.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 57. En italique dans le texte.

Comme nous l'avons relevé plus haut, Ireland explique qu'encore aujourd'hui, la maternité représente la pierre angulaire de l'identité féminine. La femme constituerait donc encore souvent son identité en regard de sa maternité. La grossesse provoquée par le viol de la narratrice de *L'embellie* — alors adolescente — bouscule cette formation identitaire de plusieurs façons. Robert Courtois, psychiatre, se penche dans son étude *Les conduites à risque à l'adolescence : Repérer, prévenir et prendre en charge* sur les répercussions des abus sexuels sur le développement des adolescents. Il explique que les conséquences sont intériorisées par les jeunes victimes, ce qui affecte grandement leur santé mentale :

Les violences sexuelles dans l'enfance et l'adolescence, particulièrement lorsqu'elles sont intrafamiliales, ont des répercussions à court et long terme sur la santé. Elles sont de l'ordre du traumatisme avec une véritable « effraction » du Moi. Cette atteinte psychique profonde oblige le sujet à mettre en place des mécanismes défensifs, adaptatifs, plus ou moins opérants [...] <sup>244</sup>.

Parmi les conséquences identifiées par Courtois, l'effraction du Moi est celle qui retient notre attention dans le cadre de ce mémoire. Les violences sexuelles portent directement atteinte au Moi et donc à l'identité ou au développement identitaire de la victime. Cette conséquence établie par Courtois nous ramène directement à *L'embellie* tout au long duquel la narratrice tente de retrouver son identité. Nous pensons donc que le viol dont a été victime la jeune Islandaise aurait provoqué une perte identitaire, mais aurait aussi bousculé son entrée dans le monde adulte puisque, rappelons-le, maternité et féminité sont considérées comme étant liées. Forcée à devenir femme par cette maternité non désirée, la narratrice de *L'embellie* n'a donc jamais pu constituer son identité féminine au rythme qui lui aurait été favorable. Devenue « femme » alors qu'elle n'était qu'adolescente, la narratrice semble en porter les conséquences à la fois physiques et mentales. Violée alors qu'elle n'avait que quatorze ans, la jeune femme semble avoir gardé le même corps qu'autrefois. Cette idée est soulevée à plus d'une reprise dans le texte, notamment lorsqu'elle mentionne porter les mêmes pantalons fleuris qu'avant : « Elle a, en tout cas, raison de dire que je n'ai guère le gabarit pour être mère. Je peux encore porter le pantalon à fleurs de mes quatorze ans <sup>245</sup>. » À même le récit, le corps de la narratrice est liée à l'idée de la maternité — son corps inchangé depuis

<sup>244</sup> Robert Courtois, *Les conduites à risque à l'adolescence: Repérer, prévenir et prendre en charge*, Paris, Dunod, 2011, p. 153.

<sup>245</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie [Rigning í nóvember]*, op. cit., p. 79.

l'adolescence laisserait croire qu'elle n'a jamais porté d'enfant, alors que sa grossesse semble avoir freiné son évolution corporelle. Cette citation fait ressortir plusieurs points sur lesquels il est important de nous arrêter. Comme mentionné précédemment, le corps inchangé de la narratrice laisse croire que sa croissance s'est subitement arrêtée au moment du viol. De plus, le lien entre son corps physique et la maternité implique qu'elle n'aurait pas le corps qu'il faut pour devenir mère. Or, elle a enfanté avec ce même corps quelques années auparavant. Dans cette même phrase, la narratrice semble elle-même dire qu'elle ne possède pas ce qu'il faut pour être mère. Cette idée revient à plusieurs reprises dans le roman et démontre son propre malaise face à sa maternité. Nous nous pencherons à présent sur le développement des réflexions de la narratrice au sujet de sa maternité tout au long de sa quête.

### 3.3 Malaise de la maternité : avant et pendant la quête

Les réflexions de la narratrice sur la question maternelle évoluent grandement au fil du récit de *L'embellie*. Nous verrons comment la maternité avait été complètement rejetée dans les discours de la jeune femme au début du roman pour finalement intégrer ses pensées peu à peu jusqu'à la toute fin du texte. Comme nous l'avons mentionné, le divorce de la narratrice provoque une crise — et donc un seuil — lui faisant prendre la décision de partir en voyage. Alors qu'ils discutent de leur séparation, certains indices dans les dialogues entre la jeune femme et son mari nous permettent de comprendre la relation qu'entretient la protagoniste avec la maternité. La narratrice parle comme si elle n'avait jamais eu d'enfant, ce qui nous laisse croire qu'elle n'a jamais parlé avec son mari des événements traumatiques de son passé. Cette supposition se confirme lorsque l'homme dit ne rien connaître de la vie de sa femme avant qu'il ne la rencontre : « Tu ne parles jamais de ta vie avant moi et cela me donne l'impression d'être exclu<sup>246</sup>. » Ólafsdóttir nous laisse deviner que Thorsteinn n'aurait donc pas connaissance que sa femme a déjà eu un enfant. Il est aussi clair par les paroles de la narratrice que la maternité ne l'intéresse pas. Le texte laisse d'ailleurs sous-entendre que la présence d'enfants lui déplaît : « Je n'éprouve pas de doux sentiment au spectacle des petits bébés ; je flaire une odeur aigre, je me représente leur agitation constante, les gencives enflées, le bavoir mouillé, les joues poisseuses, le menton rouge, la bave refroidie sur le

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 35.

menton<sup>247</sup>. » La position de la jeune femme face aux enfants et à la maternité s'expose ainsi dès le début du roman. Son désir de ne pas être mère se donne à lire alors qu'elle réfléchit sur les raisons de son divorce : « Rien que cela suffirait à expliquer l'absence d'enfants, si je ne m'y étais employée systématiquement. L'avantage d'être une femme c'est de pouvoir contrôler l'imprévisible<sup>248</sup>. » Le roman débute donc avec une narratrice qui s'oppose à devenir mère, tout en refusant d'évoquer sa maternité déjà existante. Ce rejet et ces idées négatives face à la maternité évolueront toutefois au cours du roman.

Ce changement progressif s'effectue surtout grâce à Audur, la meilleure amie de la narratrice, et à son garçon Tumi. Dans une discussion entre les deux femmes, la protagoniste du roman réitère sa position face à la maternité, alors que son amie donne son opinion sur le rôle de mère qui, semble-t-elle dire, peut être porté par toute femme :

— Je n'ai pas la fibre maternelle, d'ailleurs je ne pense pas avoir d'enfant un jour. Je n'ai même pas l'allure d'une mère. / — Les mères n'ont qu'une chose en commun : ce sont des femmes qui ont couché avec un homme au moment de l'ovulation sans prendre les précautions adéquates. Pas même besoin de le faire deux fois, en tout cas avec le même homme<sup>249</sup>.

Dans ce dialogue, Audur explique sa position sur les caractéristiques requises pour être mère. Ceci entre en conflit avec l'idée de la narratrice, selon qui elle ne possède pas elle-même les qualités maternelles qu'il faut pour donner naissance et élever un enfant. Les réflexions d'Audur sur ce sujet correspondent à l'idée populaire que la maternité serait la pierre angulaire de la féminité. En effet, elle met l'accent sur l'importance de la maternité dans sa vie : « Le plus important dans la vie, c'est d'être mère. C'est une expérience de vie extraordinaire que d'avoir un enfant<sup>250</sup>. » Loin de correspondre à ce que pense la narratrice, Audur représente l'opposé idéologique de son amie quant à la question du maternel. Leurs interactions permettent toutefois de comprendre l'évolution de la réflexion de la narratrice. Après avoir confié son garçon à cette dernière, la mère de Tumi constate chez son amie un changement dans son rapport aux enfants :

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 219.

— Quel effet ça te fait d'être avec un enfant? / — Tumi est très spécial, c'est un enfant adorable. J'ai commencé à apprendre la langue des signes, à me documenter, il m'enseigne, lui aussi, il m'indique les objets et me montre les signes. / — Serait-il en train de te changer? / — Ça se pourrait bien<sup>251</sup>.

Ce changement face aux enfants se fait de façon graduelle et s'observe aussi directement dans les interactions que la narratrice entretient avec Tumi. La relation entre l'enfant et la jeune femme évolue grandement au fil du roman. Alors qu'elle est confinée à l'hôpital, Audur demande à la narratrice de s'occuper de son garçon. Inconfortable avec les enfants, la jeune femme réagit d'abord négativement, essayant d'esquiver sa tâche de tutrice remplaçante : « Je le négligerais, il n'aurait pas assez à manger, pas assez de sommeil, je suis en train de divorcer et de déménager. [...] En plus, je m'apprête à partir en voyage — en congé prolongé — et je serai absente six semaines au moins, peut-être jusqu'à après Noël<sup>252</sup>. » Malgré tout, la narratrice accepte finalement de garder l'enfant. Si la présence de Tumi paraissait au départ indésirable, le jeune garçon est rapidement considéré comme un bon compagnon de voyage : « Comme nous sommes compagnons de voyage, le petit est assis devant, à côté de moi, il atteint à peine la hauteur du tableau de bord<sup>253</sup>. » Le lien qui unit la jeune femme et l'enfant s'intensifie jusqu'à la toute fin du récit. Juste avant le seuil final que représente le saut en hauteur effectué par la narratrice, celle-ci évoque Tumi comme la dernière image dont elle se souvient :

En réalité, je ne puis guère être plus heureuse, car je commence à savoir qui je suis, je commence à devenir autre, à devenir moi. La dernière chose que je vois avant de sauter est le petit garçon tout en bas, avec ses oreilles décollées et sa bouche ouverte qui se déforme en un cri muet. C'est la dernière chose dont je me souviens<sup>254</sup>.

Avant d'effectuer le grand saut, la narratrice fait ainsi le point sur sa quête, énonçant qu'elle a atteint un certain degré de bonheur et qu'elle commence à mieux se connaître. Cette réflexion est vite interrompue par l'image de Tumi, figure essentielle dans le développement de la quête de la jeune femme, puisqu'il l'accompagne depuis le début de son parcours. Dans le

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 311.

chapitre suivant, la forte relation qui les lie ressemble au lien entre mère et fils. À l'hôpital pour soigner une blessure au poignet occasionnée par son saut, la narratrice ne corrige pas le médecin lorsqu'il parle de Tumi comme étant son fils, et elle reprend même le terme dans ses propres réflexions :

— Où est le petit? / — Votre fils attend dans l'entrée. Il fait un puzzle. / On le pousse dans la chambre du dispensaire et on l'installe en hauteur devant moi, au pied du lit, d'où il me regarde avec anxiété. Quelle irresponsabilité! Mon fils a failli devenir orphelin. Après nous être serrés dans les bras, autant que faire se peut, le petit ouvre la bouche face au médecin et montre une dent<sup>255</sup>.

Ce passage montre bien l'affection qui existe entre les deux personnages et illustre aussi comment leur relation s'est transformée. Si la narratrice disait ne pas aimer la proximité des enfants et pensait que la présence de Tumi lui serait nuisible pour le déroulement de son voyage, elle lui accorde finalement le rôle important d'un membre de sa famille. La présence imposée du garçon en début de récit influence le parcours de la narratrice qui doit toujours considérer la présence de l'enfant lors de ses aventures. Mais ce compagnon de voyage a un effet positif sur elle et sa quête puisque, par les interactions qu'ils effectuent conjointement, la protagoniste en vient à considérer différemment la figure de l'enfant et, par ricochet, son rapport à la maternité. Si elle disait au début ne jamais vouloir être mère, elle assume à la fin du récit son rôle maternel aux côtés de Tumi.

La question maternelle est aussi mise de l'avant par la protagoniste lorsqu'elle fait référence au garçon qu'elle a laissé à l'adoption dix-sept ans auparavant. Au fil des rencontres qui surviennent en cours de route, nous sentons naître une envie chez la jeune femme d'entrer en contact avec son fils biologique. Lorsque sa route croise celle d'un jeune garçon ayant l'air d'avoir dix-sept ans, elle démontre un visible intérêt à savoir d'où il vient et ce qu'il fait :

[...] je me penche un peu et lui demande quand est son anniversaire. Il jette des coups d'œil inquiets tous azimuts comme le déserteur d'une armée ennemie en train de communiquer des renseignements au péril de sa vie. / – À la fin mai, dit-il pourtant sans hostilité, et il retire son bonnet. / Une mèche brune reste plaquée

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 312.

sur son front. / — Tu es d'ici? demandé-je sans préambule en sirotant le contenu de ma bouteille de Coca<sup>256</sup>.

L'intérêt que porte la narratrice à ce jeune garçon démontre une ouverture face au maternel, puisqu'elle pense possiblement être face à son enfant et ne rejette pas l'idée qu'elle pourrait être sa mère. Même si elle n'est pas centrale, sa volonté de retrouver son fils fait partie de la quête de la narratrice et l'aide à faire la paix avec son passé. Comme nous l'avons mentionné, Ólafsdóttir laisse dans le texte plusieurs indices nous laissant croire que la jeune femme aurait véritablement rencontré son fils dans cet hôtel islandais. Lorsque l'homme qui accompagne le garçon lui demande de « laisser le passé tranquille<sup>257</sup> » et de ne toucher à rien, la narratrice n'insiste pas et continue sa route. Il est donc possible qu'elle ait alors rencontré son fils et, tel que demandé par l'homme, qu'elle aurait laissé les choses telles quelles, acceptant de ne pas entrer dans la vie du garçon. Se questionner par rapport à sa maternité ne signifie pas pour autant avoir à se proclamer mère. La réaction de la narratrice dans l'extrait décrit plus haut nous démontre que tout en reconnaissant sa maternité alors qu'elle est face au garçon qu'elle a mis au monde, elle décide tout de même de le laisser partir, refusant donc symboliquement son rôle de mère.

La narratrice de *L'embellie*, tout au long de sa quête autour de l'Islande, a la chance de pouvoir se remettre en question de plusieurs façons et d'évoluer. Elle construit ainsi une relation de type maternel avec Tumi et, en plus des idées d'Audur qui alimentent sa propre pensée, nous constatons que son rapport à sa maternité évolue. Cette transformation contribue sans aucun doute à la quête de la jeune femme à la recherche d'elle-même, puisqu'elle réussit à faire le point sur cette question. Si le positionnement face à la maternité — négativement ou positivement — fonde l'identité féminine adulte, nous pouvons dire que ces événements permettent à la narratrice de commencer vraisemblablement à acquérir les bases de sa nouvelle identité. Il n'est jamais précisé à la fin du récit si la jeune femme a des idées différentes sur le sujet — si elle aura dans le futur des enfants — mais nous pouvons conclure qu'elle a pris position face à cette question à sa propre façon.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 242.

### 3.3.1 Réappropriation corporelle et expression sexuelle

La quête de la narratrice qui vise à se réapproprier sa féminité passe non seulement par un processus mental complexe au cours duquel elle doit s'interroger sur son rapport à la maternité, mais aussi par la relation à son propre corps. Violée alors qu'elle était adolescente, la narratrice pourrait avoir développé une image corporelle négative qu'elle devra combattre afin d'avancer dans sa quête personnelle. Courtois explique en effet que les violences sexuelles chez les adolescents influencent grandement l'idée qu'ils se font de leur corps : « Les violences sexuelles s'accompagnent de sentiments de dépréciation, de difficultés d'investissement du corps qui est vécu comme souillé, abîmé, d'une culpabilité qui peut engager l'adolescent à blesser ce corps ou à se mettre en danger<sup>258</sup>. » En regard de cette affirmation, nous avançons donc que la perte identitaire de la narratrice de *L'embellie* touche tout autant la perception mentale de sa personne que celle de son corps. Afin de compléter sa quête identitaire, elle doit ainsi se réapproprier son corps et sa sexualité qui ont été brimés par le viol.

L'une des conséquences à long terme chez les victimes de telles violences concerne leur sexualité après l'événement. Dans un document de formation conçu par Isabelle Côté et Céline LeBlond, visant à aider les victimes d'agressions sexuelles, on lit que les séquelles sur la sexualité des victimes se manifestent de différentes façons :

La personne peut vivre des difficultés en ce qui concerne sa sexualité. Elle peut vivre du dégoût par rapport à la sexualité ou une baisse de désir. Elle peut vivre des sentiments contradictoires face à la sexualité et il est aussi possible qu'elle développe une vie sexuelle très active. La personne peut avoir des flash-back au moment de faire l'amour. De plus, elle peut se questionner au sujet de son orientation sexuelle<sup>259</sup>.

La victime peut arriver à développer une sexualité active après les événements, ce qui ne l'empêche toutefois pas de présenter des caractéristiques problématiques. Dans *L'embellie*, la protagoniste est en effet relativement active — la jeune femme décrit des scènes de relations

---

<sup>258</sup> Robert Courtois, *op. cit.*, p. 153.

<sup>259</sup> Régie de la Santé et des Services sociaux de la Mauricie et du Centre-du-Québec, *Document de formation sur l'intervention psychosociale auprès des victimes d'agression sexuelle*, Québec, Ministère de la Santé et des Services sociaux, 2003, section 3.6.

sexuelles à la fois avec son mari et son amant. Nous trouvons tout de même dans le texte des descriptions qui donnent une connotation négative à ces mêmes moments d'intimité. En route vers son amant, elle s'imagine déjà les événements qui suivront pour ensuite le quitter le plus rapidement possible afin d'aller rejoindre son mari :

Quand je ressortirai tout à l'heure en courant, je pourrai me dire que je ne reviendrai plus jamais, c'est pourquoi je me fiche bien des entrebâillements et n'ai pas une pensée pour les voyeurs. Car il me tarde de poser mes mains ensanglantées sur le cou de mon amant, de caresser du bout des doigts le creux de sa nuque en y laissant une strie rouge vif, et d'en finir au plus vite pour aller chercher de la garniture pour l'oie avant la fermeture des magasins<sup>260</sup>.

Cette scène sanglante imaginée par la narratrice fait ressortir une impression de violence qui, en y réfléchissant, fait sens avec son passé traumatique. Sa relation avec sa sexualité pourrait être liée à l'agression vécue lorsqu'elle était adolescente. Même si rien n'est spécifiquement indiqué comme tel dans le texte, nous voyons que sa vie intime est marquée par les conséquences de son passé et que sa sexualité tout au long de son voyage sur la route est une façon de se réapproprier son corps. Pour les victimes d'actes sexuels, il est en effet important pour se réapproprier leur sexualité de prendre le temps de vivre pleinement et consciemment cette dernière :

La sexualité est un domaine où le passé peut clairement et directement affecter le présent. La victime doit être prête à se centrer sur cette question sans vivre de pression de la part de son ou de sa partenaire sans quoi cela ne fera que s'ajouter à la violence dont elle a été victime. La guérison sexuelle, c'est d'être en contact avec ses sentiments et son corps au même moment<sup>261</sup>.

Nous avançons donc, en regard de cette citation, que la narratrice vivait sa sexualité en surface, sans établir de contact entre son esprit et son corps et sans écouter ses réels besoins. En effet, le passage avec son amant nous laisse voir qu'avant même de mettre les pieds chez lui, elle pensait déjà à repartir, ce qui démontre qu'elle ne vit pas réellement le moment présent, mais qu'elle veut plutôt en finir pour passer à autre chose. C'est suite à son divorce

---

<sup>260</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 19.

<sup>261</sup> Régie de la Santé et des Services sociaux de la Mauricie et du Centre-du-Québec, *op. cit.*, section 4.5.

et grâce aux quelques rencontres faites sur la route que la jeune femme pourra enfin vivre sa sexualité différemment.

La rencontre de la protagoniste de *L'embellie* avec la voyante au début du récit suggère qu'elle vivra prochainement de nouvelles rencontres avec des hommes : « Là, tout va par trois, dit-elle, trois hommes dans votre vie sur une distance de trois cents kilomètres [...]. Il est tout de même clair que trois bêtes mourront avant que vous ne rencontriez l'homme de votre vie<sup>262</sup>. » Ces rencontres dont fait mention Gina Lollobrigida surviennent de façon inattendue dans le présent de la route et forcent d'une certaine façon la narratrice à vivre pleinement ces moments. Par exemple, lorsqu'elle rencontre l'homme de l'éboulis qui surgit de la noirceur devant son véhicule, comme sorti de nulle part, tout se déroule très vite et la narratrice semble se laisser aller toute entière :

Soudain je trouve parfaitement normal qu'il me prenne dans ses bras et que je pose la tête sur son épaule. Il a commencé à me déshabiller dans la bruine ; il va vite et s'y prend bien, chevilles et poignets, fermetures Éclair et encolure étroite ne font pas obstacle, il met plus de temps à ôter la culotte qui s'entortille entre ses doigts. Il fait un peu froid, mais il jette sous moi le pardessus et m'y tourne et retourne tant et plus. La poussière de lave pourrait passer pour un lit bizarre, à sa façon l'homme a pourtant formé un abri sûr autour de moi. Le ciel au-dessus de nous et la terre au-dessous, l'image du monde, deux formant un tout, peut-on demander plus de sécurité<sup>263</sup>?

Tout en vivant cette nouvelle expérience avec un inconnu, la jeune femme dit tout de même se sentir en sécurité. Ce moment lui sert donc à apprivoiser sa sexualité à nouveau dans un environnement et avec une personne qui la font se sentir bien. Comme l'a prédit la voyante, la narratrice vivra trois rencontres de ce genre au cours de son voyage. Nous pensons que celles-ci font partie de son processus de guérison sexuelle, tel que ce processus est décrit dans le *Document de formation sur l'intervention psychosociale auprès des victimes d'agression sexuelle* que nous avons mentionné plus haut.

La narratrice, en confrontant sa sexualité de la sorte, interroge par la même occasion sa féminité et sa maternité, puisque les trois sont irrévocablement liés. Rebâter une relation saine

---

<sup>262</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 29.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 249-250.

avec sa sexualité lui permet de repenser sa relation à son corps qui, comme elle le mentionne vers la fin de son parcours, a subi quelques changements : « Mes cheveux ont poussé, dis-je en riant, j’ai changé, maintenant je regarde le monde à travers une longue frange<sup>264</sup>. » Ce changement physique fait écho à une remarque de son mari lors de leur divorce en début de récit : « Tes cheveux sont plus courts que les miens, dit-il en passant une main lasse sur sa crinière<sup>265</sup>. » Il disait la trouver peu féminine avec ses cheveux courts. Nous pensons que l’allusion à la longueur de ses cheveux — cheveux ayant été associés à la féminité par son mari — pourrait signifier pour la narratrice qu’elle retrouve graduellement confiance en son corps et en son identité féminine.

### 3.4 La finalité de la quête : une féminité retrouvée

Il était inévitable pour la narratrice de *L’embellie*, qui tout au long du roman est à la recherche de son identité, de prendre position face à sa maternité. Sa grossesse a eu des répercussions sur son développement identitaire, affectant ainsi sa perception de la féminité — de sa féminité. La finalité de sa quête ne consiste pas à simplement accepter de manière positive qu’elle est une mère, mais bien de prendre position face à la maternité pour lui permettre d’aller de l’avant. La question maternelle était importante puisqu’il semble que la jeune femme n’ait jamais eu l’occasion d’entamer un processus de réflexion et de guérison à ce sujet. Dans son article « Naissance de la femme contemporaine », Camille Froidevaux-Metterie traite de l’importance pour la femme de se questionner sur sa maternité, que cette réflexion mène à une acceptation ou un rejet : « Aucune femme ne peut en effet faire l’économie de la projection maternelle, qu’elle soit positive ou négative. Se sachant possiblement procréatrice, chacune réfléchit à l’actualisation de cette capacité, de cette “puissance” [...]»<sup>266</sup>. » Ireland abonde dans le même sens, rappelant qu’il est nécessaire pour une femme de se questionner sur la maternité si elle souhaite atteindre une identité de femme adulte : « Because the reference point for adult female identity has traditionally been motherhood, it is fair to say that all women begin their pathway to adult identity by

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>266</sup> Camille Froidevaux-Metterie, « Naissance de la femme contemporaine », *op. cit.*, p. 169.

positioning themselves toward motherhood – either positively or negatively<sup>267</sup>. » Ayant vécu la maternité alors qu'elle était encore très jeune et, à cause du traumatisme qui s'en est suivi, n'ayant pas eu la chance de se questionner sur le sujet, la narratrice de *L'embellie* n'aurait donc, si l'on s'en tient à ces théories, jamais atteint son identité adulte et donc son identité de femme. Il lui aura fallu prendre la route et effectuer cette quête autour de l'Islande pour en venir à se connaître elle-même et à trouver sa propre identité féminine.

Si sexualité, féminité et maternité se bousculent et s'entremêlent dans la recherche identitaire de la jeune femme, le but de sa quête se trouvait surtout dans la compréhension et l'acceptation de ces trois éléments. Qu'en ressorte une vision positive ou négative importe peu ici : le simple fait que la narratrice entame des réflexions sur ces sujets doit être considéré ici comme une réussite en soi. Si la finalité de sa quête n'est pas exprimée de façon explicite par la jeune femme, le texte rend compte du bien-être qui émane de cette dernière juste avant son départ. Plus en paix avec elle-même, la narratrice termine son aventure islandaise avec une sérénité nouvelle : « Rien ne presse en effet, on a bien le temps, toute une étendue de sables<sup>268</sup>. » Prête à retourner chez elle pour ensuite se lancer dans de nouvelles aventures, la protagoniste de *L'embellie* termine cette quête changée, tant mentalement que physiquement.

---

<sup>267</sup> Mardy S. Ireland, *op. cit.*, p. 14.

<sup>268</sup> Auður Ava Ólafsdóttir, *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], *op. cit.*, p. 347.

## CONCLUSION

Ce mémoire nous a permis d'approfondir la quête au cœur du roman *L'embellie* d'Auður Ava Ólafsdóttir. Pour ce faire, nous avons privilégié l'analyse des trois lignes directrices du récit, soit l'espace, le temps et la maternité. Aborder l'espace et le temps nous a naturellement menée au chronotope théorisé par Mikhaïl Bakhtine, ouvrant ainsi la porte sur les chronotopes de la route et du seuil qui se sont avérés essentiels à notre étude. Dans un premier temps, nous avons défini le genre du roman de la route pour voir comment le roman d'Ólafsdóttir y correspond, pour ensuite aborder le chronotope du seuil et son impact dans le récit en tant qu'élément déclencheur. La crise à l'origine du départ de la protagoniste a donc été étudiée et mise en relation avec le passé de la jeune femme, ainsi qu'avec la suite des événements afin de bien situer le roman dans son genre littéraire. Le deuxième chapitre nous a servi à analyser le chronotope de la route, central au roman *L'embellie*, et les éléments découlant de celui-ci — le carnavalesque et les chronotopes secondaires. Le thème de la nature s'est avéré central dans cette partie, considérant le lien qui se tisse entre celui-ci et la narratrice — la présence sur la route provoquant inévitablement une proximité avec les éléments naturels. Dans un troisième temps, nous avons présenté ce vers quoi tend la quête de la narratrice, réfléchissant aux sujets de la maternité et de la féminité, pour comprendre le chemin parcouru par la jeune femme et en quoi consiste la réussite de son voyage.

Tout au long de ce mémoire, nous avons évoqué des éléments clés qui permettent d'ancrer le roman *L'embellie* dans son identité islandaise. Il nous était important de le faire considérant toute la tradition littéraire qui existe en Islande et qui persiste dans les œuvres actuelles — pensons au thème de la quête, entre autres, qui se trouve dans de nombreux récits islandais<sup>269</sup>. L'Islande joue un rôle important dans le roman d'Ólafsdóttir et nous avons voulu faire ressortir l'attention qui lui est accordée aussi bien dans les descriptions qui sont faites du pays, que dans certaines caractéristiques bien précises, telles que l'humour, qui lui sont

---

<sup>269</sup> Régis Boyer, *op. cit.*, p. 177.

rattachées. Les Islandais ou « ces intoxiqués de littérature<sup>270</sup> » comme les appelle Régis Boyer, accordent une grande place au fictif dans leur vie « parce que, de la sorte, ils sont de plain-pied avec le support physique de leur existence, cette île qui est en même temps gage d'évasion permanente et ferme sol<sup>271</sup> ». La vie réelle et littéraire des Islandais est empreinte de traces laissées par leur pays insulaire. Nous voulions donc rendre compte de la place que donne Ólafsdóttir à son île maternelle dans son œuvre, tout en montrant l'impact de ce même territoire sur la quête de la narratrice de *L'embellie*. On retrouve cet hommage à la nature islandaise dans plusieurs des romans de l'auteure, comme le mentionne Isabelle Beaulieu dans son article pour la revue *Les libraires* :

La nature influence également celui ou celle qui écrit. Elle est d'ailleurs très présente dans les livres d'Ólafsdóttir qui considère elle-même le paysage comme étant un personnage à part entière. En ce sens, ses livres se rapprochent sous certains aspects du genre littéraire du *nature writing*. Que l'on vienne d'un milieu humide, froid ou tempéré, l'écriture ne reflète pas de la même façon. « La nature c'est vraiment quelque chose qui forge notre caractère, elle est en nous ; en Islande elle est chaotique, imprévisible, capricieuse, dangereuse. »<sup>272</sup>

La nature s'imisce dans les romans d'Ólafsdóttir sous différentes formes, et ce mémoire nous a permis d'en faire ressortir quelques démonstrations dans le roman *L'embellie* — il reste à savoir si les autres romans mettent en lumière une nature similaire.

Plonger dans la théorie chronotopique de Bakhtine nous a fait découvrir toute la mécanique derrière le genre du roman de la route — dans laquelle le seuil, la rencontre et le hasard jouent des rôles essentiels. Si le chronotope de la route est au cœur du « road novel », il s'observe, selon Bakhtine, dans une grande quantité d'œuvres sans que sa présence en soit toutefois évidente :

Il semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et y coule (en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route : « le chemin de la vie », « prendre une nouvelle route », « faire fausse route », et ainsi

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>271</sup> *Idem.*

<sup>272</sup> Isabelle Beaulieu, *op. cit.*

de suite... Les métaphores sont variées, et de divers niveaux, mais leur noyau initial, c'est le cours du temps<sup>273</sup>.

La route asphaltée et balisée n'est donc pas nécessaire pour que le chronotope de la route s'immerge dans un récit — il n'a besoin de rien d'autre que le temps et l'espace pour se réaliser. Ces métaphores font non seulement sens dans le roman *L'embellie*, mais sont aussi facilement repérables par nos lectures des autres romans d'Ólafsdóttir qui ne sont pas des romans de la route. Notre analyse chronotopique nous a donc révélé l'importance de la spatiotemporalité dans le texte — dans n'importe quel texte à vrai dire : « Il s'agit en outre d'un concept inépuisable, puisqu'il est toujours possible d'identifier *a posteriori* le chronotope d'une œuvre non encore étudiée, et toute nouvelle production est susceptible de faire l'objet d'une analyse chronotopique<sup>274</sup>. » De vastes possibilités de recherches s'ouvrent ainsi dès que l'on saisit l'omniprésence du chronotope dans une œuvre littéraire.

Le sujet de la quête identitaire, dont il a été question tout au long de notre recherche, nous a beaucoup aidée à faire des liens entre le genre du roman de la route — dans lequel la quête est centrale — et le caractère islandais du roman : « Le roman est une forme de recherche, de quête, pas forcément de la vérité, mais une quête de soi, de sa terre, de la position de son pays dans le monde. Cette quête peut être de plusieurs sortes : ludique, historique, narcissique, stylistique, humoristique, etc<sup>275</sup>. » Omniprésente sur la route et populaire en Islande, la quête, telle que celle au cœur de *L'embellie*, s'est manifestée sur les routes islandaises sous la forme d'une quête identitaire chez la narratrice. Fondamentale dans le roman, la quête s'est révélée comme le point d'ancrage de notre analyse, reliant tous les éléments du récit sous un même thème — la route, la rencontre, le seuil font sens dans *L'embellie* car ils sont causés par la quête. Même les thèmes de la maternité et de la féminité sont justifiés par la quête dans le récit, considérant qu'ils représentent à la fois ce qui la cause et ce qui constitue sa réussite.

Nos recherches sur le genre du roman de la route nous ont confrontée à une grande majorité de protagonistes masculins. En effet, aussi bien dans les romans consultés pour notre

---

<sup>273</sup> Mikhaïl Bakhitne, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p.385.

<sup>274</sup> Jenny Brasebin, *op.cit.*, f. 55.

<sup>275</sup> Friðrik Rafnsson, dans Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar (dir. publ.), *op. cit.*, p. 205.

analyse que dans les études sur le roman de la route, les protagonistes étaient en grande majorité des hommes. Les femmes étaient soit absentes, soit relayées à des rôles très secondaires ou stéréotypés. Il a donc été primordial de comprendre, notamment par les études de Deborah Paes de Barros, ce qui différencie un roman de la route au féminin. Notre mémoire s'inscrit dans une lignée qui vise à mettre en lumière des auteures, des narratrices et des personnages féminins qui ont été négligés dans des genres littéraires qui étaient — et sont peut-être encore aujourd'hui — majoritairement masculins. Se pencher sur un récit de la route écrit par une femme — et qui met en scène des femmes — permet de déconstruire le cadre dit « masculin » de celui-ci pour en comprendre les rouages féminins. Ainsi, Paes de Barros explique le poids que porte le thème de la maternité dans ce genre narratif lorsqu'il est porté par des femmes : « Each of these texts searches for an aspect of the idealized maternal ; the protagonists find not simply their own lost mothers but the perfect maternal that is vanquished or hidden in the prosaic reality of the functional world<sup>276</sup>. » Si les femmes sont ignorées ou mal représentées dans les récits de la route masculins, elles accaparent en contrepartie l'espace dans les récits écrits par des femmes de ce genre littéraire – les thèmes abordés les concernent surtout, aussi bien les personnages que les lectrices.

La maternité est abordée dans *L'embellie* de façon décomplexée, mais il a été plus difficile d'établir une base théorique solide sur le sujet. En effet, même si les études sur le thème de la maternité sont abondantes, il n'était pas simple d'en trouver qui portent sur le traitement de la maternité et de la féminité dans la littérature islandaise ou même nordique. Nous avons présenté la maternité et la féminité séparément afin de bien saisir ces deux concepts pour ensuite démontrer comment ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre. Cette démarche nous a permis de comprendre la relation de dépendance qui existe encore aujourd'hui entre les deux mais que certaines remettent en question. Construire son identité féminine est un cheminement personnel au cours duquel le rapport à la sexualité et à la maternité doit être questionné, mais au bout duquel les réponses – négatives ou positives – importent peu : « Qu'elle soit mère de famille ou pas ne change rien à sa place dans le monde ; ce qui la définit, c'est la maîtrise de son destin, tant sur le plan biologique du contrôle de

---

<sup>276</sup> Deborah Paes de Barros, *op. cit.*, p. 96.

son corps que sur le plan social de sa participation à la vie économique et politique<sup>277</sup>. » La réussite de la narratrice de *L'embellie* se trouve dans son rapport changeant à son corps, à sa sexualité, à sa féminité et à sa maternité. La féminité n'est pas donnée, elle se construit.

Notre voix se joint à celles d'Ólafsdóttir et de sa narratrice qui s'appliquent toutes deux à défaire des stéréotypes — nous avons voulu par cette étude aider à déconstruire le rôle cliché de la femme dans le genre du roman de la route. Dans la lignée de Paes de Barros, nous souhaitons ainsi mettre en lumière une féminité parfois cachée ou méconnue dans ce genre littéraire si populaire, dont la structure est modifiée par la présence des femmes : « Women's travel narratives problematize and reconstruct the space of the road. Using a traditional masculine trope and strategy – the road and the hero's quest – women write entirely new and spectral frontier texts<sup>278</sup>. » Dans ce genre encore dominé par les hommes, Ólafsdóttir a réussi à investir le « road novel » et lui donner l'identité féminine qui lui revient.

---

<sup>277</sup> Camille Froidevaux-Metterie, « Naissance de la femme contemporaine », *op. cit.*, p. 163.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 25.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal

Ólafsdóttir, Auður Ava. *L'embellie* [*Rigning í nóvember*], Paris, Zulma, 2012 [2004], 395 p.

### Corpus secondaire

Fontaine, Naomi. *Shuni : Ce que tu dois savoir, Julie* [Format Kindle], Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, 122 p.

Kerouac, Jack. *Sur la route* [*On the road*], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 436 p.

Ólafsdóttir, Auður Ava. *Le rouge vif de la rhubarbe* [*Upphækuð jörð*], Paris, Zulma, 2016 [1998], 156 p.

———. *Rosa Candida* [*Afleggjarinn*], Paris, Zulma, 2015 [2007], 264 p.

———. *L'exception* [*Undantekningin*], Paris, Zulma, 2014 [2012], 352 p.

Poulin, Jacques. *Volkswagen Blues*, Paris, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1988, 319 p.

Salles, Walter (réalis.). *On the Road*, MK2, American Zoetrope, Film4 et al., États-Unis, 2012.

Scott, Ridley (réalis.). *Thelma and Louise*, MGM et Pathé Entertainment, États-Unis, 1991.

### Textes sur le Nord, l'Islande et sa littérature

Beaulieu, Isabelle. « Auður Ava Ólafsdóttir : Paysages oniriques », *Les Libraires*, 5 avril 2017, en ligne, <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/audur-ava-olafsdottir-paysages-oniriques>, consulté le 18 mars 2020.

Bjarnadóttir, Gerður. « Kynjaveröld : Þrjár skáldsögur Auðar Övu Ólafsdóttur », Reykjavík, Háskóla Íslands, 2012, 93 f.

Boyer, Régis. « “Miracle islandais” : miracle insulaire ? », *Cahiers slaves*, n° 7, 2004, p. 167-185.

Chartier, Daniel. « The Gender of Ice and Snow », *Journal of Northern Studies*, n°2, 2008, p.29-49.

Conton, Julie. *Les Runes : Écriture sacrée en Terre du Milieu*, Cordes-sur-Ciel, Mémoires du monde, 2012, 404 p.

Duvignaud, Jean et Chérif Khaznadar (dir. publ.). *Internationale de l'imaginaire. Islande de glace et de feu : Les nouveaux courants de la littérature islandaise*, France, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, 265 p.

Hansson, Heidi. « Bayard Taylor and the Genders of the North », *Edda*, n° 1, 2006, p. 18-33.

Ísleifsson, Sumarliði R. et Daniel Chartier (éd.). *Iceland and Images of the North*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2011, 611 p.

———. *Deux îles aux confins du monde : Islande et Groenland*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au Pôle », 2018, 252 p.

Kjartansdóttir, Katla. « Remote, Rough and Romantic: Contemporary Images of Iceland in Visual, Oral and Textual Narrations », dans Sverrir Jakobsson (éd.), *Images of the North : Histories, Identities, Ideas*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2009, p. 271-280.

Lindow, John. *Norse Mythology : A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 365 p.

Maalouf, Laila. « Auður Ava Ólafsdóttir : une écrivaine d'exception », *La Presse*, 27 mars 2017, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/arts/livres/201703/27/01-5082679-aur-ava-olafsdottir-une-ecrivaine-dexception.php>>, consulté le 11 janvier 2019.

Magnússon, Sigurður A.. « Icelandic Literature - Preserver of National Culture », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 1, n° 3, 1968, p. 83-93.

McIntosh, Christopher. *Beyond the North Wind : The Fall and Rise of the Mystic North*, Newburyport, Weiser Books, 2019, 489 p.

Rees, Ellen. « The Nordic 'Quirky Feel-Good' », dans Tommy Gustasson et Pietari Kääpä (dir.), *Nordic Genre Film*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2015, p. 147-158.

Thorleifsdóttir, Hanna Steinunn et François Émion (dir. publ.). *L'Islande dans l'imaginaire*, Caen, Presses Universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2013, 160 p.

Textes sur le récit de la route et son histoire

Brasebin, Jenny. « Road novel, road movie : Approche chronotopique du récit de la route », Montréal, Université de Montréal et Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2013, 401 f.

Godin, Marc Antoine. « Dérapages, suivi de, Vers une définition du roman de la route », Montréal, Université McGill, 1999, 95 f.

Kozlovsky, Roy. « Beat Literature and the Domestication of American Space », *AA Files*, n° 51, 2005, p. 36-47.

Laderman, David. *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, 322 p.

Mazierska, Ewa et Laura Rascaroli. *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, Londres et New York, Wallflower Press, 2006, 245 p.

Morency, Jean, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir. publ.). *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, 360 p.

Paes de Barros, Deborah. *Fast Cars And Bad Girls : Nomadic Subjects and Women Road Stories*, New York, Peter Lang Publishing Inc., 2004, 208 p.

Primeau, Ronald. *Romance of the Road. The Literature of the American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996, 170 p.

Russell, Jamie. *The Beat Generation*, Harpenden, Pocket Essentials, 2002, 96 p.

Stephenson, Gregory. *The Daybreak Boys : Essays on the Literature of the Beat Generation*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990, 216 p.

Stout, Janis P.. *The Journey Narrative in American Literature : Patterns and Departures*, Westport, Greenwood Press, 1983, 272 p.

#### Textes sur la quête et le récit initiatique

Garnier, Xavier. « À quoi reconnaît-on un récit initiatique ? », *Poétique*, vol. 4, n° 140, 2004, p. 443-454.

Scotti, Massimo. « Lieux de liberté, lieux de réclusion : Duplicités de l'image insulaire dans la littérature occidentale », *Les lettres romanes*, vol. 66, n° 1-2, 2012, p. 87-97.

Gedde, Tone Greve. « Les héros ne sont plus ce qu'ils étaient », *Germanica*, n° 29, 2001, p. 149-159.

#### Textes sur la féminité et la maternité

Badinter, Elisabeth. *Le conflit : la femme et la mère* [Format Kindle], Paris, Flammarion, 2010, 260 p.

Froidevaux-Metterie, Camille. « Naissance de la femme contemporaine », *Le Débat*, vol. 157, n° 5, 2009, p. 158-173.

———. « L'expérience du féminin. Le corps, soi et les autres », *Études*, vol. 417, n° 9, 2012, p. 187-197.

Ireland, Mardy S.. *Reconceiving Women : Separating Motherhood from Female Identity*, New York, Guilford Press New York, 1993, 195 p.

- Legendre, Claire (dir. publ.). *Nullipares* [Format Kindle], Montréal, Hamac, 2020 82 p.
- Malet, Christian (éd.). *Boréales*, n° 46-49, « Colloque : La Femme nordique. Mythe et réalité », 1991, 172 p.
- Monzani, Stefano. « Naître femme, n'être "que" femme? », *Filigrane*, vol. 29, n° 1, mars 2020, p. 71-97.
- Rowbotham, Sheila. « To Be or Not to Be : The Dilemmas of Mothering », *Feminist Review*, n° 31, 1989, p.82-93.
- Rúðólfsdóttir, Annadís Greta. *The construction of femininity in Iceland*, Londres, University of London, 1997, 244 p.
- Servan-Schreiber, Perla. *La féminité : de la liberté au bonheur*, Paris, Stock, 1994, 308 p.
- Textes sur l'insularité et le paysage
- Collot, Michel. *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes Sud, 2011, 283 p.
- . *La matière-émotion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 334 p.
- Meistersheim, Anne. *Figures de l'île*, s.l., Éditions DLC, 2001, 173 p.
- Autres ouvrages théoriques
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, 149 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2016 [1970], 471 p.
- . *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2016 [1975], 488 p.
- Courtois, Robert. *Les conduites à risque à l'adolescence : Repérer, prévenir et prendre en charge*, Paris, Dunod, 2011, 352 p.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, 349 p.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval et Méridiens Klincksieck, 1988, 200 p.
- Hadjar, Hamza. « Quand parcourir l'espace c'est remonter le temps. Le voyage dans le village de l'allemand de Boualem Sansal », *Multilinguales*, n° 8, juin 2017, en ligne,

<<http://journals.openedition.org/multilinguales/392> ; DOI : 10.4000/multilinguales.392>, consulté le 7 janvier 2019.

Landowski, Eric. *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 250 p.

Régie de la Santé et des Services sociaux de la Mauricie et du Centre-du-Québec. *Document de formation sur l'intervention psychosociale auprès des victimes d'agression sexuelle*, Québec, Ministère de la Santé et des Services sociaux, 2003.

Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, 240 p.

Ziethen, Antje. « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013, [en ligne], URL : <https://doi.org/10.7202/1017363ar>, page consultée le 20 février 2019.