

Trois modèles de femmes errantes dans *Magnus* de Sylvie Germain

par

Edyta Rogowska

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en langue et
littérature françaises

Août 2009

RÉSUMÉ

Si l'œuvre de Sylvie Germain est bien connue des critiques littéraires, la thématique de l'errance, qui occupe une place principale dans son écriture, demeure relativement inexplorée. Le présent mémoire étudie l'errance en présentant le thème dans l'œuvre de l'écrivaine et, ensuite, en examinant, plus particulièrement, son rapport avec le personnage féminin dans le roman *Magnus*. Cette analyse propose trois modèles de femmes errantes : la femme aliénée, l'aventurière et la criminelle.

ABSTRACT

If Sylvie Germain's works are well known to literary critics, the theme of wandering, which holds an important place in her writings, remains relatively unexplored. This thesis studies the theme of wandering by presenting it firstly within the body of the writer's oeuvre, and then, by examining more thoroughly its relation to the female character in the novel, *Magnus*. This analysis proposes three models of wandering women: the alienated woman, the adventurer and the criminal.

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier très chaleureusement la professeure Jane Everett pour ses conseils, ses lectures attentives et sa patience.

Je tiens à remercier Geneviève Langlois et Marie Markovic pour leur aide fortement appréciée.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé / Abstract	ii
Remerciements	iii
 INTRODUCTION : L'errance féminine dans <i>Magnus</i>	 1
 PREMIER CHAPITRE : De l'errance à l'errance féminine dans l'œuvre de Sylvie Germain	
.....	8
<i>Les origines de l'errance</i>	9
<i>L'errance dans l'œuvre de Sylvie Germain</i>	20
<i>L'errance féminine dans l'œuvre de Sylvie Germain</i>	24
 DEUXIÈME CHAPITRE : Thea : l'errance « négative »	 32
<i>L'errance et la recherche</i>	35
<i>L'errance et la propagande</i>	38
<i>L'errance douloureuse</i>	42
 TROISIÈME CHAPITRE : May : l'errance et aventure	 46
<i>L'errance et le célibat</i>	47
<i>L'errance et les rapports sociaux</i>	50
<i>L'errance et l'aventure</i>	52
<i>Une errance ambivalente</i>	55
 QUATRIÈME CHAPITRE : Peggy : l'errance « illégitime »	 58
<i>Le refus de responsabilité</i>	59
<i>L'errance « légitime »</i>	65
<i>L'errance « illégitime »</i>	67
 CONCLUSION : L'errance féminine dans <i>Magnus</i> et dans l'histoire littéraire	 74
BIBLIOGRAPHIE.....	78

Dla moich rodziców

INTRODUCTION

L'errance féminine dans *Magnus*

Si « l'errance de l'homme [...] a été dite sur tous les tons, à toutes les échelles, dans toutes les littératures¹ », que peut-on dire de celle de la femme ? Même si la thématique de l'errance a fait l'objet de nombreuses études littéraires, relativement peu abordent l'errance du personnage féminin². Ce constat ne surprend pas si l'on considère que l'errance a depuis longtemps été la chasse gardée de l'homme³. Vu l'intérêt croissant porté à la condition des femmes dans la société depuis les années 1960, et face à l'effondrement actuel des repères identitaires fixes,⁴ il devient de plus en plus difficile de restreindre les paramètres du masculin et du féminin dans des cadres identitaires qui leur seraient exclusivement désignés⁵.

Dans le domaine littéraire, comme ailleurs, on repousse l'idée selon laquelle l'homme serait le souverain du domaine de la mobilité tandis que celui de la sédentarité serait prescrit à la femme. En effet, la possibilité pour « le sujet féminin⁶ » d'accéder à de nouveaux « territoires féminins⁷ » se fait de plus en plus reconnaître dans le champ littéraire⁸. Michèle Chossat décrit le phénomène ainsi : « Défiant les normes sociales et les caractéristiques normalement attribuées à

¹ F. de Towarnicki, « Heidegger : errance et pensée planétaire », p. 40.

² La première étude systématique consacrée à la notion de l'errance au féminin est celle de K. Schwerdtner, *La femme errante*, Ottawa/New York, Légar, 2005, 173 p.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ S. Mongeon, « Présentation », p. 11.

⁵ Voir Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin (dir.) « Féminin/Masculin : jeux et transformations », *Voix et images*, vol. 32, n° 2, hiver 2007, p. 5 – 159.

⁶ *Ibid.*

⁷ S. Mongeon, « Présentation », p. 11.

⁸ Citons, à titre d'exemple, le dossier consacré à la notion de la femme mobile : Karen Bamford (dir.), « Women in Motion, Femmes en mouvement », *Studies in Canadian Literature*, vol. 29, n° 1, 2004, 123 p.

la femme (passivité, docilité, silence), les personnages [féminins] principaux, par leurs actions et leurs gestes quotidiens sortent d'une image, ou d'une définition identitaire stéréotypée⁹ ».

L'expansion territoriale dont bénéficie la femme, dans certaines sociétés, du moins, rend possible un questionnement sur les rapports que le personnage féminin entretient avec le vaste domaine de la mobilité. Le champ sémantique du déplacement disposant d'un lexique abondant, on retrouve une série de termes¹⁰ qui, tout en étant rattachés à la notion de la mobilité, sont également associés à la notion d'errance; les deux termes, si l'on se réfère à leur évolution étymologique¹¹ et à leur valeur sémantique respectives, ont en quelque sorte des liens.

L'errance occupe une place privilégiée dans *Magnus* de Sylvie Germain¹². Publié en 2005, le roman illustre la fragilité identitaire engendrée par l'héritage de la violence et explore l'errance par le biais « de la quête, de la requête, de la revendication d'identité¹³ ». Le roman retrace la vie d'un orphelin atteint d'amnésie qui essaie de rétablir le fil brisé de son passé. Homme errant à la recherche de ses origines, il rencontre plusieurs personnes qui empêchent ou facilitent son processus de reconstitution identitaire. Les femmes occupent une place privilégiée à cet égard non seulement parce qu'elles orientent son errance, mais parce qu'elles sont elles-mêmes fondamentalement liées à l'errance. Notre étude portera sur l'expression de l'errance dans l'œuvre de Sylvie Germain et, plus particulièrement, sur l'errance féminine articulée à travers trois personnages féminins de *Magnus*.

⁹ M. Chossat, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle*, p. 10.

¹⁰ G. Barthélémy, « L'errance comme problème », p. 161. (Barthélémy propose une typologie qu'il appelle la « sphère de l'ambulation ». Les éléments de cette sphère de l'ambulation sont les suivants : le vagabondage, l'errance, la quête, la dérive, la fugue, le voyage, la promenade; le transfuge, le renégat, le flâneur, le badaud).

¹¹ Nous consacrons une partie de premier chapitre à décrire les origines étymologiques de l'errance.

¹² S. Germain, *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005, 274 p.

¹³ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, p. 98.

Il y a plusieurs façons d'examiner l'errance. On parle des représentations de l'errance, des types de personnages errants, des figures de l'errance¹⁴. Alors que l'errance du héros romanesque a déjà suscité l'intérêt des critiques,¹⁵ celle de la femme demeure largement inexplorée. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous intéressons au modèle particulier de la *femme errante*. Construit par Karin Schwerdtner¹⁶ à partir de concepts narratologiques et socio-sémiotiques, le syntagme, *femme errante*, renvoie à un personnage féminin qui vit un rapport particulier avec l'errance. Celle-ci s'exprime non seulement sous la forme du déplacement physique, mais aussi par une gamme de comportements socialement « déviants » auxquels la mobilité physique se rattache. Nous inspirant de cette définition, nous analyserons la manière dont l'errance féminine s'articule à travers trois figures de femmes errantes : Thea, May et Peggy, l'aliénée, l'aventurière et la criminelle.

Si les théories de Schwerdtner constituent la première réflexion théorique effectuée sur l'errance du personnage féminin *principal*, elles forment aussi le premier modèle théorique qui porte sur l'errance du personnage féminin en général. Pour cette raison, son ouvrage, *La femme errante* nous sera utile. Les recherches de Karin Schwerdtner démontrent comment les personnages féminins incarnent la conception traditionnelle de l'errance féminine, laquelle fait de la femme une figure de faute et de déchéance, mais indiquent aussi les manières dont les errantes parviennent à rompre avec cette conception négative de la mobilité féminine.

Nos analyses font voir que l'image traditionnelle de l'errance féminine s'illustre à travers le personnage de Thea, mais soulignent aussi qu'elle est d'autant plus problématique qu'elle s'exprime dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. À cet égard, nous examinons le

¹⁴ D. Berthet, *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, 333 p.

¹⁵ A. Goulet, Sylvie Germain. *Un mode de cryptes et de fantômes*, p. 173-226.

¹⁶ K. Schwerdtner, *La femme errante*, Ottawa / New York, Légar, 2005, 173 p.

parcours de Thea en nous inspirant du modèle de la mère itinérante étudiée par Caroline Rupprecht¹⁷. En étudiant l'errance comme une forme d'erreur, nous démontrons que cette erreur est, elle-même, ancrée dans la logique de la propagande nazie. En nous appuyant sur quelques concepts empruntés à « Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women in Politics and Work » de Claudia Koonz et de Renate Bridenthal¹⁸, nous illustrons comment Thea adhère à l'idéologie nazie. Nous allons voir qu'elle est motivée par un besoin de croire le faux afin de combler un vide émotif qui la fait souffrir.

Si l'errance de Thea fait d'elle une femme déchue qui finit par sombrer dans la folie, celle de May revêt quelques aspects de l'esprit aventurier dont parle Karin Schwerdtner. En nous inspirant de l'image de la femme aventurière étudiée par Schwerdtner, nous analysons le lien qui existe entre l'errance et l'aventure. Les théories portant sur les rapports sociaux examinés par Schwerdtner nous permettront d'explorer l'errance dans à la lumière des normes sociales. Puisque l'errance de May se déroule dans les années cinquante, nous nous appuyons sur l'ouvrage, *Single in a Married World : A Life Cycle Framework with the Unmarried Adult*¹⁹, étude qui nous permet d'étudier l'errance par rapport au célibat dans les années cinquante aux États Unis. En nous servant de l'ouvrage de Natalie Heinrich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*²⁰, nous démontrons que l'errance de May implique une sorte d'ambivalence qu'affronte la femme vivant dans une société à la fois traditionnelle et moderne.

La conception de l'errance comme une forme de transgression autorise son analyse avec le crime. En nous inspirant du modèle de la criminelle proposé par Karin Schwerdtner, nous

¹⁷ C. Rupprecht, « Post-war Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, Kluge », p. 33-57.

¹⁸ C. Koonz et Renate Bridenthal, « Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women in Politics and Work », p. 33-65.

¹⁹ K. Berlinger, Natalie Schwartzberg et Demaris Jacob. *Single in a Married World : A Life Cycle Framework with the Unmarried Adult*, New York, W.W. Norton & Co. 1995, 234 p.

²⁰ N. Heinrich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard, 1997, 397 p.

explorons, à travers le personnage de Peggy, l'errance comme une forme de transgression morale. Puisque le crime commis par Peggy est relié à l'idée de la responsabilité, nous étudions ses transgressions par rapport à la responsabilité humaine dont parle Emmanuel Lévinas²¹. Nous alimentons notre étude en faisant appel à la notion de « la maîtrise des impressions » d'Erving Goffman, qu'il développe dans son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*²². En nous appuyant sur cette notion, nous proposons que l'errance de Peggy se caractérise par une sorte de tension entre son « moi intime » et son « moi social », ce qui donne lieu à une forme d'errance « légitime » que Peggy peut manifester publiquement, et une forme d'errance « illégitime » qu'elle désire dissimuler. Au besoin, nous ferons aussi référence à des études critiques portant sur l'œuvre de Sylvie Germain.

Dans le premier chapitre, nous nous penchons sur la notion de l'errance et, plus particulièrement, sur celle de l'errance féminine. Afin de montrer la richesse du terme « errance », qui a influencé la façon dont nous définissons le terme, nous étudions ses origines étymologiques. Dans le but d'établir une base littéraire à partir duquel nous pouvons examiner l'errance dans l'œuvre de Sylvie Germain, nous présentons ensuite quelques études portant sur l'errance de la femme avant d'évoquer, de manière générale, l'expression de l'errance et de l'errance féminine dans l'œuvre de Sylvie Germain.

Le deuxième chapitre est consacré à « l'errance négative²³ », conception qui envisage la femme comme « un être égaré, désœuvré, à la dérive²⁴ ». Cette manifestation de l'errance s'articule à travers le personnage de Thea, une femme aveuglée par le régime nazi qui se crée un

²¹ E. Lévinas, *Éthique et Infini : Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982, « Espace intérieur », 142 p.

²² E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973, « Le sens commun », 251 p.

²³ Dominique Berthet, *Figures de l'errance*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*

monde d'illusions et de faux espoirs afin de doter sa vie d'un sens. Ce modèle relie l'errance à l'erreur et fait voir comment le désir de vivre dans le faux signifie le désir de vivre dans la folie, qui est elle-même une forme d'« errance mentale²⁵». Nous démontrons que l'errance de Thea relève d'une sorte de recherche qu'elle entame afin de combler un vide personnel.

À la différence de l'errance vécue par Thea, celle de May, le sujet du troisième chapitre, s'illustre par sa volonté de manipuler les normes sociales et de les adapter à ses besoins personnels sans s'exposer à la censure normalement réservée à l'errance féminine. May échappe à l'image négative, et ce faisant, se sent libre de vivre l'errance comme une aventure. Celle-ci s'exprimera à la fois par un déplacement géographique constant ainsi que par les liaisons sexuelles dans lesquelles May s'implique afin de réaliser son but de liberté. L'expression de l'errance chez May se caractérise aussi par une certaine forme d'altruisme et d'empathie. Elle implique également une sorte de tension entre les besoins personnels de May et les attentes sociales de l'époque.

Notre analyse du personnage de Peggy, au quatrième chapitre, nous amène à explorer l'errance féminine dans son rapport avec la notion du crime et de la responsabilité qu'on a envers autrui. En faisant appel à la notion de responsabilité développée par Emmanuel Lévinas, nous tentons de montrer qu'en abandonnant son mari, qui se trouve dans une position de nécessité, Peggy renie son devoir humain et, par conséquent, tombe dans une forme particulière de l'errance morale. Son désir de garder cachée son implication dans la mort de son mari l'oblige à expliquer son comportement erratique comme le résultat de la peine qu'elle ressent, alors qu'il provient de son sentiment de culpabilité et de sa conscience d'avoir transgressé moralement.

²⁵ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 52.

Notre conclusion présente les résultats de notre analyse et suggère quelques pistes de recherches futures tant pour ce qui concerne les écrits de Sylvie Germain que pour la thématique de l'errance féminine.

PREMIER CHAPITRE

De l'errance à l'errance féminine dans l'œuvre de Sylvie Germain

Comprendre l'évolution du terme errance, voilà l'une des premières tâches de notre projet qui, nous l'espérons, démontrera la complexité et la richesse du terme. Il s'agit d'une thématique complexe, comme nous le souligne Anne-Lise Clément : « Étudier l'errance, c'est en quelque sorte, tenter de saisir l'insaisissable. C'est définir un thème aussi fugace que le temps, dont l'essence même rend difficile toute tentative explicative¹ ». Alors que certains critiques mettent l'accent sur le lien qu'a l'errance avec la notion de l'espace et, de ce fait, construisent sa problématique en termes d'un « espace intermédiaire² » qui vise à souligner la recherche d'un « lieu acceptable³ », d'autres, comme Fernand Ouellette, problématisent la notion en soulignant ses aspects sémantiques. Ouellette voit dans l'errance une tension ou une « dualité sémantique⁴ » qui servirait à engendrer deux manifestations différentes du concept : l'errance polarisée et l'errance close. La première renvoie l'errance à un mouvement qui est mis en branle par un dessein prédéterminé prenant la forme de l'utopie, du rêve ou de la passion, la seconde définit le terme par la métaphore d'un cercle, lequel désigne un mouvement perpétuel qui souligne l'idée du désespoir humain. Dans une autre perspective, Hervé Pierre Lambert s'intéresse à l'errance comme la recherche d'une « connexion⁵ », dans un Occident désenchanté alors que Guy

¹ A-L. Clément, *D'une errance close à une errance polarisée. Thème et structure de Visions d'Anna ou Le Vertige de Marie-Claire Blais*, p. 9.

² A. Laumonier, « L'errance ou la pensée du milieu », p. 20.

³ *Ibid.*

⁴ F. Ouellette, *Écrire en notre temps : essais*, p. 13.

⁵ H. P. Lambert, « Mexique et figures de l'errance », p. 95.

Barthélemy⁶ y voit un outil critique et un thème littéraire.

Les origines de l'errance

De façon générale, on peut dire que le terme « errance » possède deux significations différentes. D'un côté, il appartient au champ lexical du mouvement et revêt une connotation soit neutre, soit positive; de l'autre, il est associé à l'idée d'égarement ou de déviation par rapport à un centre, ou à un point fixe, ce qui lui confère une connotation négative. Cette dualité entre l'idée de mouvement et celle d'erreur est liée aux origines étymologiques du verbe « errer ».

Issu du latin médiéval *iterare*, « errer » apparaît vers la seconde moitié du XII^e siècle et signifie « voyager », « agir, se conduire⁷ ». À la même époque, il acquiert un autre sens provenant du latin « *errare* ». Sous l'influence de celui-ci, « errer » veut dire « aller ça et là, marcher à l'aventure⁸ ». Sur le plan figuratif, il signifie « faire fausse route », « se tromper » et « s'écarter de la vérité⁹ ». Dans la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁰, *iterare* signifiant « voyager », se confond avec *errare* indiquant « aller ça et là, marcher à l'aventure », et « se tromper » à tel point qu'il est remplacé par ce dernier sens¹¹. Ce serait vraisemblablement la raison pour laquelle *Le dictionnaire de la langue française du seizième siècle*¹² ne donne plus « voyager¹³ » comme principale définition d' « errer », mais lui confère plutôt le sens de « cheminer », « aller », et « se tromper¹⁴ ».

⁶ G. Barthélemy, « L'errance comme problème », p. 170.

⁷ A. Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, p. 717.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* Au XVI^e siècle le verbe « errer » issu du latin « *iterare* » veut également dire « gouverner, administrer ».

¹¹ *Ibid.* (Remarquons pourtant que la définition d' « errer » comme « voyage », quoique rare, est encore en usage littéraire au XIX^e siècle).

¹² E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du 16^e siècle*, p. 574.

¹³ A. Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, p. 717.

¹⁴ *Ibid.*

Il semble que ce soit sous l'influence de « *errare* » et non plus sous celle de « *iterare* » que le terme « errer » subsiste actuellement. C'est probablement pourquoi, « errance », qui anciennement voulait dire « voyage, chemin¹⁵ » et se trouvait même dans des expressions telles que « être en errance » pour signifier « se promener », a des sens divers. Dans son usage courant, « errer » veut dire « l'action d'aller ça et là, sans s'établir nulle part », « action de s'égarer » et par extension, « action de s'éloigner de la vérité » ou de « vivre dans le faux¹⁶ ». Les termes « errer » et « errance » désignent également l'état dans lequel une personne « laisse errer ses pensées » ou même « rêve en méditant sans suite et sans liaison dans ses idées¹⁷ ». Dans quelques cas, ces termes sont associés à des concepts indiquant le mouvement ou l'égarement tels que le vagabondage, le nomadisme, la flânerie et la course¹⁸.

Si l'on peut saisir l'évolution du terme, peut-on faire de même pour la personne à qui celui-ci renvoie ? C'est le mot « errant » qui nous intéresse ici. Qualifiant « ce qui est propre aux personnes nomades¹⁹ », le terme « errant » s'approche du terme « erratique », lequel, par son association au terme « vagabond », désigne, dans son usage littéraire, « une personne instable²⁰ ». Il est intéressant de remarquer que dans l'ancien français, on distingue entre les termes « errier » ou « errant », et celui d' « errerresse ». Alors que le mot « errier » désigne un « voyageur » et le participe présent « errant » qualifie « celui qui voyage, celui qui part par opposition à celui qui reste²¹ », le mot « errerresse » associe la femme à la mobilité, mais d'une manière relativement négative. À la différence de son homologue masculin, qui *voyage*, une

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 13.

¹⁹ A. Rey, *Dictionnaire Historique de la langue française*, p. 717.

²⁰ *Ibid.*

²¹ F. Godefroy, *Lexique de l'ancien français*, p. 187.

« errerresse » est « une femme qui *erre*, *vagabonde* ²² ». Cette distinction, qui privilégie la mobilité de l'homme au détriment de celle de la femme, apparaît seulement dans le lexique de l'ancien français, et semble disparaître de l'usage au profit du terme « errant », lequel subsiste toujours dans les dictionnaires modernes. Alors que le terme « errant » qualifie des figures masculines comme « le chevalier errant » ou « le Juif errant²³ », le terme « errerresse », quant à lui, a complètement disparu de l'usage courant. Il a été remplacé par le terme « errante », pour lequel les exemples sont peu nombreux.

Le peu d'exemples de femmes errantes dans la littérature s'explique par le fait que la thématique de l'errance au féminin n'a été développée que dans les années 1970 et 1980, au moment où les auteurs commencent à s'interroger sur l'errance par le biais du personnage féminin devenu protagoniste dans plusieurs romans publiés en France²⁴. Cela ne veut dire pas pourtant que l'errance n'a jamais caractérisé le personnage féminin. Le rapport entre l'errance et la femme occupe depuis longtemps une place dans la littérature. D'après Ellen Moers, on pourrait même retracer l'histoire du féminisme en étudiant la mobilité féminine dans la littérature.²⁵ Comme notre but n'est pas de retracer l'évolution littéraire de l'errance féminine, mais d'examiner son expression dans l'œuvre de Sylvie Germain, nous nous proposons de présenter quelques études qui se sont déjà penchées sur la thématique de l'errance au féminin. Cet exercice nous aidera à mieux situer l'œuvre de Sylvie Germain dans le contexte de l'errance féminine.

²² *Ibid.* ; nous soulignons.

²³ L. Guilbert, *Grande Larousse de la langue française*, p. 1719.

²⁴ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 28. (Quelques exemples comprennent : *La femme au petit renard* de Violette Leduc; *Shérazade* de Leila Sebbar; *N'zid* de Malika Mokkedem; *Les marches de sable* d'Andrée Chédid et *La vallée incarnate* de Chantal Chawaf).

²⁵ E. Moers, « Bleak House: the agitating women », p. 22. (« Reckless, independent motion out of doors is a present metaphor of feminism or female heroism in literature, where to rebel against the conformity of 'women's place' is often, most dramatically, simply to go, to move, to walk »).

En effet, si « l'errance porte maints visages²⁶ », comme le souligne de Towarnicki, elle est marquée par quelques-uns qui sont spécifiquement féminins. Anne Craig Leigh, par exemple, parle de la façon dont les auteurs masculins du Moyen Age présentaient la femme mobile de façon défavorable²⁷. En plus des contraintes légales, économiques et sociales qui rendaient problématiques les voyages de pèlerines en Europe et au Proche Orient, ces femmes ont dû faire face à une représentation particulièrement déplorable de la femme mobile, celle de la *Wandering Woman*. Celle-ci figurait dans plusieurs genres de littérature européenne et présentait des pèlerines comme des femmes immorales et corrompues²⁸.

Françoise du Sorbier, dans son étude des héroïnes de Defoe, définit l'errance comme « une quête d'autonomie, de richesse et d'impunité²⁹ », typique des êtres qui désirent mettre fin à une instabilité originelle. Elle note, en outre, que l'errance peut se traduire comme « une sorte de dérive de l'identité sexuelle³⁰ ». C'est à quoi s'intéresse Catherine Cusset. D'après elle, le roman du dix-huitième siècle associe l'errance au comportement sexuel de la femme. Cusset propose l'idée que c'est le « nomadisme sexuel et sentimental³¹ » du personnage féminin qui confère à la notion d'errance un sens particulier : « [L'errance³², c'est] le fait de ne pas se fixer, de ne pas s'attacher à un être unique, c'est-à-dire l'inconstance³³ ». L'étude de Cusset se montre intéressante surtout parce que l'auteure souligne comment le personnage féminin internalise le sentiment de culpabilité encouragé par une société qui n'accepte pas ce comportement dit « léger ».

²⁶ F. de Towarnicki, « Heidegger : errance et pensée planétaire », p. 40.

²⁷ A. Craig-Leigh, *Wandering Women and Holy Matrons. Women as Pilgrims in the later Middle Ages, 1300-1500*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁹ F. du Sorbier, « L'errance et les héroïnes de Defoe », p. 177.

³⁰ *Ibid.*, p. 184.

³¹ C. Cusset, « Errance et féminité au XVIIIe siècle. De *Manon Lescaut* aux *Amours du chevalier de Faublas*, p. 89.

³² *Ibid.* (Cette manifestation de l'errance reçoit aussi les noms d'égarement et d'erreur de transport).

³³ *Ibid.*

Notre compréhension de l'errance serait incomplète si nous passions sous silence l'importance qu'elle revêt sur le plan de l'identité féminine. Dans un article qu'elle consacre à *La Vagabonde* de Colette³⁴, Zahra Brimelli suggère que l'errance (envisagée comme le statut social transgressif d'une femme divorcée et le déplacement physique de celle-ci) est le moyen par lequel la femme acquiert une nouvelle compréhension de son identité. Brimelli retrace le parcours effréné d'une femme divorcée qui parvient à s'affranchir de la dépendance physique et émotionnelle de son mari et ensuite de l'homme en général. Elle démontre que l'errance de la femme symbolise une force libératrice et un élément clé dans la création d'une nouvelle figure féminine : celle de la « femme libre³⁵ ».

Étudier l'errance à partir des figures féminines, c'est à quoi s'attardent Caroline Rupprecht et Karin Schwerdtner. Rupprecht examine la figure de la mère itinérante ou de la femme enceinte itinérante (*the itinerant mother figure, the itinerant pregnant woman*³⁶) alors que Schwerdtner explore « les errances répétées d'une mère de famille voyageuse³⁷ ». D'après Rupprecht, la femme itinérante représente la difficulté de renaître après un traumatisme historique. Cette difficulté est communiquée par la grossesse d'une femme qui « *is charged with carrying the burden of the future while having at the same time no place to go*³⁸ ». L'auteure suggère que ce type de la femme errante rappelle la peine qu'éprouve un narrateur masculin et, par extension, la voix dominante de la société, à dire son passé, à construire une historiographie dans une Europe toujours hantée par son propre passé traumatisant. Schwerdtner³⁹, en revanche,

³⁴ Z. Brimelli, « Errer sans erreur : Colette et la quête d'une nouvelle identité féminine », Automne-Hiver 2008, *Equinoxes*, n° 10, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_brimellifinal.html

³⁵ *Ibid.*

³⁶ C. Rupprecht, « Post-war Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, Kluge », p. 37.

³⁷ K. Schwerdtner, « Entre être et action : errances au féminin chez Monique LaRue », p. 63.

³⁸ C. Rupprecht, « Post-war Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, Kluge », p. 37.

³⁹ Parmi les différents critiques qui se sont penchés sur l'errance féminine, Karin Schwerdtner semble dominer le domaine de recherche, surtout si l'on considère qu'elle a consacré sa thèse doctorale à ce sujet et ensuite, a publié,

offre une différente interprétation de l'errance féminine et voit la mère comme une agente de sa propre narration. Elle suggère que la figure de la mère, qui est, par tradition, silencieuse et immobile, souligne, dans le roman contemporain où elle joue le rôle principal, « moins les oppositions sexuées – mobilité masculine, immobilité féminine – [que...] le fond commun de l'humanité : la sensibilité, la capacité de raisonner et l'énergie créatrice⁴⁰ ».

Lorsqu'elle tente d'élargir la notion d'errance pour y « englober la femme mobile⁴¹ », Schwerdtner constate que la problématique de l'errance est rarement abordée de façon autonome — d'où la tendance à la rattacher à des concepts voisins, tels la délinquance, le libertinage, la flânerie et la migration. C'est la raison pour laquelle elle n'étudie pas, par exemple, « la folie ou l'erreur en elles-mêmes, mais plutôt la mobilité à laquelle ces formes se greffent⁴² ». Il y a, par conséquent, des expressions et des sens variés attribués à ce qu'on pourrait appeler une errante : chez Duras, cette figure est perçue comme un être de déchéance alors que sous la plume de Le Clézio, elle incarnerait l'observation, l'inventivité et la liberté d'expression corporelle. Selon Schwerdtner, l'errante peut également évoquer des concepts équivoques dans la mesure où « la mouvance de la femme recouvre non seulement la douleur ou la souffrance », mais aussi « la

en 2005, *La femme errante*. C'est une étude de quatre romans parus en France entre 1965 et 1997 : *Le vice-consul* (1966) de Marguerite Duras, *Voyages de l'autre côté* (1975) de J.M.G Le Clézio, *L'astragale* (1965) d'Albertine Sarrazin et *Desirada* (1997) de Marysé Condé. Par l'intermédiaire de quatre modèles féminins, soit la mendiante, l'aventurière, la criminelle et la migrante, l'auteure fournit une typologie de « l'errance au féminin », qui s'exprime de façons diverses dans les romans étudiés : « l'errance morale et l'instabilité psychique » chez Duras, « la divagation de l'esprit qui se joint au mouvement spatial » chez Le Clézio, « la criminalité ou l'errance par rapport à la loi et au code social qui se conjugue à la fuite » chez Sarrazin et, enfin, la migration « ou la rupture avec les origines [qui doivent] fonder une identité » chez Condé.

⁴⁰ K. Schwerdtner, « Entre être et action : errances au féminin chez Monique LaRue », p. 65.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Ibid.*, p. 45.

révolte ou l'affranchissement d'un carcan culturel traditionnel⁴³ », comme c'est le cas dans les deux derniers romans analysés par Schwerdtner.

Au lieu d'étudier la figure de la mendiante comme « une humble victime des rapports socioéconomiques qui se rapproche d'autant plus de Dieu qu'elle est ostensiblement nécessiteuse⁴⁴ », Schwerdtner souligne la façon dont le roman où elle figure « réalise ce que la société traditionnelle tient pour une triple errance », représentée par la prostitution (ou l'acte sexuel préconjugal constituant une errance morale), le vagabondage (une existence sans domicile fixe qui va à l'encontre de l'idéal de la sédentarité occidentale) et la folie (une errance mentale ou « l'égarement par rapport à la raison ou à un état d'esprit dit normal⁴⁵ »). Pour illustrer ses propos, Schwerdtner décrit le processus par lequel la mendiante, une jeune errante d'origine cambodgienne, est chassée de son foyer pour avoir « subi l'acte sexuel⁴⁶ ». Blâmée parce qu'elle a perdu sa virginité et déshonorée par la grossesse qui en résulte, elle est congédiée de son foyer à Battambang et, après dix ans de pérégrinations affamées dans des environnements qui lui sont hostiles, elle finit par arriver, à pied, à Calcutta. Dans cette ville colonisée par les Européens qui la méprisent, elle ne cherche pas à se faire assimiler. Son vagabondage, qui se démarque par son comportement enfantin et sauvage, enfreint les normes sociales de la sédentarité qui y règnent et va à l'encontre des valeurs du bon sens.

⁴³ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

Selon l'interprétation de Schwerdtner, l'errance de la mendiante peut être envisagée comme « la quête ou la chasse au trésor perdu⁴⁷ ». Suivant cette logique, la mendiante refuse d'appartenir à une collectivité ou d'assumer un mode de vie sédentaire parce qu'elle est à la recherche de son innocence et de son pays natal, qui sont, tous les deux, représentés par la figure de la mère. Étant donné que sa quête se caractérise par un mouvement circulaire interminable, elle pourrait être conçue, d'après Schwerdtner, comme un désir destructif ou « un vouloir qui tourne à vide⁴⁸ » qui devient une obsession inutile.

Si la mendiante « fait partie du cercle des errants parmi les plus déchus, et les plus abjects, de la littérature⁴⁹ », l'errance de l'aventurière, définie par Schwerdtner comme un déplacement géographique et imaginaire et représentée par le personnage de Naja Naja (désormais Naja) dans *Voyages de l'autre côté*, n'évoque nullement les idées de faute, de transgression ou de déviance qualifiant le personnage de la mendiante. Le personnage de Naja n'est pas sans abri ni sans provisions. Elle « erre de sa propre volonté⁵⁰ » non seulement parce qu'elle désire avoir « une connaissance profonde et fantasmée du monde⁵¹ », mais aussi parce qu'elle respecte son « impulsion naturelle⁵² » pour le déplacement. Son errance, qui n'est pas limitée par l'espace ou le temps, met en lumière un mouvement à « une forme multidirectionnelle⁵³ » qui met fin à « la rigidité du mouvement linéaire⁵⁴ ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p.86.

⁵⁴ *Ibid.*

À la différence de la mendiante qui refuse de s'engager avec autrui pour poursuivre la quête de ses origines symboliques, Naja repousse la société parce qu'elle « ne supporte aucun rapport qui enlèverait son droit de réaliser ses passions les plus vives et le plus libérantes⁵⁵ ». Même si elle est célébrée par un groupe de jeunes, elle échappe à toute contrainte sociale qui restreindrait sa mobilité. Ce personnage féminin, comme le suggère Schwerdtner, servirait à mettre en doute l'idée selon laquelle l'individu serait prisonnier de « la masse sédentaire⁵⁶ » et incapable de penser pour soi-même à cause de « l'appel aux mots d'ordre⁵⁷ ». D'ailleurs, étant donné que NN n'éprouve aucun intérêt pour les tâches domestiques ni aucune envie de se lier à un homme, cette errante illustre, d'après Schwerdtner, « la position idéale d'un détachement – par rapport à la vie en couple⁵⁸ » de même que le droit de la femme de « circul[er] libre[ment] en dehors de la maison⁵⁹ ».

Le troisième modèle féminin examiné par Schwerdtner est celui de la criminelle, incarnée dans son étude par le personnage d'Anne, l'héroïne du roman *L'astragale* d'Albertine Sarrazin. Elle démontre le processus par lequel la protagoniste actualise le lien entre le crime, « tenu comme une errance sur le registre judiciaire⁶⁰ » et la mobilité physique. Puisque ce personnage féminin associe la mobilité à la criminalité, il met en lumière, d'après Schwerdtner, « deux manifestations historiquement *masculines* de l'errance dans la fiction⁶¹ ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁶¹ *Ibid.*

Schwerdtner considère que l'origine de l'errance judiciaire (le vol, la prostitution) et physique (la fuite) d'Anne réside dans le désir de celle-ci d'améliorer sa propre situation matérielle et financière. Cette « recherche du mieux-être⁶² » n'est pourtant pas liée au désir de retrouver la stabilité sociale et, par extension, d'accéder à une vie sédentaire, mais plutôt à son envie de mieux vivre sans renoncer à la transgression. Pour autant que son errance s'assimile moins à la violence ou à la brutalité qu'au « pouvoir de [son] séduction⁶³ », et qu'elle s'oppose à la séquestration, Schwerdtner infère qu'elle revêt une valeur positive.

Le dernier modèle de la femme errante est illustré par le personnage de la migrante dans *Desiderata* de Maryse Condé. Par le biais de ce personnage, Schwerdtner relie la notion de l'errance à la question de rupture et de départ pour examiner comment « le passage de nation en nation et puis de société en société⁶⁴ » agit sur la représentation de l'errance. Notamment, elle examine le parcours du personnage de Marie-Noëlle, qui, à l'âge de dix ans, quitte sa Guadeloupe natale pour émigrer en France et rejoindre sa mère qui y habite depuis longtemps. Après deux ans à Paris, et surtout à cause de l'indifférence de sa mère (et par extension, celle de la France), Marie-Noëlle décide de retrouver son père et d'entamer une recherche identitaire. Quand elle s'aperçoit de l'impossibilité de retrouver son père, elle tente de combler son vide identitaire et existentiel en repérant en d'autres hommes qu'elle croise (Ludovic, Stanley, Ludovic encore une fois) l'image de son père. Sa recherche finit sans qu'elle trouve une famille ou une autre terre d'appartenance.

⁶² *Ibid.*, p. 105.

⁶³ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

D'après Schwerdtner, la figure de la migrante met en lumière deux significations opposées de l'errance. La première associe l'errance à « la perpétuelle migration⁶⁵ » de la femme et offre une représentation défavorable de la femme errante. Le déplacement circulaire de la protagoniste associe l'errance à un besoin qui se transforme en une obsession futile et déchirante. La deuxième signification conçoit l'errance comme un « déplacement migratoire⁶⁶ » qui symbolise « une liberté par rapport aux déterminismes traditionnels du lieu et de l'ascendance⁶⁷ ». L'errance de Marie-Noëlle lui permet de découvrir qu'elle peut vivre comme une « citoyen[ne] du monde⁶⁸ » et que son identité ne dépend ni de sa nationalité, ni de son pays ou de sa famille. Ces deux représentations différentes de l'errance illustrent l'évolution personnelle de Marie-Noëlle. D'après Schwerdtner, elles montrent que le parcours de Marie-Noëlle « symbolise d'abord une déviation par rapport à la bonne conduite, puis la bonne habitude même⁶⁹ ». En effet, comme le souligne Schwerdtner, c'est grâce à son errance migratoire que Marie-Noëlle découvre plusieurs cultures et d'entamer ses études de doctorat. Son errance montre donc le processus par lequel la migrante « se libère d'un carcan traditionnel et culturel en côtoyant plusieurs cultures et traditions⁷⁰ ».

⁶⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁰ *Ibid.*

L'errance dans l'œuvre de Sylvie Germain

Le survol d'études qui portent sur la thématique de l'errance féminine nous a permis de présenter les différentes façons dont l'errance féminine est abordée ainsi que d'établir un contexte littéraire à partir duquel nous pouvons étudier l'errance dans l'œuvre de Sylvie Germain. Le thème de l'errance est loin d'en être absent, sans doute parce qu'il est un sujet très cher à l'écrivaine elle-même⁷¹. Plus que présente, l'errance occupe une place privilégiée dans ses écrits⁷². Comme le note Laetitia Logié :

Tous les livres de Sylvie Germain – essais, méditations ou fictions – peuvent être perçus comme les différentes étapes d'une divagation, comme les diverses places d'une errance, songeuse et patiente. Plus encore, tous les livres de Sylvie Germain racontent eux-mêmes une errance, celle de la pensée de l'auteur ou celle des personnages, une errance traversée par des corps et des cris, des visages et de mots – le livre avance à tâtons, et sème des histoires, des rêves des questions⁷³.

Cette omniprésence de l'errance est difficile à déchiffrer, non seulement en raison de la définition complexe du terme, mais aussi à cause de la diversité de ses expressions dans une riche production littéraire qui, en plus d'être imprégnée du réalisme de l'Histoire, revêt des caractéristiques du merveilleux et du fantastique⁷⁴. À cette difficulté s'ajoute le fait qu'en tant que sujet d'analyse littéraire, l'errance n'a provoqué que peu d'intérêt parmi les critiques de

⁷¹ S. Germain, « Le vrai lieu est ailleurs », p. 149. (« La vraie vie est nomade, tout lieu n'est qu'un passage, une escale plus ou moins brève. Car c'est trahir la vie que de l'assigner à résidence perpétuelle, trahir la mort que de l'arrimer à un point fixe, trahir la vocation de nomadisme de l'esprit humain que de vouloir l'enraciner dans un territoire, voire le confiner dans un terrier »).

⁷² B. Blanckeman, « Sylvie Germain, parcours d'une œuvre », p. 8-9. (Bruno Blanckeman répartit les ouvrages publiés par Germain entre 1985 et 1996 en deux types de fiction : des *fictions-monde* et *fictions du monde*. Le premier type de fiction ne reproduit pas nécessairement le monde réel, mais produit plutôt un univers autonome au sein duquel l'écrivaine communique avec le monde réel. Le deuxième type de fiction s'inscrit dans une réalité historique concrète).

⁷³ L. Logié, « Les corps mélancoliques : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », p. 129.

⁷⁴ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 187 p. (Nous suivons la définition de Tzvetan Todorov selon laquelle le fantastique se situe entre l'étrange- le lecteur explique le fantastique par la raison, et le merveilleux- le lecteur accepte le fantastique comme le réel).

Sylvie Germain, qui ont tendance à l'évoquer comme un appui supplémentaire à l'exploration d'autres thèmes qui, le plus souvent, sont examinés dans un cadre théorique oscillant entre le mythanalyse⁷⁵ et la psychanalyse⁷⁶.

Sandra Travers de Faultrier frôle le sujet de l'errance en parlant, par exemple, de sa présence dans les écrits non fictionnels⁷⁷ de Sylvie Germain, Hélène Chareyron mentionne la « la figure de père errant⁷⁸ » dans ses romans, Isabelle Dotan souligne brièvement son rapport à la fuite, alors que Laetitia Logié s'en sert comme d'un appui à son examen du rôle de l'androgynie⁷⁹ dans l'œuvre de l'écrivaine. Il n'y a eu aucune étude systématique consacrée au sujet de l'errance, et, par conséquent, nulle qui porterait sur l'errance du personnage féminin. En soulignant l'importance de l'errance dans l'œuvre de Sylvie Germain et en examinant l'errance du personnage féminin, nous souhaitons combler cette lacune. Étudier l'errance en fonction du personnage féminin est non seulement une façon de mieux connaître l'œuvre de Germain, mais aussi l'occasion de saisir l'évolution d'un domaine de recherche littéraire important, celui que Karin Schwerdtner nomme « l'errance au féminin⁸⁰ ».

Sylvie Germain confère à l'errance plusieurs configurations qui possèdent des significations diverses et permettent de dégager la singularité de l'auteure dans sa conception de

⁷⁵ Un recueil d'études autour de la fonction des mythes dans l'œuvre de Sylvie Germain a été publié en 2005 dans la revue *Roman 20-50*. Voir Hélène Boblet et Alain Schnaffer (dir.), « Sylvie Germain », *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 39, juin 2005, 345 p.

⁷⁶ A. Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan « Critiques littéraires », 2006, 284 p. (Se référant aux théories psychanalystes de Nicolas Abraham et Maria Torok sur la « crypte » et le « fantôme », l'auteur montre que l'œuvre de Germain est habitée par ce qu'il nomme des « des personnages cryptophores qui reposent en eux-mêmes tout ce qu'ils ont appris et oublié).

⁷⁷ S. Travers de Faultrier, « Être aimé à vide », p. 70.

⁷⁸ H. Chareyron, « Voyages aux pays des pères », p. 211.

⁷⁹ L. Logié, « Les corps mélancoliques : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », p. 129.

⁸⁰ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 160.

cette thématique. En général, l'errance est liée à la recherche du sens de l'existence. C'est au service de cette recherche que sont mis les personnages de la romancière. D'après elle :

Le romancier n'a d'autre mission que celle de s'embarquer dans les remous de l'existence, d'interroger les passions humaines, de débusquer de l'évidence dans les choses les plus banales. Et il n'a d'autres guides que les personnages qui le visitent pour le convoquer dans les coulisses du grand cirque de la vie⁸¹.

Alain Goulet propose même qu'en s'interrogeant sur la vie humaine à travers ses personnages, Germain trace un parcours romanesque qui est « indissociable de [sa propre] progression personnelle » à travers laquelle s'opère « l'évolution d'une quête : [...] de soi, de réconciliation dans un monde aux maux de toutes natures, [...] de l'Autre, de paix, et de sens⁸² ». Ne prétendant pas que les romans de Germain témoignent de sa progression personnelle, il nous semble qu'ils illustrent l'errance par les nombreuses quêtes qu'entament les personnages. Ceux-ci sont des êtres qui cherchent, parfois sans le savoir, des réponses à des questions identitaires troublantes. Leurs parcours indique que le roman germanien peut être examiné comme le lieu privilégié d'une interrogation identitaire, interrogation selon laquelle « toute quête suppose une part d'errance et toute errance est elle-même la métaphore de la quête⁸³ ».

L'errance vécue comme la « quête de soi » est illustrée dans plusieurs romans de Germain. Elle y est intrinsèquement liée à la recherche identitaire, comme celle menée dans *Magnus*⁸⁴, *La chanson des mal-aimants*⁸⁵ et, de façon plus ténue, *Tobie de marais*⁸⁶. Dans ces

⁸¹ S. Germain, *Les personnages*, p.60. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle P.

⁸² A. Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, p. 15.

⁸³ R. Bouvet et M. Latendresse-Drapeau, « Présentation », p. 9.

⁸⁴ S. Germain, *Magnus*, Paris, Albin Michel 2005, 278 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle M.

⁸⁵ S. Germain, *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, 2002, 224 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle CMA.

⁸⁶ S. Germain, *Tobie de marais*, Paris, Gallimard, 1998, 221 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle TM.

trois récits, qu'Alain Goulet appelle des « romans d'apprentissage⁸⁷ », les personnages principaux, Magnus, Laudes et Tobie, tentent de retrouver le fil de leurs destins qui avait été coupé par la mort de leurs mères⁸⁸ respectives. Leur errance communique une sorte de progression spirituelle. L'errance peut également s'exprimer comme « la quête de l'Autre » ou comme la recherche d'une unité⁸⁹ perdue qui mène les personnages, des êtres pénétrés par le souvenir ou l'absence de l'autre, à se mettre à la recherche de leur moitié, de leur double dont ils sont en manque et qu'ils tentent de retrouver à travers une errance physique et spirituelle. *Le livre des nuits*⁹⁰ et *Nuit-d'ambre*⁹¹ sont révélateurs à cet égard dans la mesure où ils mettent en scène des individus qui ont du mal à vivre sans leurs proches à tel point qu'ils deviennent étrangers à eux-mêmes et au monde et se vouent à une errance pénible qui évoque ce que Bruno Blanckeman nomme la « nostalgie de l'accord universel⁹² ». À ces différentes manifestations, nous pouvons ajouter l'errance articulée comme une quête d'apaisement ou « de réconciliation dans un monde aux maux de toutes natures⁹³ » pour reprendre les mots de Goulet. L'errance s'y traduit par la difficulté qu'éprouvent certains personnages de se réconcilier avec ceux qui les ont blessés et, de façon plus générale, avec leur passé. *L'enfant méduse*⁹⁴ en est l'exemple-clé. Mettant en scène « un récit de l'inceste et de la rupture d'identité⁹⁵ », le roman illustre l'enfance de Lucie, une jeune fille victime des abus de son frère. Abandonnée à elle-même et isolée du

⁸⁷ A. Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, p.173.

⁸⁸ Vu sous cet angle, on peut aussi dire que l'errance se manifeste comme la recherche d'une origine perdue qui s'exprime comme la quête de la mère. Voir M. Koopman-Thurlings, « La quête de la mère », p. 24-32.

⁸⁹ L. Logié, « Les corps mélancoliques : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », p. 137.

⁹⁰ S. Germain, *Le livre des nuits*, Paris, Gallimard, 1985, 292 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle LN.

⁹¹ S. Germain, *Nuit-d'ambre*, Paris, Gallimard, 1987, 320 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle NA.

⁹² B. Blanckeman, « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », p. 13.

⁹³ A. Goulet, *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, p. 15.

⁹⁴ S. Germain, *L'enfant méduse*, Paris, Gallimard, 1991, 312 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle EM.

⁹⁵ M. Mariani, « La lumière et les couleurs dans *L'enfant méduse* », p. 120.

monde, elle erre dans la nature pour s'ensauvager afin de ne plus attirer l'attention de son frère. Cette histoire de « la longue descente aux Enfers de Lucie et sa lente remontée⁹⁶ » décrit le progrès spirituel par lequel la jeune femme parvient à pardonner à son frère les abus qu'il lui a infligés. Comme le note Marinella Mariani, il s'agit d'un « passage de la nuit à la clarté⁹⁷ » à travers lequel la femme peut « renaître à la vie⁹⁸ ». Dans cette optique, l'errance peut se lire comme une quête de paix et de sens.

À travers ces différentes manifestations de l'errance, Sylvie Germain mène ses personnages tantôt vers des régions inconnues, tantôt vers l'intérieur de leurs consciences, tout en les situant dans le contexte historique de leur temps, le plus souvent, celui du vingtième siècle⁹⁹. Ce faisant, l'auteure semble non seulement proposer une certaine conception de l'errance, mais encore fournir une représentation particulière du monde occidental. D'une façon générale, les romans de Sylvie Germain montrent les vies des personnages qui perdent leurs points de repère dans un monde ravagé par la violence et les guerres du siècle dernier. Leur errance pourrait être le résultat de ce que Mariska Koopman-Thurlings appelle « la hantise du mal¹⁰⁰ » aussi bien que la tentative de déchiffrer celle-ci afin de reconstituer le sens d'équilibre individuel et collectif fragilisé par la brutalité de la violence.

L'errance des personnages est alors un moyen par lequel l'écrivaine réactualise les blessures du vingtième siècle. En jetant un regard sur le passé, elle met en évidence la tentative

⁹⁶ M. Bacholle, « *L'enfant méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », p. 33-41.

⁹⁷ M. Mariani, « La lumière et les couleurs dans *L'enfant méduse* », p. 124.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁹ La majorité de ses romans décrivent des histoires qui prennent place au vingtième siècle. Il y a pourtant quelques romans, tels que *Le Livre de nuits*, dont certaines parties se déroulent à la fin du dix-neuvième siècle.

¹⁰⁰ M. Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, p. 24. (Comme le note Koopman-Thurlings, l'œuvre de Germain est traversée par la question de l'énigme du mal et de la souffrance et celle du silence de Dieu. Ces questions s'expriment par la voie de deux trames. La première concerne les faits de l'Histoire, notamment les guerres et la Shoah, alors que la deuxième a trait à l'abandon de l'enfant par ses parents).

des contemporains de raviver, comme le dit Philippe Mensard, « les questions les plus douloureuses, chargées de souffrance et de ressentiment [...] du passé¹⁰¹ ». Ce projet de présenter le malheur historique par le biais de l'errance situe Sylvie Germain dans la vague de commémoration littéraire¹⁰² et donne à voir comment son écriture est elle-même l'expression d'une « poétique de la mémoire¹⁰³ ». D'après Mariska Koopman Thurlings, la mémoire constitue un point d'importance dans l'œuvre de Germain et un moyen par lequel l'écrivaine lutte contre l'oubli dans « un monde qui a perdu ses traditions, un monde qui a perdu les liens avec un passé qui lui donnait des clefs pour comprendre l'avenir¹⁰⁴ » :

La commémoration est au cœur même de l'œuvre de Sylvie Germain et se manifeste à travers l'omniprésence du thème de la Shoah et, de façon générale, à travers le « devoir de mémoire » envers tous crimes contre l'humanité. C'est aussi pour lutter contre l'oubli que l'auteure évoque certaines œuvres d'art et qu'elle cherche à faire revivre des traditions en voie de disparition dans une société en quête de repères¹⁰⁵.

L'errance féminine dans l'œuvre de Sylvie Germain

Si la mémoire constitue un thème cardinal, son importance est souvent illustrée par un personnage féminin. Non seulement la fonction commémorative est accomplie, dans maints exemples, par une figure féminine, mais encore que, dans bon nombre de situations, cette figure féminine est elle-même fondamentalement liée à l'errance. Un exemple frappant est fourni par le

¹⁰¹ P. Mensard, « Le travail du ressentiment », p. 163.

¹⁰² R. Robin, *La mémoire saturée*, Montréal, Stock, 2003, 524 p.

¹⁰³ A. Goulet, « Pour une poétique de la mémoire : discussion », p. 236. (Laurent Demanze reconnaît, avec Koopman-Thurlings, l'importance de la mémoire dans l'œuvre de Sylvie Germain, mais trouve aussi que son œuvre lutte « contre un trop de mémoire » - c'est la raison pour laquelle Demanze indique que l'œuvre de Germain élabore plutôt ce qu'il appelle « la poétique de l'immémorial »).

¹⁰⁴ M. Koopman Thurlings, « Pour une poétique de la mémoire », p. 233.

¹⁰⁵ *Ibid.*

récit intitulé *La pleurante des rues de Prague*¹⁰⁶. Publié en 1992, ce texte met en lumière une femme sans nom ni âge dont l'action principale se définit par sa marche, par son action d'errer dans les rues de Prague. Cette femme est une véritable errante puisqu'elle n'a aucune destination précise. Seule, elle se laisse aller à un mouvement incessant, menant une existence marginale et faisant l'expérience d'une douleur absolue. Sa marche et les larmes qu'elle verse ont une fonction commémorative : « Là où passait la Pleurante, la ville entière ... retrouvait la mémoire de son lieu » (PRP, 45). Son errance devient l'expression de la douleur et de la souffrance humaines que la Pleurante porte à l'intérieur d'elle-même comme si elle voulait non seulement commémorer les tragédies humaines du passé, mais aussi revivre la peine des victimes, de ces voix et de ces corps morts qui ne peuvent pas raconter leur douleur.

Deborah, la grand-mère présentée dans *Tobie de marais* est une autre figure de femme errante qui symbolise l'importance de la mémoire dans l'œuvre de Germain. Femme qui tient « les lieux de mémoire auprès des siennes » (TM, 27), et qui « vient de loin dans le temps et dans l'espace » (TM, 37), elle est une sorte d'errante perpétuelle : « Condamnée à vivre dans un deuil à répétition » (TM, 30), Deborah est une femme dont le « séjour sur la terre [semble] n'avoir ni commencement ni fin » (DM, 27). Sa vie se définit par des errances interminables qui commencent dans sa Pologne natale, qu'elle doit quitter afin d'éviter la persécution des juifs. Elle vit en exil presque toute sa vie. Son parcours rappelle celui de Ruth, une juive autrichienne et personnage dans *Le livre des nuits*. Mère de quatre enfants qui est chassée de son pays et condamnée à une vie d'errance, Ruth traverse plusieurs pays en essayant d'échapper à la

¹⁰⁶ S. Germain, *La pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard « collection l'un et l'autre », 1992, 126 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle PRP.

persécution des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle est obligée de faire face à sa propre mort dans un camp de concentration.

La mort d'un personnage peut constituer, d'après Milène Moris-Stefkovic, son « effacement¹⁰⁷ ». Elle explique ce phénomène ainsi : « Si certains [personnages de Sylvie Germain] quittent le récit par une mort violente », d'autres s'en détachent progressivement d'une manière qui témoigne de la fascination de la romancière pour le « mystère de la disparition¹⁰⁸ » ou « la magie de la dissolution¹⁰⁹ ». Il nous semble que cette fascination pour le « mystère de la disparition » est importante pour la thématique de l'errance du personnage féminin. Outre les femmes comme Ruth, qui connaissent une mort violente, il y en d'autres que Sylvie Germain met en scène et ensuite retire du récit comme si elle voulait faire mourir ces femmes figurativement pour leur donner une autre vie, une qui va au-delà du récit. Comme si elles étaient vouées à un mouvement perpétuel, ces figures féminines semblent connaître une existence qui dépasse leur « vie textuelle » (P, 15). Tel est le cas de Rosa dans *Le livre des nuits* et d'Hortense dans *Tobie de marais*. Sylvie Germain élimine ces femmes de ces romans, elle les efface du récit pour leur permettre de vagabonder ailleurs, dans un espace inconnu au lecteur. Rosa décide, par exemple, sans en parler à personne, de quitter son mari et son enfant, de s'en aller quelque part, enfin de choisir « la voie de la disparition » (LN, 122). Elle devient une sorte de vagabonde mystérieuse dont le trajet rappelle celui d'Hortense, qui après la mort de son mari, s'efface de la vie des siens. Ces deux exemples nous font penser à ce que Sylvie Germain appelle des « personnages en errance » : « Il est des fois des personnages en errance qui n'en finissent pas de

¹⁰⁷ M. Moris-Stefkovic, « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », p. 168.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

déambuler dans la nuit du réel, et qui transhument d'un récit vers un autre, sans cesse en quête d'un vocable qui enfin les ferait pleinement naître à la vie, fût-ce au prix de leur mort » (M, 260).

À ces disparitions inattendues, nous pouvons ajouter l'absence de l'autre comme élément déclencheur de l'errance chez la femme. À cet égard, prenons un exemple provenant de *Le livre des nuits*. Margot, la sœur jumelle de Mathilde, mène une existence ordinaire jusqu'à ce que leur mère meure. L'événement pousse Margot à se fabriquer une poupée, symbole de la mère perdue, qui ensuite devient celui de l'identité de Margot ou de la « Maumariée » (LN, 187) quand elle est abandonnée par son fiancé le jour de son mariage. Suite à cette disparition, elle perd sa capacité de penser, devient étrangère à elle-même et finit ses jours dans un état d'attente perpétuelle, rêvant incessamment à son voyage de noces. Victime d'une folie entraînée par la perte de l'autre, elle est trouvée morte un jour dans une ravine adjacente à sa maison. Son histoire évoque celle de Baladine du roman *Nuit d'ambre*. Cette jeune professeure de musique perd sa raison au moment où elle est confrontée à la mort de son fiancé. Elle se met à errer dans les rues, « avec des yeux de putain » (NA, 331) et s'engage dans des relations sexuelles avec quiconque. De la même façon que Margot, elle se tient hors du temps dans l'attente perpétuelle de son fiancé. Elle sombre dans la folie qui l'amène à sa mort. De ces deux femmes, nous pouvons également rapprocher Valentine, une femme mariée qui figure dans *Tobie de marais*. Après la mort de sa belle-sœur, Valentine perd l'usage de la parole, elle devient une sorte de marionnette qui n'arrive qu'à pousser des cris, des sons inintelligibles. Elle finit par complètement perdre son désir de parler, de penser, de raisonner. Ainsi que pour Margot et pour Baladine, son errance est « l'expression d'une crise¹¹⁰ » qui fait de la femme « un être égaré [et] désœuvré¹¹¹ ».

¹¹⁰ D. Berthet, « Avant-propos », p. 10.

¹¹¹ *Ibid.*

Si l'absence de l'autre associe l'errance à la folie, il y a des cas où elle déclenche une quête identitaire chez la femme à travers laquelle celle-ci tente de retrouver le fil de son destin perdu. Cela est le point de départ du roman *Chanson des mal-aimants*. Publié en 2002, il met en évidence la voix singulière de Laudes-Marie, une vieille femme qui raconte le parcours de sa vie – dès sa naissance, quand elle est abandonnée par sa mère, jusqu'à son vieil âge, quand, mûrie par ses expériences, elle acquiert une nouvelle compréhension de sa vie, de son existence. Laudes-Marie connaît une existence difficile qui l'expose à toutes sortes de malheurs : « le mal primaire¹¹² » de l'abandon de la mère, la guerre, la mendicité, la violence, et le dépit amoureux. Toutes ses expériences contribuent à faire de Laudes un « personnage marginalisé par sa naissance qui, au fil des ses aventures, poursuit son apprentissage de la vie, de la société, d'elle-même¹¹³ ». À la fin du roman, Laudes-Marie parvient à retrouver un sens d'apaisement et de paix interne. Son parcours se lit alors comme la quête identitaire d'une femme qui doit traverser une longue période d'errance afin de retrouver le bonheur et la paix intérieurs.

Sylvie Germain exprime l'errance comme une quête identitaire, mais elle dessine aussi des portraits des femmes dont la mobilité provoque leur mort et engendre l'errance (qui s'exprime comme la folie) chez les hommes. Considérons, à titre d'exemple, Anna, l'épouse de Théodore, qui se fait décapiter par une branche d'arbre lors d'une course d'équitation. Sa mort provoque la folie chez son mari, qui s'obstine à retrouver la tête décapitée de la défunte (TM, 19). Il finit par subir une attaque cérébrale traumatisante qui fait de lui un homme « demi-vivant » (TM, 37). Un autre exemple de mobilité féminine qui est à l'origine de l'errance chez l'homme est offert par Catherine, la femme de Vincent Corvol, personnage dans *Les jours*

¹¹² M. Koopman-Thurlings Sylvie Germain. *La hantise du mal*, p. 224.

¹¹³ *Ibid.*

de colère. Décrite par certains comme une coureuse d'hommes qui a « le diable en corps, diable du désir, du mouvement, de la joie¹¹⁴ » Catherine décide de quitter son mari et ses enfants pour s'échapper à Paris. Son évasion est pourtant de courte durée puisqu'en traversant la forêt, elle est arrêtée et poignardée par son mari. Sa mort ne provoque pas pourtant la folie de son mari, mais celle de son voisin Ambroise Mauperthuis. Il la voit une seule fois morte et en tombe amoureux jusqu'à la folie. Il transpose tout cet amour démesuré sur sa petite-fille Camille qui ressemble à la femme morte. À ces exemples s'ajoute celui de Pauline, une jeune épouse dans *Nuit d'ambre*. Pauline donne naissance à une petite fille et s'échappe avec elle dans la forêt. Elle est trouvée quelques jours après complètement affolée et indifférente au monde. Elle meurt quelques jours plus tard. Son mari fait expérience d'une suite désastreuse. Il commence à s'habiller comme sa femme¹¹⁵ et ensuite subit une métamorphose étrangère qui défigure son corps (NA, 112).

En observant comment l'errance féminine s'exprime dans l'œuvre de Sylvie Germain, nous constatons que parmi les nombreuses femmes qui s'y trouvent, et à qui l'écrivaine semble réserver un « sort terrible¹¹⁶ », l'errance caractérise la vie des héroïnes de Sylvie Germain aussi bien que des femmes qui jouent des rôles secondaires dans ses romans. Elle est liée non seulement aux personnages féminins, eux-mêmes illustrant l'importance de la mémoire pour l'auteure, mais aussi se traduit par le thème de l'effacement et de l'absence de l'autre. Qu'elle soit née d'une mobilité qui s'avère néfaste pour la femme ou qu'elle accompagne la folie,

¹¹⁴ S. Germain. *Jours de colère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 37. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle JC.

¹¹⁵ F. du Sorbier, « L'errance et les héroïnes de Defoe », p. 177. (L'errance du mari s'exprime alors comme « une dérive de l'identité sexuelle » dont parle Françoise du Sorbier).

¹¹⁶ M. Koopman-Thurlings, « La quête de la mère », p. 24. (Les femmes dans l'œuvre de Germain semblent suivre le destin de celles qui jouent le rôle de mère. Comme le note Koopman-Thurlings, les mères dans l'œuvre de Germain « meurent jeunes ou sombrent dans la folie avant de mettre un terme à leurs jours. Rarement elles sont vraiment mères, étant plus épouses que mères, voire plus amantes qu'épouses »).

l'errance dans l'œuvre de Sylvie Germain est indissociable de la douleur, de la souffrance et du malheur. Vu sous cet angle, le roman germanien reproduit ce que Karin Schwerdtner appelle « une conception classique de la mobilité féminine¹¹⁷ » – une conception qui accorde à la femme errante une valeur négative et fait d'elle une « symbole d'erreur et de souffrance¹¹⁸ ». Or, même si le lexique du malheur et de la douleur caractérise souvent l'errance du personnage féminin, ce serait une erreur de croire que la femme mobile n'acquiert qu'une valeur négative. Comme nous venons de l'illustrer à travers le personnage de Laudes-Marie, la douleur associée à l'errance fait partie de la dimension spirituelle de la vie du personnage, qui souvent doit confronter le malheur et l'endurer pour ensuite parvenir à une meilleure compréhension de soi et de sa place dans l'univers. L'errance fait partie alors d'une « quête du sacré¹¹⁹ » que nombreux personnages entament afin de redécouvrir le sens d'harmonie et d'équilibre intérieur.

¹¹⁷ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 157.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ S. Hossein Nasr, *La connaissance et le sacré*, p. 83.

DEUXIÈME CHAPITRE

Thea : l'errance « négative »

Thea Dunkental, la mère adoptive de Magnus, est une Allemande d'une quarantaine d'années. Son ardente adhésion au nationalisme allemand et l'admiration sans bornes qu'elle éprouve pour le régime hitlérien vont de pair avec les idées que soutient son époux, Clemens Dunkental, un médecin nazi qui exerce son métier dans plusieurs camps de concentration. Femme qui prend les apparences pour la réalité, elle confine son quotidien à l'encadrement de son foyer, où elle « s'aveugle à loisir » (M, 117) dans une vision falsifiée du monde. Cette routine touche à son terme une nuit de mars 1945, quand Thea voit son « rêve de splendeur » (M, 31) voler en éclats avec la chute du régime et la mort du Führer. Ces circonstances la forcent à quitter son village et à se mettre en fuite vers l'inconnu. Dépourvue de ses biens et séparée de son mari, elle sera déçue par la réalité de la guerre qui l'oblige à confronter seule un avenir incertain. Face à sa propre impuissance, qu'accroît l'absence d'attaches aux autres, elle devient étrangère à elle-même et au monde et sombre dans les méandres d'une folie qui provoquera finalement sa mort.

Le personnage de Thea ressemble à beaucoup d'autres personnages féminins sortis de la plume de Sylvie Germain. Abandonnées par ceux qu'elles aimaient ou forcées d'endurer une solitude pénible à cause de la guerre, ces femmes connaissent rarement le bonheur, semblant être plutôt prédisposées à un destin tragique. Le parcours de Thea illustre l'influence que la mobilité

physique exerce sur l'état psychologique d'un être, et nous permet d'examiner une *iconographie* particulière de la femme errante, celle que Caroline Rupprecht nomme la figure de la mère itinérante¹. Nous avons vu que d'après celle-ci, l'errance de la mère représente la difficulté de renaître après la Seconde Guerre mondiale – difficulté qui se concrétise dans la grossesse d'un personnage féminin qui « *is charged with carrying the burden of the future while having at the same time no place to go* »². À l'inverse, celle que trace Sylvie Germain à travers Thea (qui ne peut pas procréer³), souligne non pas la difficulté de renaître, mais *l'incapacité* même de créer, de générer la vie en temps de guerre et de violence. Elle symboliserait l'infécondité de la race aryenne et l'effondrement du régime nazi qui s'écroule face à sa propre impuissance à réaliser ses projets d'avenir.

L'errance trouve sa place dans la vie de Thea parce que cette femme cherche à produire à l'extérieur ce qu'elle ne peut pas créer à l'intérieur d'elle-même. Son parcours donne à voir la transformation au moyen de laquelle la fuite⁴ (à la fois psychologique et physique) devient une sorte de « périple en enfer⁵ » qui oblige la femme d'assumer le poids d'une solitude dont elle ne sera jamais allégée. Il démontre, par ailleurs, le passage à vide d'une errante privée de toutes les personnes et tous les objets qui, autrefois, constituaient son bonheur. Son errance, contrairement à celle menant à « une quête de soi⁶ » vécue par d'autres personnages germaniens, n'est pas une source de transformation personnelle. Elle illustre plutôt une dégradation qui s'exprime, du point de vue symbolique, par le motif d'une descente aux enfers qui dévoile « la terrible insignifiance

¹ C. Rupprecht, « Post-war Iconographies: Wandering Women in Brecht, Duras, Kluge », p. 33-57.

² *Ibid.*, p.37.

³ « ... [Thea] était stérile, aucun traitement n'avait réussi à la rendre féconde » (M, 116).

⁴ Pour voir le lien entre la fuite et l'errance, consultez D. Berthet, *Figures de l'errance*, p. 9

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ M. Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, p. 241.

[de l'individu]⁷ », dès que celui-ci se trouve privé de points de repères personnels et collectifs et n'arrive plus à endurer sa vie, aussi embellie par le mensonge soit-elle, en l'absence de ces ancrages. Cette descente, marquée par la tension entre la tentation de stabilité et l'impossibilité de sa réalisation, démontre le désir « d'enracinement et [la réalité de] l'errance⁸ » d'une femme piégée par ses illusions qui est forcée de chercher la stabilité à travers une errance géographique finalement infructueuse.

Thea est « nécessairement errante⁹ », elle ne se déplace pas par sa propre volonté. Loin d'incarner l'esprit aventurier féminin¹⁰, l'errance physique est pour elle « une obligation à laquelle [elle] succombe sans trop savoir pourquoi, qui [la] jette hors [d'elle-même] et qui ne mène nulle part¹¹ », sinon à la confrontation de son propre vide existentiel. Ses déambulations vont à l'encontre de son mode de vie habituel, qui valorise la constance, la fixité et l'immutabilité. En effet, épouse qui, sauf à une occasion¹², n'a jamais défié son mari, Thea reproduit l'image de la domesticité et de l'obéissance féminines qui renforcent les normes traditionnelles de conformité et de sédentarité occidentales. Cette adhésion s'illustre par son désir d'approprier certaines valeurs traditionnelles imposées au sexe féminin par les Nazis. L'énoncé *Kinder Küche Kirche*¹³ (Enfants, Cuisine, Église) en est un exemple. Réadapté par le régime pour définir le rôle de la femme dans la société et la famille, il visait à prescrire à la

⁷ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, p. 263.

⁸ A.-M. Baranowski, « Entre le désir d'enracinement et l'errance. Franz Kafka : Das Schloß ; Amerika », p. 188.

⁹ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 45.

¹⁰ K. Schwerdtner, « 'Fever, Fever, Forever'. La course à l'aventure au féminin dans *Le Désert Mauve* de Nicole Brossard », p. 107. (La course à l'aventure féminine décrit, comme le dit Schwerdtner, « une exploratrice qui parvient à s'affranchir non seulement de la convention de sédentarité, mais aussi de toute pratique d'hostilité ou d'insensibilité »).

¹¹ D. Berthet, « Avant-propos », p. 10.

¹² Après la mort de ses frères, Thea adopte un enfant (Magnus) défiant ainsi « pour la première fois son mari » (M, 116).

¹³ C. Koonz et R. Bridenthal, « Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women in Politics and Work » p. 33-65.

femme les comportements qui renforçaient sa place dans la sphère domestique et justifiait la notion que son univers se composait de son mari, sa famille, ses enfants et son foyer¹⁴. Or, si l'on ne peut pas confirmer son intérêt pour la religion ni pour l'église¹⁵, on peut néanmoins soutenir que Thea manifeste son allégeance à l'idéologie du Reich et, par extension, aux normes sociales de son époque, non seulement par sa passion pour la patriotique et la fraternelle allemandes¹⁶ ou encore, par la force de sa foi en Hitler, mais aussi par son attachement à son enfant et à sa maison. Le rôle dominant qu'elle joue auprès de son fils adoptif et le fait qu'elle est une femme au foyer corroborent cette idée. En effet, alors que son mari le médecin est « souvent absent » (M, 19) de la maison et « n'accorde que peu d'attention à son fils » (M, 19) sa femme, « consacre [à ce dernier] tout son temps » (M, 13).

L'errance et la recherche

Sans vouloir prétendre que Mme Dunkental coïncide parfaitement avec l'idéal de la femme au foyer propagé par les Nazis, la « mère-patrie du Troisième Reich¹⁷ » elle est devenue très favorable au régime. Mais si nous voyons dans son dévouement maternel un signe de sa conformité au système hitlérien, nous devons cependant nuancer, car il se trouve que l'attachement qu'elle éprouve envers son enfant s'explique de la même façon que son allégeance au régime : par ses deux obsessions, Thea tente de combler un vide originel en cherchant sa

¹⁴ *Ibid.* (Le troisième élément, *Kirche*, a été moins renforcé par le régime nazi).

¹⁵ Le roman mentionne que le régime a fondé l'Église allemande en 1933, mais il n'indique pas si Thea s'y intéressait (M, 57).

¹⁶ Après la chute du régime, nous apprenons que « les deux passions mêlées » de Thea, sont « la patriotique et la fraternelle » allemandes (M, 31).

¹⁷ Le titre français de l'ouvrage de Claudia Koonz, *Mothers in the Fatherland*, London, Jonathan Cape, 1987, 556 p. (L'auteure conteste l'image de la passivité souvent associée aux femmes nazies au sujet du rôle qu'elles jouaient dans le régime hitlérien. Elle démontre que celles-ci, de par leur renoncement de droits politiques et l'exaltation de leur rôle maternel, jouaient un rôle important dans la construction de l'idéal nazi, bâti sur l'image de pureté, de germanité et de courage. En contribuant à l'établissement de cet idéal, les Allemandes nazies rendaient possible le projet d'une société meurtrière).

propre validation à travers les autres. Son cheminement est relié à la recherche¹⁸ d'une maternité qu'on peut analyser selon deux plans. Le premier plan souligne son désir d'avoir un enfant, de se définir par la maternité malgré son incapacité de procréer. Le deuxième coïncide avec sa recherche d'un germe créateur dont elle est également privée, mais qu'elle poursuit afin de doter sa vie d'un sens. Elle construit l'apparence d'une vie comblée, mais son parcours est en fait marqué par une instabilité mentale dont les symptômes s'accroissent lors de son errance à travers l'Allemagne.

Sa recherche exige pourtant la participation des autres. Thea dépend des personnes qui nourrissent ses illusions et à travers qui elle tente à la fois de combler son désir d'avoir un enfant et de s'attribuer du mérite personnel en se présentant comme une femme digne d'estime. Ainsi s'explique sa relation avec ses frères jumeaux, relation dont elle tire profit pour assouvir son désir maternel et ensuite pour inspirer de la compassion en se construisant une image gratifiante de sœur dévouée. Elle réalise son désir d'accouchement par un acte de substitution qui consiste à remplacer son rôle de sœur et de fille par celui de mère: « Thea [...] depuis longtemps avait volé à Friedericke son rôle de mère auprès des jumeaux auxquels elle vouait un amour jaloux (M, 61) ». Par le biais de ce « vol » s'opère le transfert des rôles familiaux qui permet à Thea de façonner ce qu'elle ne peut pas créer naturellement.

S'approprier ce qui appartient à autrui ne comble pas le vide maternel puisque la mort de ses frères oblige Thea à se mettre de nouveau à la recherche d'un enfant. Après leur décès, Thea reprend son rôle de sœur, mais cette fois-ci, lui attribue une valeur qu'elle souhaite que les autres reconnaissent chez elle. Après le décès de ses frères, elle porte fièrement le titre de « sœur

¹⁸ Plusieurs critiques ont souligné le lien entre la recherche et l'errance (Dominique Barthelet, Denis Hüe, Karin Schwerdtner). Pour un exemple, voir le chapitre intitulé « Nécessairement errante : la mendiante dans *Le Vice consul* de Marguerite Duras » et plus particulièrement, la partie du chapitre intitulé « La quête ou la chasse au trésor au trésor perdu », dans K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 21-42.

amputée » (M, 31), rôle qu'elle s'arroge et dans lequel elle se plaît parce qu'il lui permet d'inspirer un mélange de pitié et d'honneur pour la personne qu'elle veut montrer aux autres : une sœur mutilée par le deuil qui endure « avec bravoure » (M, 31) la perte de ses frères « héros » (M, 31). Or, étant donné que ses frères sont morts d'une façon « honteuse » (M, 61) la seule manière dont la sœur puisse les honorer, c'est en recourant au mensonge et en vivant dans le faux, dans l'erreur¹⁹, enfin dans l'errance.

L'existence de son univers fictif dépend de la capacité qu'a Thea de manipuler les événements afin de fabriquer une version de la réalité qui valorise la personne qu'elle croit être. Elle s'acharne à refabriquer son rôle de mère, fondé sur un mensonge et sur un passé imaginé. Ce besoin intense de continuer à vivre dans le mensonge devient une obsession. Ainsi, elle décide d'adopter Magnus, un enfant de cinq ans à qui elle confère les prénoms de ses frères décédés²⁰, et à travers qui elle désire perpétuer leur mémoire, aussi falsifiée soit elle. À travers la commémoration de ses frères, Thea se sert de son rôle pour imposer à Magnus son univers artificiel. Ce n'est pas par hasard si la jeune femme choisit Magnus dans le home d'enfants. Un garçon mort « à sa mémoire, à son passé, à sa langue » (M, 98), il lui sert de « page gommée » (M, 101) de palimpseste sur lequel elle réécrit, à sa guise, l'histoire aberrante de sa propre famille. Ainsi, non seulement l'adoption de Magnus ravive la maternité de Thea, mais encore, elle perpétue sa vision du passé et du monde.

L'adoption de l'enfant fait plus que combler le désir de Thea d'avoir un enfant. Elle lui permet également de mettre son fils adoptif *au service* de sa propre errance. Synonyme d'une

¹⁹ *Ibid.* (Au lieu d'admettre la mort déshonorable de ses frères, « Thea, elle, avait nié l'événement et proclamé ses deux frères également unis dans une mort héroïque, comme ils l'avaient été tout au long de leur vie »).

²⁰ L'enfant porte les prénoms de ses oncles Franz-Georg. Il portera ultérieurement les prénoms suivants : Franz, Adam et Magnus. Il finit par s'appeler Magnus, d'où notre décision de l'appeler comme cela à travers notre étude (M, 14).

forme de tromperie²¹, cette errance consiste à dissimuler le passé, à prendre le faux pour le vrai, à s'égarer dans le mensonge – et à transmettre ce mensonge. Destinataire des légendes, des contes de fées et des fables, tous imaginés par la mère adoptive afin de façonner un récit qui prescrit « à chaque membre de la famille, un statut de héros » (M, 14), l'enfant est gavé de mensonges et d'illusions qui le font croire en des affirmations qui ne reposent sur rien. Cette manifestation de l'errance devient alors l'héritage maternel que Magnus refusera dès qu'il apprend que ce dernier n'est qu'une construction artificielle. La nouvelle que Thea n'est pas sa mère biologique met ce dernier, un jeune homme « déraciné, tiraillé entre plusieurs pays, cultures et langues²² », à la recherche de sa véritable identité. L'errance de la mère oblige l'enfant à vivre l'errance de deux façons différentes : premièrement en tant qu'égarement par rapport à ce qui est vrai et, ensuite, en tant que quête identitaire d'origines. La femme errante est donc non seulement celle qui erre, mais aussi celle qui fait errer.

L'errance et la propagande

L'errance de Thea est elle-même ancrée dans une logique de manipulation à laquelle elle obéit et qui lui permet de rester aveuglément fidèle au système politique de son pays. Pour gagner des millions, le régime fait appel aux émotions du peuple et Thea est le parangon de citoyenne idéale. Femme vidée de substance, elle est, sans le savoir, la marionnette d'un gouvernement qui la nourrit d'illusions afin de légitimer son mandat. Madame Dunkental est en effet un disciple du nazisme. « Enivrée de promesses de gloire » (M, 58), elle voit le Führer comme « l'incarnation à la voix flamboyante [du] rêve de splendeur » (M, 31), qui se réaliserait avec l'avènement de l'autorité suprême du Reich, que Thea veut voir « s'étendre dans l'espace et

²¹ D. Berthet, *Figures de l'errance*, p. 10.

²² M. Koopman-Thurlings, Sylvie Germain. *La hantise du mal*, p. 249.

le temps » (M, 31). Tellement aveuglée par les idées du parti, la fidèle refuse d'admettre les crimes commis par son gouvernement : « [...] elle s'acharne à même nier les faits, allant jusqu'à taxer les informations de mensonges, et de trucages les photographies divulguées » (M, 39). Thea ne veut pas ou, peut-être, ne peut pas évaluer le régime, ni voir la vérité en face. Elle se forge une existence qui lui permet de vivre « dans un mélange de paradoxes et de certitudes aussi définitives que hasardeuses, sans jamais se remettre en question » (M, 118). Il n'est donc pas surprenant que Thea tombe « éperdument amoureuse » (M, 56) de Clemens, alors que lui ne semble se lier à elle que pour s'assurer une position sociale confortable²³. Elle finit par approuver tout ce que son mari « déclare et entreprend » (M, 56), à un tel point qu'elle rompt ses relations avec son frère aîné Lothar, que son mari n'estime pas (M, 57). Elle délègue la prise de toute décision à son mari et se contente de vivre à l'abri de ses propres mensonges.

Le leurre magistral dans lequel Thea s'enferme commence à se défaire une nuit de mars 1945 quand elle est forcée de quitter son domicile et de prendre la fuite vers l'inconnu. Au départ, elle n'est pas seule. Accompagnée de son mari et de son enfant, Thea commence une errance géographique qui s'exprime comme une fuite :

Une nuit de mars, les Dunkental s'enfuient de leur maison avec une discrétion de voleurs [...]. Ils vont vers le sud. Mais le sud n'en finit pas de reculer, semble-t-il, tant le chemin est long, tout en zigzag et en panique. Ils errent à travers le pays délabré, traversent des villes et des villages en ruines, croisent des hordes de gens hagards. Parfois ils se terrent plusieurs jours dans une cave, ou dans une grange. Ils ont faim, mais la peur les harcèle plus encore. (M, 26)

²³ « Thea, la romantique était tombée éperdument amoureuse. Clemens, lui, était surtout flatté de pouvoir entrer dans la famille du professeur Schmalker. L'année 1928 fut pour lui fastueuse : il devient le gendre d'un éminent professeur, et pris sa carte au parti nationaliste des ouvriers allemands dirigé par son mentor Hitler » (M, 56).

Comme si la descente infinie vers le sud correspondait à la dégradation psychologique du personnage, ce passage établit un lien entre l'itinéraire physiquement difficile, qui se passe « tout en zigzag » et l'état d'agitation ou de « panique » dans lequel se trouvent les Dunkental. Ruiné et abimé, le terrain ravagé par la guerre devient l'espace misérable « des hordes de gens hagards » que l'errante croise sur son chemin. Cet espace reflète l'état lamentable dans lequel se trouve la fugitive. Apeurée et affamée, elle « se terre » dans des endroits qui signalent sa propre déshumanisation.

Le mouvement du personnage errant réaffirme, de manière concrète, la définition de l'errance géographique comme « un déplacement d'une durée plus ou moins indéfinie, dans un espace plus ou moins dépourvu de limites, en fonction d'un itinéraire plus ou moins indéterminé²⁴ ». Les repères temporels indéfinis qui circonscrivent le début de la fuite (une nuit de mars), l'imprécision des lieux traversés et l'itinéraire vague (le chemin est long, tout en zigzag) sont évocateurs à cet égard. Qui plus est, ce paysage extérieur reflète l'espace intérieur d'une errante qui devient étrangère au monde et à elle-même. Privée des premières nécessités (la nourriture, le logement) et dévorée par la peur, la jeune femme perd ses racines et sa place dans le monde. Cette perte est par ailleurs soulignée par l'abandon de son nom et l'appropriation de celui d'Augusta Keller. Identité qui oblige Thea Dunkental à se disjoindre d'elle-même en lui imposant une rupture avec ses origines, elle se caractérise, de point de vue onomastique, par une certaine ambiguïté sémantique. Alors que son nouveau prénom peut indiquer l'arrivée d'un « auguste²⁵ » futur, son nouveau nom de famille, par son association à l'image de la cave²⁶,

²⁴ G. Barthélemy, « L'errance comme problème », p. 149.

²⁵ Cette idée est suggérée par le prénom « Augusta » que Thea assume pour préserver l'anonymat de sa famille et surtout de son mari, qui, après avoir expédié « de nombreux prisonniers » vers les chambres à gaz, est poursuivi par les autorités (M, 43).

renforce l'idée de dégradation, de déchéance qui indique, sur le plan symbolique, sa descente aux enfers. L'ambiguïté de son nouveau statut, signalé par le nouveau nom, se résout lorsque l'espoir qu'a Mme Keller de recommencer la vie « comme avant » (M, 32) ou « mieux qu'avant même (M, 32) » s'effondre dans l'attente perpétuelle de son mari.

La fuite familiale cesse quand Clemens décide de prendre la route seul, laissant sa femme gérer une situation difficile. D'un côté, son départ peut être compris comme l'événement qui met fin à l'errance géographique de Thea, qui s'enfuit principalement à cause de son mari, déclaré « criminel de guerre » (M, 39). En effet, à Friedrichshafen, où elle s'arrête pour attendre son époux, l'épouse regagne un peu de stabilité. Grâce à des connaissances de son conjoint, elle obtient un emploi, s'installe dans un logement et tâche de ne pas perdre l'espoir de le rejoindre. De l'autre, même si elle n'est plus physiquement forcée d'errer, l'élégante d'autrefois est obligée d'abandonner ses anciennes habitudes et d'assumer un autre mode de vie qui illustre son isolement émotionnel et physique. Séparée de son mari et éloignée de tout ce qui leur était cher, Thea se retrouve dans une position qui renforce son exclusion sociale. Dans un « quartier excentré » (M, 32) de la « petite ville » (M, 32) de Friedrichshafen, elle loue une « chambre miteuse » (M, 33) pour elle-même et son fils. Cette réalité se contraste fortement avec son ancienne vie, où, dans sa belle maison, elle organisait « des beaux dîners et des soirées musicales » (M, 66). Maintenant, n'ayant plus les moyens financiers pour assurer sa propre survie et celle de son enfant, elle accepte un poste de cuisinière dans un hôpital local, où elle gagne un salaire dérisoire, mais suffisant pour « glaner de quoi ne pas dépérir de faim » (M, 32).

²⁶ Le terme allemand « keller » signifie cave ou sous-sol.

L'errance douloureuse

Thea s'immobilise dans le désir de revoir son mari et de mettre fin à sa situation actuelle. La mobilité géographique qu'elle vit jusqu'à ce moment cède la place à la sédentarité « négative » qui renforce sa position marginale et provoque chez Thea une évasion psychique qui s'exprimera sous la forme de divers égarements psychologiques. Motivée par le désir de toucher à une meilleure vie, qu'elle envisage uniquement à travers la possibilité de rejoindre son mari, elle attend l'occasion de se déplacer seulement pour atteindre la stabilité, pour reprendre son ancien mode de vie. Mais le seul mouvement s'opère par le biais d'un comptage²⁷ répétitif qui, tout en visant à précipiter l'avènement de son départ, communique un mélange de désespoir et d'impatience significatif de l'affaiblissement de son état psychologique :

Les jours s'égrènent avec lenteur, avec lourdeur. Augusta Keller les compte en silence, les compte et les recompte comme un épargnant évalue le montant de ses économies destinées à lui offrir une meilleure vie. Plus le temps passe et plus s'exacerbe sa hâte d'en finir avec son actuelle existence au rabais, elle attend le signal qui va lui permettre de rejoindre son mari. (M, 45)

Comptage qui tourne à vide puisque le seul signe que Mme Keller reçoive n'est pas celui qui lui permettrait de rejoindre son époux, mais celui qui ruine tout projet qu'elle avait de le revoir : « ce qui arrive enfin n'est pas un signal de départ, mais plutôt l'annonce d'une stagnation définitive – on lui apprend que son mari est mort » (M, 45). La perte de son bien-aimé engendre également l'abandon de tout espoir qu'elle berçait pour atteindre une meilleure vie. Frappée par son veuvage inattendu, et esseulée par son état d'orpheline²⁸, elle devient alors une femme misérable sans destination, une vagabonde qui « n'a [...] nulle part où aller » (M, 46). N'ayant plus « rien à craindre [ni] rien à dissimiler, la veuve réintègre son véritable nom de Thea

²⁷ L'idée de compter, de calculer, par son association à l'exactitude ou à l'ordre, semble souligner la convention de sédentarité à laquelle Thea aspire. Voir K. Schwerdtner, « 'Fever, Fever, Forever'. La course à l'aventure au féminin », p. 98.

²⁸ Sa famille est morte dans les bombardements (M, 46).

Dunkental » (M, 45). La reprise de son ancienne identité ne symbolise pas pourtant le rétablissement d'une stabilité perdue, mais souligne plutôt l'échec de Thea, échec qui la force à revenir à elle-même, faute d'autres possibilités de dissimulation. La réappropriation de sa propre identité symbolise une sorte de tour identitaire, un cercle qui souligne sa recherche infructueuse. La faillite mène Thea à se résigner à l'insignifiance de sa vie, à se soumettre au vide de son existence et à la mort qui en résulte. Prisonnière de l'immense espace désertique, Thea chemine vers sa propre mort. Son infécondité est évoquée par la mule, animal stérile dont la présence met en lumière la défaite complète de la veuve. Sur cet espace immense, Thea se laisse écraser par la maladie, par la mort :

Dans le désert où elle se retrouve prisonnière, la veuve Dunkental se met à tourner en cercles. Des cercles de plus en plus étroits, qui se font bientôt étouffants. Elle souffre d'asthme, mais néglige de se soigner. Elle chemine à pas de mule vers sa propre extinction. (M, 46)

Le désert pourrait être conçu comme le lieu d'une errance propice à la transformation de l'individu et par là, un des espaces les plus fertiles²⁹, mais celui que traverse Thea est non seulement « synonyme d'immobilité, d'immutabilité [et] de solitude³⁰ », mais aussi, un lieu de détention, de souffrance et de maladie; enfin, un lieu qui annonce sa propre mort. Le déplacement circulaire qui y est évoqué fait penser à une manifestation de l'errance envisagée comme « l'éternel déplacement dans le cercle du retour perpétuel [à travers lequel] l'errante se voue à un mouvement circulaire interminable³¹ ». Ce type de mouvement, une sorte de « danse giratoire³² » qui souligne l'instabilité psychologique de la femme, dénie « toute possibilité de sédentarité, de stabilité et de bonheur [et envisage l'errance comme étant] indissociable de la

²⁹ S. Vatrian, « Désert et immensité intime chez J.M. G. Le Clézio », p. 44.

³⁰ *Ibid.*

³¹ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 64.

³² *Ibid.*

notion d'un désir destructif, [...] pathologique et socialement indésirable³³». Ce type de mobilité évoque également ce que François Ouellette nomme « l'errance close³⁴ ». Il s'agit d'une sorte de mouvement perpétuel qui caractérise une situation de désespoir qui se réalise « dans un temps où les valeurs sont absentes ou bafouées [et] les systèmes effrités³⁵ ». Ce concept semble éclairer la situation dans laquelle se trouve Thea. Elle doit confronter la réalité de sa propre errance quand elle est elle-même abandonnée non seulement par son mari et sa famille, mais aussi par son gouvernement. Celui-ci, confronté par son propre échec politique, ne parvient plus à créer pour elle le monde d'illusions dans lequel elle avait l'habitude de vivre.

Thea semble faire partie d'un groupe de personnages germaniens qui ne peuvent pas se débarrasser de leur souffrance. Comme le souligne Isabelle Dotan, ceux-ci se laissent prendre par le malheur parce qu'ils sont trop faibles pour faire autrement :

Face à une douleur trop forte, [ils] sont comme paralysés, incapables de réagir, ni par la fuite, ni par l'isolement. Ils entrent dans un processus d'inhibition, c'est-à-dire une diminution des fonctions vitales qui escamotent l'angoisse. [...] Ces êtres s'assujettissent à un processus d'inhibition comme une forme de protection en se laissant sombrer dans la folie et/ou la mort³⁶.

Lorsqu'elle reçoit l'annonce de la mort de son mari, Thea envoie son fils vivre avec son frère aîné Lothar. Elle lui communique qu'elle le rejoindra plus tard, quand se sentira mieux. Mais cela ne convainc ni son fils ni son frère : « Personne n'est dupe, le frère et le fils la regardent s'absenter dans la contemplation de la photographie de son mari, ou plutôt de la grisaille du mur sale, du néant de sa vie » (M, 50). Ainsi, la veuve se replie sur elle-même. Elle échappe à la réalité et à la vie pour ensuite accueillir la mort, qui « chuinte déjà dans sa voix exténuée et trahit

³³ *Ibid.*

³⁴ F. Ouellette, *Écrire en notre temps*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ I. Dotan, « Les échappées tragique de la douleur », p. 266.

son pauvre mensonge » (M, 50). Elle se laisse prendre par ses propres souvenirs, s'abandonne dans les méandres de sa propre imagination, quitte le monde réel pour celui des défunts. Dans son désarroi, Thea se laisse détruire par la douleur et la maladie et meurt quelques semaines après le départ de son fils. Sa mort est ce qu'Isabelle Dotan appelle, une « mort *passive* », une sorte de « naufrage délibéré qui semble être le résultat psychologique d'une inhibition prolongée³⁷ » alors que son errance, elle, serait la recherche douloureuse de l'insaisissable.

³⁷ I. Dotan, « Les échappées tragique de la douleur », p. 266.

TROISIÈME CHAPITRE

May : l'errance et l'aventure

« The woman adventurer is not a woman who has achieved some heroic deed (whether in men's clothes or not), nor yet the woman who has yielded some single strange freak and left the beaten track for a little time; far from this, she is a woman with one inherent dominating passion for adventure, for change, for surprise; the woman who keenly loves to be overtaken by unexpected situations, who dotes on predicaments, who revels in mischance. When do we hear of such a woman today ? Never¹ ».

S'il n'y a pas de tradition littéraire de course à l'aventure au féminin, c'est, comme l'ont souligné plusieurs études, parce que dans la littérature comme dans la société, la femme a été confinée à l'espace clos de son foyer. L'aventure constituait pour elle un rêve, ou comme le dit Lori Saint-Martin, « un voyage impossible² ». Même s'il est loin de fonder, comme le fait remarquer Karin Schwerdtner, une tradition littéraire de « l'aventure au féminin³ », le roman contemporain relie l'aventure à la femme et l'explore par le biais du personnage féminin⁴. Nous nous proposons d'étudier la notion de l'aventure dans son rapport avec l'errance non seulement parce qu'il y a un lien sémantique entre les deux termes qui nous semble pertinent, lien que nous avons évoqué dans notre étude des origines du terme, mais aussi parce que le personnage féminin que nous analyserons dans ce chapitre incarne les deux notions de façon remarquable.

¹ M. Muriel Dowie. *Women Adventurers : the lives of Madame Velasquez, Hannah Snell, Mary-Anne Talbot and Mrs. Christian Davies*, p. xix.

² L. Saint-Martin, « Le road book au féminin du XIXe siècle. La saga d'Evangeline de Gabrielle Roy », p. 192.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ Voir (K. Schwerdtner, *La femme errante*, Ottawa/ New York, Légas, 2005, 173 p.) ; (K. Schwerdtner, « Entre l'être et l'action. Errances au féminin chez Monique La Rue, p. 63-75.) ; (K. Schwerdtner, « 'Fever, fever, forever' . La course à l'aventure au féminin dans *Le Désert mauve* de Nicole Brossard », p. 87-110).

Mary Gleanerstones, surnommée May, est une Américaine que Magnus rencontre pendant son séjour à Veracruz⁵. À la différence de Thea, qui, dépourvue d'énergie, finira dans la misère, la solitude et la folie, May est une femme indépendante et passionnée de la vie, qui se prête volontairement à l'exploration du monde et rayonne d'une vitalité à toute épreuve. En étudiant ce personnage féminin, nous chercherons à savoir comment s'établit le rapport entre l'errance et l'aventure. Dans ce but, nous analyserons l'impact des rapports sociaux sur la mise en discours de l'errance en nous référant aux théories de l'errance développées par Karin Schwerdtner. Voici les questions qui vont orienter notre étude : Quel est le lien entre l'errance et l'aventure, tel qu'illustre May ? Quel est le rôle des rapports sociaux dans la construction de l'errance ? Dans quelle mesure May incarne-t-elle la figure de la femme aventurière ?

L'errance et le célibat

D'après les théories de l'errance féminine examinées par Karin Schwerdtner, le domaine géographique n'est pas le seul à définir l'errance qui, comme elle le souligne, a tendance à « se greffe[r] à d'autres questions connotant la déviation par rapport à une loi ou à un code, un état fixe ou un principe fondamental⁶ ». Envisagée comme « un appareil critique à l'aide duquel il est possible d'étudier de nombreuses problématiques tenues pour 'déviations'⁷ », l'errance peut également être considérée, d'après Guy Barthélemy, « comme une dynamique, une structure déformable, modulable⁸ », qui se définit par rapport à un premier état qui lui est opposé. À partir

⁵ Magnus se rend à Veracruz pour retrouver son père. Un jour, pendant qu'il marche dans les rues de la ville, il est attiré par une femme qui marche devant lui. Tellement prise par sa marche, la femme ne voit pas l'arrivée d'une voiture qui fonce sur elle. Magnus s'en aperçoit et lui sauve la vie. La femme, c'est May, elle est à Veracruz pour accompagner son mari en voyage d'affaires.

⁶ K. Schwerdtner. *La femme errante*, p. 121.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ G. Barthélemy, « L'errance comme problème », p. 170.

de cette définition, nous constatons que « parler d'errance, cela implique la présupposition, la postulation d'un état originaire qui serait précisément l'état de 'non-errance'⁹».

Le rapport oppositionnel entre l'errance et la 'non-errance' s'articule autour de la réalité sociale du mariage des années cinquante, réalité que le récit de *Magnus* reflète. Le consensus de l'époque voulait que tous devaient se marier et fonder une famille dans laquelle l'homme jouerait le rôle de soutien économique et la femme, celui de sa dépendante domestique¹⁰. Le célibat étant perçu comme une déviation par rapport à la norme, ceux qui restaient célibataires, et surtout les femmes non-mariées¹¹, risquaient d'être considérés comme des êtres biologiquement et moralement suspects¹².

Envisagée « au niveau social comme un écart de conduite, et parfois même un élément de scandale, l'errance implique une certaine négativité¹³ ». Si nous relions le célibat à l'errance, nous pouvons dire que le célibat, lui aussi, « implique une certaine négativité », négativité que les femmes dans *Magnus* souhaitent éviter. En effet, toutes les femmes d'âge adulte¹⁴ qui figurent dans le roman sont mariées ou désirent l'être. De plus, la majorité d'entre elles ont des enfants ou souhaitent en avoir, comme c'est le cas de Thea. Vu de l'extérieur, le mariage de May semble tout à fait conventionnel, caractérisé par la stabilité ou un certain état de 'non-errance' qui est renforcé par l'union durable de deux personnes, l'union que May elle-même semble

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Citons, à titre d'exemple, S. Coontz, *Marriage, A History*, p. 229; N. Cott, *Public Vows: A History of Marriage and the Nation*, p. 182; E. Tyler May, *Pushing the Limits: American Women 1940-1960*, p. 49.

¹¹ Les femmes religieuses en constituent une exception.

¹² K. Berliner, N. Schwartzberg et D. Jacob, *Single in a Married World: A Life Cycle Framework for Working with the Unmarried Adult*, p. 16. (« The conformity of American society in the 1950s clearly left very little room for those who remained single. Not only did single people experience themselves as peripheral to the larger society, but they were also very much aware that they were labelled as deviants. This was particularly true for women »).

¹³ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 36-37.

¹⁴ Exception possible : le personnage de Judith Evans, la maîtresse de Lajos, le père de May. Nous ne savons pas si elle est mariée.

représenter. À l'âge de dix-huit ans, elle épouse Terence, un homme de dix ans son aîné qu'elle admire et respecte.

Ce qui rend la situation de May d'autant plus intéressante, et problématise davantage la question de l'errance, c'est que May semble se lier à un homme dans le but de vivre ce que Catherine Cusset nomme l'« errance sexuelle¹⁵ » sous l'égide du mariage. Elle obéit aux règles sociales seulement pour pouvoir vivre d'une façon socialement inacceptable, mais personnellement satisfaisante. Comme elle le dit, son mariage à Terence lui a offert « une échappée belle hors de carcan familial et une liberté dont elle rêvait depuis l'enfance » (M, 114). C'est donc pour réaliser son désir de liberté qu'elle assume l'identité d'épouse. Son apparente adhésion aux normes sociales représente alors le prix qu'elle paie pour sa liberté et un moyen pour échapper aux jugements sociaux ainsi qu'à toute forme d'emprisonnement.

L'union de May et de Terence est « un contrat qui satisfait chacun depuis le premier jour » (M, 114). Elle évoque la notion d'un mariage « utilitaire » dont parlent Peggy Harrof et John F. Cuber¹⁶. En effet, sous l'égide de son mariage, Terence peut vivre pleinement son homosexualité, alors que May est libre de s'adonner à « l'errance sexuelle et sentimentale¹⁷ ». May exprime les tendances avant-gardistes des États-Unis et surtout du San Francisco, ville où le couple demeure et une métropole animée de cultures et de modes de vie alternatifs. Elle reproduit l'aisance artistique et intellectuelle de son milieu. Critique pour plusieurs magazines et

¹⁵ C. Cusset, « Errance et féminité au XVIIIe siècle. De *Manon Lescaut* aux *Amours du chevalier de Faublas*, p. 89.

¹⁶ J.F. Cuber et P. Harroff. *Sex and the Significant Americans: A Study of Sexual Behavior Among the Affluent*, p. 109.

¹⁷ C. Cusset, « Errance et féminité au XVIIIe siècle. De *Manon Lescaut* aux *Amours du chevalier de Faublas*, p. 89. (Comme le souligne le texte, elle « a eu beaucoup d'amants, depuis le jour de son mariage ». S. Germain, *Magnus*, p. 113).

journaux, madame Gleanerstones appartient à « un monde mouvant, ouvert, où tout paraît aisé: l'argent, les voyages, les relations, l'art de converser » (M, 83).

L'errance et les rapports sociaux

L'errance est d'autant plus complexe qu'elle se manifeste dans une série de négociations discrètes dans lesquelles la femme s'engage afin de diffuser une image socialement acceptable d'une épouse conventionnelle, *tout en* menant la vie d'une femme non-mariée, d'une errante. Cette représentation de l'errance illustre la nature complexe des rapports sociaux qui contribuent à sa réalisation dans le roman. À cet égard, Karin Schwerdtner écrit : « la mise en discours de l'errance repose sur les rapports sociaux¹⁸ » que la femme errante maintient avec la société ; « l'errante se reconnaît (ou non) dans l'espace de plusieurs ruptures avec autrui. Toujours est-il qu'elle est construite, en tant que telle, dans et par ses rapports sociaux¹⁹ ». May semble reconnaître non seulement la possibilité de la rupture, mais aussi, les conséquences négatives de cette rupture. Elle organise donc sa vie stratégiquement.

Ce serait réduire la complexité de l'errance de dire que c'est entièrement la société qui détermine sa valeur et signification. En effet, comme le souligne Karin Schwerdtner, la société ne constitue qu'un des éléments aptes à déterminer le sens et la valeur de l'errance. L'autre provient de l'errante elle-même : l'errance se définit par la manière dont « les sujets la construisent » et par la manière dont « la femme errante l'appréhende et l[a] traite²⁰ ». L'errance peut donc revêtir une valeur et une signification favorables ou défavorables, « se présenter

¹⁸ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

comme une démarche juste et positive²¹ » ou comme une « erreur²² » « un écart de conduite²³ » ou même un « élément de scandale²⁴ ».

Si nos recherches nous ont permis de relier l'errance au célibat, elles nous ont également révélé que l'errance (envisagée comme le célibat ou « le nomadisme sexuel ou sentimental de la femme » pour reprendre les mots de Cusset) peut constituer « une erreur » sur le plan social. Cela revient à corroborer l'idée selon laquelle « l'errance féminine [est] dans son inscription littéraire socialement indésirable ou choquante²⁵ ». Or, même si la collectivité semble condamner les deux formes de l'errance que nous avons évoquées, il y en a qui « attribuent à cette disposition une part de positivité²⁶ ». Magnus, un homme errant à la quête de ses origines, reconnaît chez lui-même « une disposition à l'errance²⁷ » et peut-être pour cette raison, ne voit pas le comportement de May comme une faute ou une transgression, mais comme l'expression d'une existence bienfaisante. C'est la raison pour laquelle, à côté de May, Magnus, « pour la première fois de sa vie, se sent en confiance » (M, 83-84). May, elle-même, ne se sent pas coupable de vivre librement selon ses propres convictions, ne se reconnaît aucune faute ou une infraction.

Si le roman évoque les normes sociales de l'époque, il exprime également la capacité qu'a l'individu de les manipuler afin de satisfaire ses propres besoins. Dans la mesure où il donne à voir une femme sensible aux enjeux socioculturels qui entravent sa liberté et qui sait les manipuler afin de vivre selon ses propres convictions, et cela sans susciter aucune condamnation,

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 37.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 156.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*

Magnus revendique le droit de la femme d'utiliser son propre jugement, d'aller contre le courant social, de s'écarter de la norme si nécessaire afin de mener une vie plus enrichissante. Vu sous cet angle, le roman illustre une image de l'errance qui « n'est aucunement représentée dans des termes connotant la faute, la transgression ou la déviance par rapport à la conduite convenue²⁸ ». Il fait valoir une errance qui « ne représente pas un écart à la bonne habitude, mais la bonne habitude même²⁹ ». Qui plus est, en mettant en scène une femme qui manipule les normes sociales, il « symbolise une mise en question des valeurs formant l'idéal localement imposé³⁰ ».

En plus d'assigner au mariage une fonction libératrice qui rend possible l'accomplissement de ses projets, l'errance refond la légitimité des relations sexuelles en permettant à May de les expérimenter en dehors du cadre du mariage. Plutôt que rendre possible l'exploration sexuelle et sentimentale du rapport mari-femme, le mariage de May est le lieu d'une chasteté absolue. De plus, loin de la confiner au foyer, le mariage de May rend possible la réalisation des divers rôles qu'elle assume : femme professionnelle sans enfants, errante sexuelle et épouse de convenance, May profite d'une liberté exceptionnelle qui lui donne l'occasion même de se lier à Magnus et de faire de ce dernier un ami de son époux.

L'errance et l'aventure

L'errance de May (son déviation par rapport au modèle traditionnel du mariage), même si elle paraît inacceptable sur le plan social, a une fonction bénéfique pour la femme : l'errance s'associe au droit de penser pour soi-même, à l'aptitude de négocier l'expression publique de son identité et à la compétence d'adapter le monde extérieur à ses besoins personnels. Représentant

²⁸ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p.78.

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

l'affirmation d'autonomie et une revendication de liberté, l'errance facilite la réalisation des rêves. Elle rend possible par ailleurs une vie riche en déplacements et en aventure. Le rapport entre l'errance et l'aventure s'illustre alors par la capacité de la femme de refuser certaines normes sociales, de s'éloigner du modèle traditionnel du mariage pour ensuite vivre d'une façon qui lui convient. L'aventure est l'effet des choix que la femme a faits, le résultat favorable de son refus de se conformer complètement aux règles de conduite féminine. Synonyme de liberté personnelle qui se définit par la volonté de la femme de se mettre en mouvement, d'errer librement, l'aventure se réalise par la voie d'une manœuvre secrète exécutée délicatement par la femme qui désire vivre l'errance comme une aventure parce que celle-ci définit la personne qu'elle est.

L'aventure est en effet très chère à May. Comme le souligne le texte, cette femme est dotée d'une « volonté de total affranchissement » (M, 133), et se montre « toujours prête à parcourir des milliers de kilomètres pour découvrir de nouvelles créations » (M, 123). Son comportement est d'ailleurs souvent décrit avec un lexique particulier qui souligne ses actions aventurières. Son amour pour le protagoniste, par exemple, appartient au domaine du combat (« elle guerroyait avec la passion ») (M, 114), sa profession à celui de la vénerie (« Mary Gleanerstones est une chasseuse de spectacles ») (M, 123), de même que l'importance de sa place dans la vie de son amoureux est soulignée par une métaphore qui appartient au domaine de la navigation, (« May est la figure de proue d'un bateau franc ») (M, 123). Qu'il s'agisse d'un déchirement émotionnel, d'un défi professionnel ou d'une quête identitaire, May « s'élance dans tous les courants, elle est là où ça bouge » (M, 130). De plus, ses déplacements géographiques, déterminés par sa volonté à la fois d'occuper et de stimuler l'environnement dans lequel elle

choisit d'évoluer, véhiculent une image de la mobilité qui ne confine pas la femme à un espace particulier, mais plutôt la laisse découvrir la pluralité d'espaces qui lui sont accessibles.

Son errance apparaît donc comme l'un des meilleurs moyens de connaître l'aventure. Elle est guidée par une « passion motivante³¹ » qui explique que son désir de se mettre en mouvement est motivé par une volonté d'altruisme. Dirigée par l'envie de « défier la pesanteur et précipiter les rêves dans la réalité » (M, 130), May facilite, alors qu'elle n'est encore qu'une adolescente, la rencontre entre son père et sa maîtresse, Judith Evans. Voulant faire du bien à autrui, elle encourage Magnus dans sa quête identitaire. Perçue par ce dernier comme son « lieu de repère et d'attache » (M, 160), elle rend possible la reconstitution de son passé tumultueux en lui offrant le roman de Juan Rulfo, dont la lecture le remettra sur le bon chemin identitaire. « Femme-île en dérive éternelle » (M, 160), elle devient une des sources qui amène le héros à atteindre la stabilité identitaire dont il a été dépourvu. Dans cette optique, il n'est pas surprenant qu'elle porte le surnom de May. Le verbe « *may* » (en anglais) s'associe à la notion de permission, de possibilité et même de désir, tandis que le nom propre « *May* » signifie un des mois du printemps, évoquant ainsi les notions favorables de renaissance, d'espoir et d'optimisme.

Une errance ambivalente

Par sa capacité de concilier l'accomplissement sexuel, l'indépendance économique et l'inclusion sociale, le personnage de May peut représenter ce que Nathalie Heinich appelle la « femme non-liée³² ». Figure du roman français du vingtième siècle, elle sert à désigner des

³¹ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 40.

³² N. Heinich, *États de femmes*, p. 312.

personnages féminins qui défient « les normes sociales et les caractéristiques normalement attribuées à la femme (docilité, passivité, silence)³³ ». Comme le démontre Heinich, les femmes non-liées ne rejettent pas le mariage. Elles s'y adonnent, tout en « aspir[ant] à en dépasser les formes traditionnelles³⁴ ». De par leur capacité d'à la fois respecter et de renier les règles sociales prescrivant une certaine image de la femme, ces figures incarnent l'errance de façon remarquable. L'errance, c'est « la fondamentale ambivalence [des] figures romanesques, [qui sont] prises entre la découverte exaltée de l'affranchissement et le constat amer des renoncements qu'il entraîne³⁵ ». L'errance souligne le conflit entre les valeurs traditionnelles qui imposent à la femme un comportement et une façon de penser s'opposant aux valeurs modernes de l'indépendance féminine auxquelles elle veut s'associer.

La proposition de Heinich, que l'on peut comparer à la notion de la « troisième femme³⁶ » de Gilles Lipovetsky, s'applique au personnage de May puisque celui-ci représente une femme dont l'errance s'exprime par une sorte de flottement identitaire entre deux formes de comportement féminin. Sorte de va-et-vient empêchant la femme de trouver la stabilité, cette manifestation de l'errance illustre la difficulté de réconcilier les valeurs traditionnelles sociales avec les principes modernes individuels. Le bonheur personnel de May dépend, en quelque sorte, de sa capacité à trouver un degré de compatibilité entre les attentes sociales (qui prescrivent une certaine image traditionnelle de la femme mariée) et ses propres besoins qui illustrent sa volonté de soutenir les principes modernes d'autonomie. L'effort de réconcilier les deux entraîne une

³³ *Ibid.*, p. 313.

³⁴ *Ibid.*, p. 312.

³⁵ *Ibid.*, pg. 321.

³⁶ G. Lipovetsky, *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, p. 301. (La figure de la troisième femme, tout comme celle de la femme non-liée, met en avance les contradictions auxquelles se heurte la femme contemporaine. À la fois moderne et traditionnelle, la troisième femme « a réussi à réconcilier la femme radicalement autre et la femme toujours recommencée »).

sorte de tension qu'annoncent même le prénom et le surnom de May. Alors que son prénom officiel (Mary) fait appel au nom biblique, et lui attribue la chasteté et la maternité, le surnom de May, se relie, comme nous avons vu, plutôt à l'idée de permission et de possibilité individuelles.

Outre cette tension onomastique, l'errance s'illustre aussi par l'incapacité de May à se libérer complètement de la dépendance émotionnelle de l'homme. Par opposition à la figure de « la femme libre³⁷ » évoquée par Zahra Brimelli, May ne parvient pas à s'affranchir de l'homme. Bien qu'elle croie être une femme volontaire qui « s'est toujours voulue forte, affranchie de toute contrainte » (M, 113) et qui « a su à chaque fois demeurer la maîtresse du jeu » (M, 113), dans sa relation avec Magnus, May « rend les armes » (M, 113). Femme apparemment libre et émancipée, elle est pourtant liée à Magnus par un « désir en excès » (M, 113), elle se sent « captive d'[un] amour inattendu, d'emblée souverain » (M, 113). Si elle peut s'engager de son plein gré dans des relations éphémères, elle n'arrive pas à s'affranchir de cet amour qui l'asservit complètement et qui illustre l'incapacité de la femme, aussi émancipée soit-elle, à renoncer au joug amoureux qui pèse lourdement sur elle. Face à un amour dont elle est prisonnière et qu'elle craint perdre, la seule chose qu'elle puisse faire afin de rester « maîtresse d'elle-même » (M, 113), c'est dissimuler sa dépendance émotionnelle sous le voile de son charme. S'inquiétant de la possibilité de perdre son amant « à une plus jeune femme » (M, 113), elle « met tout en œuvre pour le garder avec grâce et gaité sous son charme » (M, 113).

Notre analyse du personnage de May nous a non seulement permis d'étudier le rapport entre l'errance et l'aventure, mais a également montré que celle-ci devient possible seulement au

³⁷ Z. Brimelli, « Errer sans erreur : Colette et la quête d'une nouvelle identité féminine », Automne-Hiver 2008, *Equinoxes*, n° 10, http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_brimellifinal.html

prix de dissimulations qui l'aident à réaliser son objectif de liberté. Elle parvient à vivre non seulement en accord avec certaines règles sociales, mais aussi en harmonie avec ses propres principes. Comme nous venons de le voir, que ce soit dans ses relations publiques ou intimes, l'errante trouve des moyens pour réaliser ses objectifs. May neutralise tout jugement grâce à son aptitude à bien gérer l'expression publique de son identité. Elle trouve des moyens pour vivre des aventures sexuelles même si elle est mariée. Démontrant la volonté de ne respecter aucune autre autorité que la sienne propre, et cela, en dépit du fait qu'elle respecte certaines normes sociales, May exprime et vit une certaine forme appuyée d'indépendance et de créativité féminines. Elle illustre par ailleurs ce que Karin Schwerdtner a soulevé dans son étude sur la femme errante, notamment, l'idée que c'est seulement sur le plan social que se réaliserait une conception négative de la « femme errante ». Sur le plan personnel, l'errante conçoit la vie comme une aventure et investit son errance d'une signification positive. Pour autant qu'elle incarne la tension entre le désir de liberté sentimentale et la réalité de sa dépendance émotionnelle, elle donne à voir une manifestation de l'errance féminine qui rejette l'idée que l'émancipation de la femme implique qu'elle ferme la porte à l'amour. Son errance, c'est-à-dire, son refus d'adopter un seul modèle de comportement féminin, qu'il s'agisse du modèle de la femme émancipée ou de celui de l'épouse conventionnelle, souligne son désir de ne pas s'enfermer d'une façon permanente dans un seul rôle féminin.

QUATRIÈME CHAPITRE

Peggy : l'errance « illégitime »

Si notre analyse des personnages de Thea et de May nous a permis d'étudier l'errance comme l'expression de l'erreur et de la folie, ou encore de l'aventure et de la liberté humaines, celle qui porte sur le personnage de Peggy nous amène à considérer l'errance qui prendrait la forme d'un crime. Précisons pourtant qu'il ne s'agit pas d'étudier la femme errante à partir d'un modèle traditionnellement masculin du crime,¹ crime qu'elle commettrait afin d'assurer sa propre survie ou d'améliorer sa situation financière,² ni à partir d'un modèle traditionnellement féminin, lequel relierait le crime en question au comportement sexuel de la femme. En effet, ni prostituée ni adultère³, le personnage de Peggy nous offre la possibilité d'explorer une autre manifestation de l'errance morale féminine, qui relie la mobilité à l'exercice de son libre arbitre pour accomplir un acte socialement et moralement suspect. Son crime : elle abandonne son conjoint au moment où elle est la seule personne capable de lui sauver la vie. Elle le laisse mourir tout en sachant que sa vie à lui dépend de ses actions à elle.

¹ L'étude de K. Schwerdtner analyse la femme errante à partir de quatre modèles masculins de l'errance. Elle démontre comment la femme, en accédant à une position auparavant réservée à l'homme, celle d'une criminelle, par exemple, transforme l'image traditionnelle de l'errance. K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 103-131.

² Tel est le cas, par exemple, des protagonistes de Defoe ainsi que d'Anne, la protagoniste du roman, *L'Astragale* d'Albertine Sarrazin.

³ La moralité de la femme est souvent associée à son comportement sexuel. Comme le souligne Karin Schwerdtner, l'errance morale de la femme, dans la littérature comme dans la société, se définit traditionnellement par la prostitution ou l'activité sexuelle avant le mariage. (K. Schwerdtner, *La Femme errante*, p.46). Catherine Cusset, quant à elle, associe l'errance morale de la femme à l'infidélité. (C. Cusset, « L'errance féminine au dix-huitième siècle : de *Manon* aux *Amours du chevalier de Faublas*, *Elseneur*, p. 89-108).

Considérer un personnage féminin comme l' « auteure⁴ » d'un crime nous donne la possibilité d'explorer un phénomène littéraire qui va à l'encontre des images stéréotypées des comportements féminin et masculin. Comme le fait remarquer Eva Wyss : « l'image de la femme violente ne correspond pas à celle de la féminité, l'image de l'homme victime ne correspond pas à celle de la virilité⁵ ». En associant la criminalité à la femme et la victimisation à l'homme, Sylvie Germain semble « casser les stéréotypes de genre⁶ ». Elle renverse les prémisses « femme victime », « homme auteur » et, ce faisant, « s'écarte [...] de la répartition traditionnelle entre les sexes⁷ ». Or, remarquons que si l'écrivaine associe la criminalité à la femme et lui donne l'occasion de se trouver dans une situation de pouvoir sur le sexe masculin, elle ne concède pas à la femme le recours à la violence physique. Celle-ci semble être l'apanage des hommes dans l'œuvre de Sylvie Germain⁸. Par exemple, au lieu de s'impliquer directement dans la mort de son mari en le tuant, Peggy exploite la force des mots, des mots offensifs « qui ont la brutalité d'un gifle » (M, 176), puis se contente de la *non-action* : elle ne fait rien, elle laisse son mari mourir. Son 'non-acte' constitue l'expression de l'indifférence totale d'une personne vis-à-vis d'une autre.

Le refus de responsabilité

À cet égard, il convient d'évoquer la pensée du philosophe Emmanuel Lévinas⁹, qui a marqué la thèse de doctorat de Sylvie Germain¹⁰. Lévinas soutient que la responsabilité

⁴ E. Wyss, « Violence féminine : mythes et réalités », p. 16.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ La violence au féminin dans l'œuvre de Germain n'est pas exprimée par des actes physiquement violents. Lucie, par exemple, la protagoniste dans *Enfant méduse*, cause la mort de son frère en jetant sur lui un regard pétrifiant.

⁹ Parmi les études consacrées au lien entre l'œuvre littéraire de Germain et Emmanuel Lévinas nommons : L. Crommelinck, *Traces de visage : Lecture d'Emmanuel Lévinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Feuilles familiales,

individuelle repose sur la capacité d'être touché par la vulnérabilité de l'Autre, symbolisée par son regard et son visage. Notre responsabilité, dit-il, consiste à répondre à l'appel d'autrui : « le visage me parle et par là m'invite à une relation¹¹ » et cette relation éthique est fondée sur l'idée que notre humanité ne se manifeste vraiment que dans le souci du prochain. Lévinas suggère aussi que la responsabilité que l'on a envers les autres définit l'essence même de l'identité individuelle¹². Agir indifféremment ou violemment vis-à-vis d'autrui signifie alors refuser les valeurs et les qualités qui font de nous des êtres humains.

Pour comprendre comment Peggy met en question la notion de la responsabilité et incarne l'errance morale, considérons de plus près la scène de la mort de son mari, Tim. Lors d'une promenade que le couple fait pendant leurs vacances dans le Kent, Peggy décide de communiquer à son époux le sentiment de répulsion et d'écœurement¹³ qu'il lui inspire. La déclaration de ce dépit amoureux frappe Tim à un tel point qu'il recule au bord extrême de la falaise et a besoin de l'aide de sa femme afin d'éviter sa propre chute. Au lieu de lui offrir sa main, Peggy se détourne de lui, complètement indifférente. Sur le point de perdre son équilibre, Tim jette sur Peggy un regard qui l'invite à une relation, qui exige qu'elle l'aide, qu'elle accepte sa responsabilité :

2005, 103 p. ; M. Koopman-Thurlings, « L'évolution spirituelle de Propok Poupa et la pensée de Lévinas », dans Christine Bosman-Delzons (dir.), *Territoires et terres de d'histoires, Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française*, New York, Rodopi, p. 103-128 ; A. L. Allen Sekhar, « Rewriting and Reconfiguring Alterity : Transformations of Lévinassien ethics and the hidden God in the works of Sylvie Germain », 2006, Thèse doctorale, Boston University, 230 p.

¹⁰ Sylvie Germain a soutenu une thèse de doctorat dans le domaine de la philosophie sur la question du visage humain. Sa pensée est profondément nourrie par celle d'Emmanuel Lévinas. Comme elle le dit : « La pensée d'Emmanuel Lévinas m'a ouvert des horizons immenses ». S. Germain, p. 53.

¹¹ E. Lévinas, *Éthique et infini : dialogues avec Phillipe Nemo*, p. 172.

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ « Je m'ennuie avec toi, je m'ennuie à mourir. Je ne t'aime pas. Je ne t'ai jamais aimé et jamais ne t'aimerai. Je n'aime rien de toi, ni ta voix, ni ton corps, ni ta peau ni ton odeur. Tout en toi me dégoûte et m'insupporte. Je voudrais te voir disparaître. Mais cela ne suffirait pas encore, je voudrais ne t'avoir jamais connu. Jamais » (M, 175).

Il jette vers la femme un regard de supplication, non pas pour qu'elle lui dise enfin des mots tendres, il est en cet instant au-delà de l'espoir amoureux, ou en deçà [...] Ce qu'il attend, c'est un geste, une main qui l'arrache à l'attraction du vide. Mais la femme demeure impassible, mains dans les poches, et le regard qu'elle darde sur lui a la brutalité d'un gifle. Il s'accroche malgré tout à ce regard, aussi méchant qu'il soit, c'est son unique point de repère l'aidant à conserver son équilibre menacé. (M, 176)

Cette rencontre « face à face » est typique chez Sylvie Germain et le plus souvent, elle symbolise, comme le dit Matthew A. Moyle, le commandement qui interdit le meurtre :

Face to face encounters in Germain's novels make the seeing of a face into the undoing of its visibility. The face as a visible object is turned into a face that gives a commandment [Thou shalt not kill] though that commandment is offered in silence¹⁴.

Peggy refuse de venir à l'aide de son mari, elle fuit devant sa responsabilité fondamentale envers un autre être humain. En fait, elle utilise son libre-arbitre pour s'en échapper. L'exercice de sa liberté devient alors l'expression de son indifférence car face à l'appel d'aide qui lui est lancé par son mari, Peggy refuse de reconnaître sa vulnérabilité : elle « détourne la tête, laisse flâner son regard ailleurs, indifférente ». Lorsqu'elle se retourne, elle se rend compte qu' « il n'y a personne. L'homme a disparu » (M, 175). Son corps mutilé n'est retrouvé que des heures plus tard.

On dirait que la mort de Tim soulage¹⁵ Peggy, mais l'amène tout de suite à ressentir une sorte d'incertitude, suggérant aussi qu'elle a conscience d'avoir commis une *erreur* irréparable. La question du narrateur : « C'est bien ce qu'elle souhaitait, non ? » (M, 176) suggère que Peggy regrette ce qu'elle vient de faire. Sa décision de fuir en est également représentative. L'évasion

¹⁴ M. Moyle « Places, Faces and the word God in three novels by Sylvie Germain », p. 34.

¹⁵ Peggy sourit lorsqu'elle se détourne de Tim. (M, 176).

du corps évoque celle de l'esprit et l'une et l'autre annoncent une sorte de chute, laquelle s'articule par la dégradation morale :

Elle s'en va. Elle accélère tant le pas qu'elle court presque. Elle ne pense à rien, elle refuse de penser, elle est un caillou qui roule, comme est tombé un autre caillou, tombé dans l'eau avec un vilain bruit mat. Pourquoi, comment penserait-elle ? Elle vient de se déchoir de son humanité. (M, 176-177).

Au sujet de la fugue de Peggy, Isabelle Dotan observe que « [l]a fuite est un réflexe, une réaction physique spontanée, déterminée par l'impulsion morbide de fuir le temps, l'endroit, et l'objet de la douleur¹⁶ ». En essayant de se dérober à « l'objet de [sa] douleur », Peggy, réduite au pronom « elle », devient une errante sans nom ni identité qui est dépouillée de son humanité à tel point qu'elle assume, figurativement, la forme d'un objet, un « caillou ». Métaphore qui met l'accent sur son mouvement (« elle est un caillou qui roule »), et rend visible son association à la mort de son mari (un autre caillou, tombé dans l'eau), le « caillou », devient le signe capital de sa déchéance. En refusant sa responsabilité envers l'Autre, Peggy renie ce que cette responsabilité affirme – son humanité : « La responsabilité est ce qui exclusivement m'incombe et que, *humainement*, je ne peux refuser. Cette charge est une suprême dignité de l'unique. Moi non-interchangeable, je suis moi dans la seule mesure où je suis responsable¹⁷ ».

En déclinant sa responsabilité envers l'Autre, Peggy se déchoit de son essence, de son humanité, ou comme le dit Lévinas, de son « moi ». Son désir de s'éloigner de son crime, de sa culpabilité et de la douleur nécessite qu'elle se retire de son milieu social. Sa fuite coïncide avec « un mouvement d'écart, un isolement physique ou mental volontaire qui répond au besoin de

¹⁶ I. Dotan, « Les échappées tragiques de la douleur », p. 264.

¹⁷ E. Lévinas, *Éthique et infini : dialogues avec Phillipe Nemo*, p. 175 ; l'auteur souligne.

s'aliéner et qui aboutit à un isolement radical¹⁸ ». En effet, après la mort de son conjoint, Peggy entre rarement en communication avec ceux qui l'entourent. Elle instaure entre elle-même et la société londonienne une distance notable qui reflète son désir de s'imposer une sorte d'exil, une expulsion volontaire de son « groupe de référence¹⁹ » et une errance qui fait d'elle une femme « insaisissable » (M, 156). Les conventions sociales sont représentées par son amie Else, qui fait le commentaire suivant à propos de Peggy : « Elle disparaît pendant des semaines, resurgit sans s'annoncer, et quand enfin on parvient à reprendre contact avec elle, elle se montre insaisissable, très renfermée, presque mutique... » (M, 156). Son désir de se retirer de la collectivité est tellement fort qu'elle aspire même à assumer l'identité d'une étrangère. Dans ce but, elle souhaite déménager en Autriche, où elle a accepté un poste d'enseignement.

Peggy est une femme habitée par son « crypte²⁰ ». La notion de « crypte », développée par Alain Goulet suite à sa lecture psychanalytique des romans de Germain, est « une sorte d'Inconscient artificiel, logé au sein même du Moi, qui transforme le sujet en 'gardien de cimetière', bloque ou parasite son développement, et inscrit en lui une forme de mélancolie²¹ ». D'après Goulet, le terme « crypte » décrit des personnages qui sont « en proie à des souffrances secrètes²² » provoquées par un traumatisme qu'ils ont vécu. À l'instar de ces êtres « cryptophores²³ », Peggy est tourmentée par « le fantôme » (M, 156) de son crime, elle ne veut pas affronter le réel trop affligeant, elle préfère trouver un refuge dans la fuite.

¹⁸ I. Dotan, « Les échappées tragiques de la douleur », p. 264.

¹⁹ Cité par K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 37.

²⁰ A. Goulet, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 27.

Avant de déménager en Allemagne, Peggy veut apprendre l'allemand et dans ce but, elle voit Magnus, homme qu'elle a rencontré des années auparavant, quand les deux adolescents se sont vus à la maison des Schmalker²⁴. À cette époque, la jeune Peggy est parvenue à saisir²⁵ l'attention Magnus, qui a été frappé par son innocence et sa pureté²⁶. Après lui avoir volé un baiser, il est tombé complètement amoureux d'elle. Son rêve de se lier à elle a été brisé lorsqu'un an plus tard, elle décida de se marier avec Timothy McLane. C'est donc après le décès de celui-ci que Peggy revoit Magnus. Ils se rencontrent dans un café londonien. Ce lieu public se contraste fortement avec le salon intime des Schmalker. De plus, la jeune et séduisante Peggy Bell d'autrefois se présente désormais à Magnus comme la « farouche [et] tendue » (M, 165) Margaret McLane. Son diminutif de jeune fille a été remplacé par un prénom plutôt sérieux. Ce changement est significatif. Il souligne son statut d'adulte et son état de femme mariée devenue veuve et dans ce sens, peut se lire comme un « condensé biographique²⁷ » de sa vie. Mais ce n'est pas tout. Comme le note Édith Perry, ce qui distingue le prénom du diminutif est sa fonction de « coque protectrice²⁸ ». À la différence du diminutif, lequel revêt une qualité intime, le prénom est une sorte de « masque protecteur²⁹ » qui écarte toute familiarité et favorise des interactions sociales formelles. Il rend possible par ailleurs une certaine distance que Peggy cherche à imposer lors de sa rencontre avec Magnus. Afin de l'établir, elle est froide et professionnelle, écarte toute conversation sur sa vie privée et discute uniquement « des conditions et de l'organisation des cours qu'elle désire suivre » (M, 165) avec Magnus avant qu'elle ne parte pour l'Autriche.

²⁴ Les Schmalker, c'est la famille de Thea.

²⁵ Elle demande à Magnus de l'embrasser.

²⁶ Magnus est séduit, entre autres, par « ses mains et ses pieds, aussi petits et potelés que ceux d'une fillette (M, 69).

²⁷ É. Perry, « L'enfance des noms », p. 124.

²⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁹ *Ibid.*

Peggy représente ce qu'Érica Bricco considère comme une nouvelle figure féminine : « une marginale qui est seulement en apparence avec son entité physique, intégrée dans la société contemporaine, tandis que son âme est ailleurs ou plutôt, nulle part³⁰ ». On peut, en effet, situer Peggy parmi « les exilés » de l'œuvre de Germain. Il s'agit de ceux et celles qui « close in on their own existence, making it impossible to have any relationship with the outside³¹ ». Cet isolement volontaire du monde vient de la culpabilité que Peggy ressent pour la mort de son mari. Honteuse et apeurée, elle adopte un ton formel dans ses interactions avec les autres parce qu'elle veut garder cachée sa responsabilité. N'est-ce pas la raison pour laquelle elle a prétendu ne pas avoir été présente lors de sa mort³² ?

L'errance « légitime »

Le désir qu'à la femme de garder soigneusement son secret n'est pas sans importance pour la compréhension de l'errance. Ce qu'elle tient caché influence ce qu'elle montre aux autres et, par conséquent, détermine la manière dont elle définit et exprime son errance. Peggy essaye de cacher son implication dans la mort de son conjoint parce qu'elle se sent « fautive » (M, 195). Elle dissimule l'angoisse que provoque le sentiment de sa culpabilité sous la peine de son veuvage, ce qui fait qu'au regard des autres, son comportement erratique ainsi que ses déplacements impromptus sans but apparent s'expliquent par le désarroi que cette mort entraîne.

³⁰ E. Bricco, « Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie Ndiaye et Marie Redonnet », p. 260.

³¹ A.L. Sekhar, « Rewriting and Reconfiguring Alterity : Transformations of Lévinassien ethics and the hidden God in the works of Sylvie Germain », p. 82.

³² Else, l'amie de Peggy, régurgite à Magnus ce que Peggy lui aurait dit concernant la mort de son mari. Remarquons que la répétition des phrases négatives insiste un peu trop sur l'absence de Peggy lors de l'incident : « Timothy, son mari. Il est mort l'année dernière. Il a chuté du bord d'une falaise au cours d'une promenade, dans le Kent où ils étaient en vacances. Peggy n'était pas auprès de lui au moment de l'accident, et elle ne l'a pas vu tomber. Elle n'a appris ce qui s'était passé que plusieurs heures plus tard, quand on a découvert le corps de Tim sur les rochers » (M, 156).

Loin de la percevoir comme une femme coupable ou une criminelle, « son groupe de référence³³ » la voit comme une veuve³⁴ qui est accablée par la perte de son conjoint. Il en découle que son état d'instabilité physique et mentale apparent est interprété non pas comme le résultat d'une transgression, mais comme la conséquence de l'affliction et de l'abattement typiquement associés à la perte d'un être aimé.

Après la mort de son mari, Peggy est obligée d'assumer une nouvelle identité sociale, celle d'une veuve. Si nous envisageons le veuvage comme un événement biographique qui est potentiellement perturbateur pour l'identité, qui entraîne des moments d'instabilité³⁵ et de confusion dans la vie d'une personne, il peut être associé à l'errance. Même s'il n'existe plus, comme le dit Vincent Caradec, de durée prescrite du deuil ni de code vestimentaire pour une personne en deuil, il y a toujours, constate Maurice Halbwachs, un protocole qui établit la façon dont un individu devrait se comporter dans certaines situations :

Nos émotions sont soumises à une véritable discipline sociale, du fait qu'en présence des événements d'un certain genre, et dans telles circonstances qui se produisent souvent, c'est la société qui nous indique elle-même comment nous devons réagir³⁶.

Peggy semble adhérer à cette « discipline sociale » car elle adopte un comportement qui lui permet de masquer sa culpabilité en privilégiant la conduite de la veuve. Afin de faire valoir son veuvage dans ses interactions avec les autres, elle emploie un certain « style d'action » caractérisant ce qu'Éric Landowski appelle un *modus operandi* :

³³ Éric Landowski cité par K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 37.

³⁴ Voici les pensées de Magnus, qui nous sont données par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient : « Elle a enfin trouvé le moyen d'instaurer durablement une distance entre elle et son pays où elle continue à se sentir *captive d'un veuvage* survenu de façon trop brutale, sidérante, en acceptant un poste de professeur d'anglais dans une école à Vienne... » (M, 162 ; nous soulignons).

³⁵ V. Cadarec, « Le veuvage, une séparation inachevée », p. 2.

³⁶ M. Halbwachs, *Classes sociales et morphologie*, p. 167.

Quel que soit le projet à réaliser, la démarche à entreprendre, le problème à résoudre, c'est un fait empiriquement constatable que chacun, dans la vie quotidienne et a fortiori dans les moments les plus graves, est enclin (en fonction de sa culture ou de quelque idiosyncrasie personnelle) à privilégier un *modus operandi* déterminé, un certain style d'action, une stratégie de préférence à telle ou telle autre³⁷.

Un peu plus loin, il ajoute :

Autant de manières *d'être au monde* qui tout en correspondant chacune à une manière spécifique d'appréhender ou de construire « le sens de la vie », se traduisent respectivement dans des styles de conduite différenciés sur le plan d'interactions avec les objets, avec autrui, avec soi-même³⁸.

Le *modus operandi* de Peggy, c'est-à-dire, sa « stratégie de préférence » dans ses interactions avec les autres fait en sorte que sa manière « *d'être au monde* » construit « le sens de la vie » en expliquant son comportement erratique par son état de veuve et, ce faisant, confère à son errance un caractère de légitimité, d'acceptation sociale.

L'errance « illégitime »

Cet acte de dissimulation investit l'errance d'un élément de théâtralité qui caractérise les interactions sociales et suggère qu'elle se construit du point de vue de la « maîtrise des impressions³⁹ ». À ce titre, le travail du sociologue Erving Goffman est particulièrement éclairant, notamment son ouvrage intitulé *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*. Goffman y examine la façon dont une personne se présente elle-même et son activité aux autres dans des situations quotidiennes. Partant du postulat qu'on s'engage dans des rapports sociaux en employant des conduites prédéterminées, Goffman indique que l'interaction sociale vise à

³⁷ E. Landowski, « L'épreuve de l'autre », p. 323.

³⁸ *Ibid* ; l'auteur souligne.

³⁹ E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*, p. 197.

constituer l'ordre social, qui est fondé sur la possibilité de prédire le comportement social de l'autre et de s'y ajuster afin de contrôler « la définition de la situation⁴⁰ ». Dans les interactions face à face, qu'il nomme aussi des rencontres, Goffman note que l'individu assume le rôle d'un acteur et vise à « convaincre son public que le personnage qu'il joue possède réellement les attributs qu'il montre aux autres⁴¹ ». En tant qu'« acteur », l'individu assume un « modèle d'action pré-établi⁴² » et « une façade sociale⁴³ » composée, entre autres, d'une « façade personnelle⁴⁴ ». Celle-ci renvoie à la personne de l'acteur lui-même et s'applique à ce que Goffman appelle « des supports de communication » tels que « l'attitude, la façon de parler, les mimiques, les comportements gestuels et d'autres éléments semblables⁴⁵ » que l'acteur emploie afin de persuader les autres que « l'impression de réalité qu'il produit est la réalité même⁴⁶ ».

Ce qui rend l'étude de Goffman d'autant plus intéressante, c'est l'idée que la façade sociale revêt un certain degré d'abstraction et de généralité qui rend possible son application à d'autres rôles : « Si spécialisé et singulier que soit un rôle, sa façade sociale, sauf certaines exceptions, présente des traits qui peuvent aussi se rencontrer dans d'autres rôles quelques peu différents⁴⁷ ». Autrement dit, la façade derrière laquelle se présente le rôle peut convenir à d'autres modèles d'actions différents. C'est justement cette sorte de flexibilité qui explique

⁴⁰ *Ibid.* p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

comment une femme qui joue le rôle d'une veuve peut adapter une façade personnelle qui revêt certains traits qui conviendraient également pour représenter une femme coupable.

En effet, la façade personnelle de Peggy est si ambiguë qu'elle pourrait caractériser une veuve troublée par la mort de son mari, aussi bien qu'une femme qui s'enferme dans la conscience de sa propre culpabilité. Considérons, par exemple, la manière dont s'articule cette confusion lors de sa rencontre avec Magnus : « Elle fume beaucoup, écrasant chaque cigarette après quelques bouffées. Elle fume comme elle parle, par à-coups, nerveusement, s'interrompant avec brusquerie comme si elle se ravisait » (M, 164). Remarquons par ailleurs que la possibilité d'utiliser la même façade personnelle pour jouer deux rôles opposés permet à Peggy non seulement de cacher ce qui est socialement indésirable, mais de faire en sorte qu'elle peut, dans une certaine mesure, rester *fidèle* à ses émotions. Puisque le rôle de veuve suppose des caractéristiques affectives qu'on peut également retrouver chez la femme coupable, Peggy n'est pas forcée de fabriquer ses émotions pour convaincre son public de son apparent désarroi : elle peut les exprimer par une voie socialement acceptable.

Le fait que l'errante exploite la même façade personnelle pour deux rôles différents, mais qu'elle en communique seulement une à son interlocuteur suggère qu'elle tente de maîtriser ce que Goffman nomme la « cohérence de l'expression⁴⁸ ». Celle-ci consiste en une tentative des acteurs de maîtriser une certaine continuité de leurs rôles :

Pour prévenir ces aléas de la communication, les acteurs essaient de se comporter comme s'ils étaient responsables de tout ce qui se produit dans la représentation; aussi cherchent-ils à agir en sorte que les événements mineurs de la représentation – si dépourvus d'importance et d'utilité qu'ils puissent être

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

– se produisent de façon à ne donner aucune impression ou de façon à donner une impression compatible avec la définition globale de la situation⁴⁹.

Cette cohérence de l'expression pourtant concourt à mettre en place une certaine opposition identitaire qui divise l'individu en deux entités que Goffman nomme « le « moi intime » et « le moi social ». Cette dualité du sujet s'explique ainsi :

Cette indispensable cohérence de l'expression fait apparaître une opposition essentielle entre notre moi intime et notre moi social. En tant qu'être humains, nous sommes probablement des créatures dont les démarches varient selon l'humeur et l'énergie du moment. Au contraire, en tant que personnages représentés devant un public, nous devons échapper à ces fluctuations⁵⁰.

Parce qu'elle peut séparer son « moi intime » de « son moi social », Peggy demeure maîtresse d'elle-même. Elle donne une impression convaincante d'elle-même en mettant certains faits en évidence et en en cachant d'autres. À travers cette « mystification⁵¹ », elle parvient à conserver la cohérence de l'expression de son veuvage.

Cette cohérence commence cependant à se défaire au fur et à mesure de ses rencontres avec Magnus, Peggy semble lui montrer moins de son « moi social » et plus de son « moi intime », ce qui, tout d'abord, a une fonction bénéfique. Au cours de ses leçons, l'étudiante « consent à reprendre son surnom d'autrefois, Peggy, comme si cette migration linguistique la rajeunissait; la libérait » (M, 167). Il se trouve pourtant qu'en cessant de jouer son rôle formel, Peggy adopte une conduite qui brise « la cohérence de [son] expression » – elle n'arrive plus à échapper aux fluctuations entre son « moi intime » et son « moi social ». Cette incapacité de

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁵¹ *Ibid.*, p. 68.

garder séparées ces deux identités conduit à mettre en place une « représentation frauduleuse⁵² », une représentation qui exprime « la conscience d'un divorce entre les apparences et la réalité⁵³ ».

Peggy semble, en effet, confondre les frontières entre les apparences et la réalité dans son comportement avec Magnus. Un jour, elle lui téléphone pour l'inviter au dîner et lui dit qu'elle partira le jour suivant. Mais son invitation, ce désir de lui montrer un peu plus de son « moi intime », révèle le fait qu'auparavant elle lui avait menti en le faisant croire qu'elle habitait beaucoup plus loin, alors qu'elle demeurait dans le même quartier que lui. Magnus s'en rend compte, et devient frustré, ce qui explique pourquoi, lors du dîner, alors que Peggy se montre « souriante » (M, 169) « détendue et gaiement volubile » (M, 170), Magnus est énervé et fâché. À cause de ce mensonge, il la voit comme une « fausse fille » (M, 171). Il est aussi navré par la nouvelle de son départ et décide de lui communiquer sa frustration :

Nous étions voisins alors pourquoi avoir prétendu que vous habitez de l'autre côté de la ville ? C'est un détail sans grande importance, mais pourquoi toujours vous dérober, louvoyer, cacher les choses, mentir ? Car vous mentez, vous aimez mentir, inventer des secrètes, fabriquer du faux mystère. C'est puéril, et lassant. (M, 171-172)

Ce dévoilement du mensonge donne lieu à la « grande anamnèse⁵⁴ » : scène où Magnus apprend que Peggy est responsable dans une certaine mesure de la mort de son mari. Suite à cet aveu imprévu et involontaire, Peggy lui demande de partir. C'est n'est que de longs mois après qu'elle lui envoie une lettre de Vienne.

Vienne symbolise pour Peggy à la fois une sorte de *no-mans land*, un lieu d'exil et d'inhumanité, et un pays d'apaisement et de délivrance qui lui permet de faire face à sa

⁵² *Ibid.*, p. 61.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ A. Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, p. 221.

responsabilité, et de mettre fin à la difficile errance qui assombrit sa vie. Sa décision d'y déménager suggère qu'elle a besoin de devenir en quelque sorte une exilée, qu'elle doit se déraciner et trouver un endroit détaché de son passé, une sorte d'espace neutre qui rendrait possible une réflexion personnelle qui faciliterait sa guérison. La métamorphose qu'elle subit se produit à l'intérieur, sur le plan de sa conscience et lui permet de « retrouver la confiance en autrui après une lutte acharnée [...] un combat forcené contre la peur qui l'envahit et qui l'empêche d'affronter l'existence paisiblement⁵⁵ ». Dans sa lettre à Magnus, ce processus est décrit comme le « début de délivrance » (M, 196) qui se « termine sur une attitude d'humilité et l'acceptation de sa disgrâce⁵⁶ » :

...pendant des mois, [Peggy] a vécu dans l'hébétude de cette stupéfaction, tout en s'efforçant de sauver la face devant ses collègues et ses élèves de l'institut où elle enseigne. Mais, il y a trois jours, le poids qui l'oppressait est tombé, l'angoisse qui l'étreignait en permanence s'est desserré d'un coup. Elle ne sait ni pourquoi ni comment, elle ne cherche pas à savoir. Elle constate juste ce changement, cet allègement; ce début de délivrance. Sans pour autant oublier, renier, nier quoi que ce soit de ce qui est advenu – sa responsabilité dans la mort de Tim, son progressif écœurement de lui devenue répulsion, puis haine froide, funeste. (M, 196)

Son itinéraire mène Peggy vers la reconnaissance de sa culpabilité personnelle, vers l'acceptation de sa transgression originelle. C'est en raison de cette évolution que son errance laisse place à une progression intérieure, à un mouvement qui devient le signe de sa volonté d'affronter directement le monde :

Et depuis ces trois jours [...], elle a l'impression d'avoir fait plus de chemin qu'en plusieurs décennies. L'impression de se mettre en mouvement, en marche devant elle-même, sans plus chercher à camoufler sa faute dans son dos mais en la portant dans ses bras ainsi qu'un petit animal blessé à mort, certes, mais qu'elle ne désespère cependant pas de sauver. (M, 196-197)

⁵⁵ E. Bricco, « Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie Ndiaye et Marie Redonnet », p. 269.

⁵⁶ M. Koopman-Thurlings « Immensités de Sylvie Germain : l'évolution spirituelle de Prokop Poupa et la pensée de Levinas », p. 120.

Comme certains autres personnages de Sylvie Germain, Peggy « invites us on a journey from the inside out, a journey that begins deep within the wounded self only to emerge in the world outside, healed ready to face the other⁵⁷ ». Elle nous offre en plus une réflexion sur l'existence humaine, la culpabilité et le besoin d'absolu, tout en montrant comment, en « assumant son être⁵⁸ », c'est-à-dire, en prenant conscience de sa responsabilité, l'individu peut se délivrer du poids d'une errance affligeante.

Comme nous avons pu voir, l'errance de Peggy commence lorsqu'elle se sent coupable d'avoir abandonné une autre personne qui se trouvait dans une situation sans issue. La culpabilité qu'elle ressent après la mort de son mari, culpabilité qu'elle veut cacher du monde, fait en sorte que son errance devient une errance « théâtrale » qui lui permet de dissimuler son comportement erratique. Puisque ceux qui l'entourent expliquent son comportement asocial comme le résultat de son veuvage, ils trouvent sa conduite naturellement légitime. Mais comme elle est incapable de maintenir le fil conducteur entre sa personne (son « moi-intime ») et le personnage qu'elle joue, (son « moi-social »), Peggy finit par confesser son crime à Magnus et s'enfuit. Le temps qu'elle passe dans son « crypte » autrichien lui permet néanmoins de faire face à sa honte et d'accepter sa responsabilité. Son parcours est alors décrit par une sorte de passage que Peggy effectue de « l'ombre à la lumière⁵⁹ ». Au moyen de cette transformation, Peggy acquiert une nouvelle perspective sur la réalité, qui est fondée sur son désir de ne plus vivre dans l'errance, dans l'erreur.

⁵⁷ A. L. Sekhar, « Rewriting and Reconfiguring Alterity: Transformations of Lévinassien ethics and the hidden God in the works of Sylvie Germain », p.6.

⁵⁸ M. Koopman-Thurlings « Immensités de Sylvie Germain : l'évolution spirituelle de Prokop Poupa et la pensée de Levinas », p. 120.

⁵⁹ M. Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La hantise du mal*, p. 241.

CONCLUSION

L'errance féminine dans *Magnus* et dans l'histoire littéraire

Il est désormais évident que l'œuvre de Sylvie Germain présente des manifestations différentes de l'errance et que celle-ci maintient un rapport signifiant avec le personnage féminin. La conclusion générale qu'on peut tirer des nos analyses de *Magnus* consiste dans la mise en relief des divers aspects de l'errance. L'errance chez Thea s'exprime sous forme de la fuite, mais elle revêt aussi une dimension psychologique, puisque Thea se perd dans un univers imaginaire qui la console en lui permettant de vivre dans l'erreur, dans la folie. Par opposition à cette « errance négative¹ », qu'intensifie une solitude pénible aboutissant à la mort, celle de May exerce une fonction bénéfique. L'errance de May réside dans sa manipulation des normes sociales pour son propre gain sans pourtant compromettre sa réputation de femme mariée. Son errance devient alors le moyen à travers lequel elle échappe au jugement social, épanche sa soif d'aventure et reste fidèle à ses principes d'altruisme et d'empathie. Dans la mesure où May représente une femme affranchie qui ne parvient pas à se libérer du joug amoureux, elle illustre une manifestation particulière de l'errance. Celle-ci s'exprime par une sorte d'oscillation entre les valeurs traditionnelles et modernes qu'incarne son mariage (conventionnel seulement en apparence), mais aussi par sa relation avec son amant, Magnus (homme dont elle est émotionnellement dépendante alors qu'elle se croyait d'être indépendante). Si May se sent captive de son amour pour Magnus, Peggy est hantée par le fantôme de son errance, par sa conscience d'avoir transgressé moralement en refusant son devoir de responsabilité envers son

¹ D. Berthet, *Figures de l'errance*, p. 10.

mari. Crime moral, son errance donne lieu à la fuite, à travers laquelle Peggy tente d'échapper à son passé. Puisque son implication dans la mort de Tim demeure inconnue des autres, on attribuera sa conduite irrégulière, provoquée par son sentiment de culpabilité, au désarroi de son veuvage. Peggy confesse son crime à un autre, et ce faisant, se libère du poids d'une errance pénible. Son angoisse cède la place à une ouverture au monde qui permet à Peggy de vivre dans la paix.

En dernière analyse, on pourrait dire que l'errance de chaque femme, qu'elle soit physique ou psychologique, est un moyen grâce auquel chacune cherche à éviter une forme particulière de douleur. Si l'errance de Thea l'isole du monde réel, elle lui permet de construire un univers fictif qui la console en perpétuant ses mensonges. L'errance de May lui donne la possibilité d'esquiver la condamnation sociale, de conserver l'image de respectabilité et de vivre selon ses propres convictions. Quant à Peggy, l'errance, c'est-à-dire, sa fuite, ses déplacements instables et ses mensonges, est le moyen par lequel elle essaie de fuir le souvenir de son crime.

À noter également que l'errance est l'élément qui met en lumière les différentes personnalités féminines dans leur capacité de confronter des situations problématiques. Laisée à ses propres forces par la guerre, Thea se soumet à la peine de la solitude, s'asservit à la folie et se livre à la mort. Son errance révèle son « inhibition de l'action² ». Face à des restrictions imposées par son époque, May, par opposition à Thea, résiste – elle manipule les règles pour réaliser son désir de liberté : « fort[e] et déterminé[e] en quête de bien-être », elle « lutte pour surmonter la douleur³ » potentielle qu'affronterait une femme non conventionnelle dans une société traditionnelle. Hantée par un événement dont elle se sent responsable, Peggy fuit le

² I. Dotan, « Les échappes tragiques de la douleur », p. 264.

³ *Ibid.*

monde et elle-même, mais après un certain temps, se réconcilie avec son passé et met fin à son état douloureux.

Si « l'errance de l'homme a été dite sur tous les tons, à toute les échelles, dans toutes les littératures⁴ », nos recherches ont révélé qu'il y a encore beaucoup à dire sur l'errance de la femme. Notre analyse de *Magnus* a suscité des questions qu'on peut explorer sur deux plans d'analyse. Sur le plan des écrits de Sylvie Germain, il reste à creuser le rapport qu'entretiennent avec l'errance les autres femmes qui peuplent son œuvre. Quels sont les autres modèles de femmes errantes qui figurent dans les romans de l'auteure et comment se présentent-ils? De plus, à une époque où la notion de « gender trouble⁵ » continue de brouiller les frontières entre le féminin et le masculin, il serait important d'examiner comment l'errance du personnage féminin se compare à celle du personnage masculin. Si « les rapports entre hommes et femmes ont été fondés principalement sur une vision binaire et hiérarchisée » de la société, vision selon laquelle « le masculin est lié à des valeurs positives (esprit, raison, création) et le féminin au pôle négatif opposé (corps, folie, procréation)⁶ », il serait utile de considérer l'impact de cette vision sur la manière dont une femme vit l'errance par rapport à son homologue masculin. Finalement, afin de saisir l'évolution de l'errance féminine dans l'œuvre germanienne, il faudrait étudier les transformations qu'ont vécues les errantes en étudiant d'une façon chronologique l'ensemble de l'œuvre.

On peut relier le besoin d'explorer l'évolution de l'errance féminine dans les écrits de Sylvie Germain à celui de saisir les mutations progressives qu'a subies la femme errante dans la

⁴ F. de Towarnicki, « Heidegger : Errance et pensée planétaire », p. 40.

⁵ J. Butler, *Gender trouble : Feminism and the subjection of identity*, p. 10. (« When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that man and masculine might just as easily signify a female body as a male one, and woman and feminine, a male body as a female one »).

⁶ I. Boisclair, « Féminin/Masculin : jeux et transformations », p. 11.

littérature française des origines jusqu'au présent. Les recherches de Karin Schwerdtner ont démontré que la femme errante occupe une place privilégiée dans le roman français contemporain. L'auteure a construit des modèles de femmes errantes à partir d'une « culture d'errance masculine⁷ », ce qui lui a permis d'établir des comparaisons pertinentes entre l'errance masculine et l'errance féminine, telle qu'elle se présente dans quatre romans français contemporains. Pourtant, il reste encore à étudier l'évolution de l'errance féminine dans un contexte féminin, c'est-à-dire, à partir des figures féminines. Si la femme errante occupe « le devant de la scène dans plusieurs romans contemporains⁸ », comme le fait remarquer Karin Schwerdtner, quel parcours a-t-elle dû effectuer pour y arriver ? En s'interrogeant sur l'histoire littéraire de l'errance féminine, nous pourrons un jour offrir une réponse à cette question et ce faisant, « parler d'une tradition littéraire de l'errance féminine⁹ ».

⁷ K. Schwerdtner, *La femme errante*, p. 11.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 160.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

GERMAIN, Sylvie. *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005, 274 p.

Œuvres littéraires complémentaires

GERMAIN, Sylvie. *Le livre des Nuits*, Paris, Gallimard, 1985, 291 p.

GERMAIN, Sylvie. *Nuit-d'ambre*, Paris, Gallimard, 1987, 360 p.

GERMAIN, Sylvie. *Jours de colère*, Paris, Gallimard, 1989, 268 p.

GERMAIN, Sylvie. *L'enfant méduse*, Paris, Gallimard, 1991, 312 p.

GERMAIN, Sylvie. *La pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, 1992, « Collection l'un et l'autre », 126 p.

GERMAIN, Sylvie. *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996, 172 p.

GERMAIN, Sylvie. *Tobie de marais*, Paris, Gallimard, 1999, 221 p.

GERMAIN, Sylvie. *Chanson des mal-aimants*, Paris, Gallimard, 2002, 244 p.

GERMAIN, Sylvie. *Les personnages*, Paris, Gallimard, 2004, « Collection l'un et l'autre », 111 p.

GERMAIN, Sylvie. *L'inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008, 293 p.

CORPUS SECONDAIRE

A. Études portant sur Sylvie Germain et son œuvre

BACHOLLE, Michelle. « *L'enfant méduse* de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses », *Religiologiques*, n° 15, printemps 1997, p. 33-41.

BLANCKEMAN, Bruno. « Sylvie Germain, parcours d'une œuvre », dans Hélène Boblet et Alain Schaffner (dir.), *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 39, juin 2005, p. 7-14.

BOBLET, Marie-Hélène et Alain Schaffner (dir.), « Sylvie Germain ». *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 39, juin 2005, 345 p.

BRICCO, Elisa. « Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie Ndiaye et Marie Redonnet », dans Michel Collomb (dir.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Centre d'études du XXe siècle, 2005, p. 259- 269.

CHAREYRON, Hélène. « Voyages aux pays des pères », *L'univers de Sylvie Germain*, dans Alain Goulet (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, « Symposia », p. 211-221.

CROMMELINCK, Luc. *Traces de visage : Lecture d'Emmanuel Lévinas et de Sylvie Germain*, Malonne, Feuilles familiales, 2005, 103 p.

DOTAN, Isabelle. « Les échappées tragique de la douleur », dans Alain Goulet (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, « Symposia » p. 263-274.

GARFITT, Toby (dir.), *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2003, « Critiques littéraires », 232 p.

GERMAIN, Sylvie. « La pensée d'Emmanuel Lévinas m'a ouvert des horizons immenses », dans David Rabouin (dir.), *Le magazine littéraire : Emmanuel Lévinas: éthique, religion, esthétique : une philosophie de l'autre*, n° 419, avril 2003, p. 53.

GERMAIN, Sylvie. « Le vrai lieu est ailleurs », dans Isabelle Dotan et Michelle Jacqueline (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, Editura Est, 2007, p. 149-153.

GOULET, Alain. *Sylvie Germain : œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, « Critiques littéraires », 284 p.

- GOULET, Alain (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, « Symposia », 354 p.
- GOULET, Alain (dir.), « Pour une poétique de la mémoire : discussion », *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, « Symposia », p. 235-240.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. « Immensités de Sylvie Germain : l'évolution spirituelle de Prokop Poupa et la pensée de Levinas », dans Sjef Houppermans, Christine Bozman Delzons et Danièle de Ruyter-Tognotti (dir.), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, p.103-121.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. « La quête de la mère », *Sylvie Germain : éclats d'enfance*, dans *Cahiers Robinson* n° 20, 2006, p. 24-32.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. *Sylvie Germain. La hantise du mal*, Paris, L'Harmattan, 2007, « Critiques littéraires », 276 p.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. « Pour une poétique de la mémoire », dans Alain Goulet (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, « Symposia », p. 223-234.
- LOGIÉ, Laetitia. « Les corps mélancoliques : présence de l'androgynie dans l'œuvre de Sylvie Germain », dans Isabelle Dotan et Michelle Jacqueline (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, Editura Est, 2007, p. 129-140.
- MARIANI, Marinella. « La lumière et les couleurs dans *L'enfant méduse* », dans Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain : rose des vents et de l'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2003, « Critiques littéraires », p. 119-132.
- MORIS-STEFKOVIC, Milène. « L'écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain », dans Alain Goulet (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, « Symposia », p. 167-182.
- MOYLE, Matthew A. *Places, Faces and the word God in three novels by Sylvie Germain*, Thèse doctorale, University of Wisconsin-Madison, 2008, 234 p.
- PERRY, Édith. « L'enfance des noms », dans Jacqueline Michel et Isabel Dotan (dir.), *Sylvie Germain et son œuvre*, Bucarest, Editura Est, 2006, p. 124-139.
- SCHAFFNER, Alain. « Le réenchantement du monde : *Tobie des Marais* de Sylvie Germain », dans Bruno BLANCKEMAN, et al. (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 537-547.

SEKHAR, Amy L. Allen. *Rewriting and Reconfiguring Alterity : Transformations of Lévinassien ethics and the hidden God in the works of Sylvie Germain*, Thèse doctorale, Boston University, 2006, 230 p.

TRAVERS DE FAULTRIER, Sandra. « Être aimé à vide », dans Alain Goulet (dir.), *L'univers de Sylvie Germain*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, « Symposia », p. 69-77.

B. Études théoriques et critiques portant sur l'errance

BAMFORD, Karen (dir.), « Women in Motion, Femmes en mouvement », *Studies in Canadian Literature*, vol. 29, n° 1, 2004, 123 p.

BARANOWSKI, Anne-Marie. « Entre le désir d'enracinement et l'errance. Franz Kafka : Das Schlob ; Amerika », *Recherches sur l'imaginaire*, n° 32, 2007, p. 188-200.

BARTHÉLEMY, Guy. « L'errance comme problème », *Elseneur*, n° 7, juin 1992, p.149-189.

BERTHET, Dominique (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, « Ouverture philosophique », 262 p.

BERTHET, Dominique. « Avant-propos », dans Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, « Ouverture philosophique », p. 9-13.

BOUVET, Rachel et Myra Latendresse-Drapeau. « Présentation », dans Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (dir.), *Errances*, Montréal, Centre de recherche sur l'imaginaire, 2005, « Collection Figura n° 13 », p. 7-10.

BRIMELLI, Zahra. « Errer sans erreur : Colette et la quête d'une nouvelle identité féminine », *Equinoxes*, n° 10, automne-hiver, 2008.
<<http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal>>

CLEMENT, Anne-Lise. *D'une errance close à une errance polarisée. Thème et structure de Visions d'Anna ou Le Vertige de Marie-Claire Blais*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 1996, 205 p.

CRAIG-LEIGH, Anne. *Wandering Women and Holy Matrons. Women as Pilgrims in the later Middle Ages, 1300-1500*. Thèse doctorale, Ohio State University, 2001, 306 p.

CUSSET, Catherine. « Errance et féminité au XVIIIe siècle. De *Manon Lescaut* aux *Amours du chevalier de Faublas*, *Elseneur*, n° 7, juin 1992, p. 89-108.

HÜE, Denis. « Errer, en vérité », *Elseneur*, n° 7, juin 1992, p. 43-72.

- LAMBERT, Hervé Pierre. « Mexique et figures de l'errance », dans Dominique Berthet (dir.), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, « Ouverture philosophique », p. 95-116.
- LAUMONIER, Alexandre. « L'errance ou la pensée du milieu », *Le Magazine littéraire*, n° 353, « Errance », avril 1997, p. 20 -25.
- MOERS, Ellen. « Bleak House: The Agitating Women », *Dickensian* vol. 69, 1973, p. 13 -24.
- OUELLETTE, Fernand. *Écrire en notre temps : essais*, La Salle, Édition HMH, 1979, « Collection Constantes », 158 p.
- RUPPRECHT, Caroline. « Post-war Iconographies : Wandering Women in Brecht, Duras, Kluge », *South Central Review*, vol. 23, n° 2, été 2006, p. 33-57.
- SAINT-MARTIN, Lori. « Le road book au féminin du XIXe siècle. La saga d'Evangeline de Gabrielle Roy », dans Jean Morency dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006, « Collection terre américaine », p. 191-210.
- SCHWERDTNER, Karin. *La femme errante dans le roman français contemporain*, Thèse doctorale, University of Toronto, 2002, 306 p.
- SCHWERDTNER, Karin. *La femme errante*, Ottawa / New York, Légas, 2005, 173 p.
- SCHWERDTNER, Karin. « 'Fever, Fever, Forever'. La course à l'aventure au féminin dans *Le Désert Mauve* de Nicole Brossard », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2006, « Collection terre américaine », p. 87-110.
- SCHWERDTNER, Karin. « Entre être et action : errances au féminin chez Monique LaRue », dans Isabelle Boisclair (dir.), *Voix et images, Féminin/Masculin. Jeux et transformations*, vol. 32, n° 2, hiver 2007, p. 63-75.
- SORBIER, Françoise du. « L'errance et les héroïnes de Defoe », *Tropismes*, n° 5, 1991, p.173-185.
- TOWARNICKI, de Frédéric. « Heidegger : errance et pensée planétaire », *Magazine Littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 40-42.

C. Autres ouvrages et articles consultés

- BERLINGER, Kathy, Natalie Schwartzberg et Demaris Jacob. *Single in a Married World : A Life Cycle Framework with the Unmarried Adult*, New York, W.W. Norton & Co. 1995, 234 p.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori Saint-Martin. « Féminin/Masculin: jeux et transformations », dans Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin (dir.), *Voix et images*, vol. 32, n° 2, hiver 2007, 9-13.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori Saint-Martin (dir.), « Féminin/Masculin: jeux et transformations », *Voix et images*, vol. 32, n° 2, hiver 2007, p. 5-159.
- BRUNEL, Pierre et Juliette Vion-Dury. *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2003, 297 p.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble : feminism and the subjection of identity*, New York, Routledge, 1999, 221 p.
- CADAREC, Vincent. « Le veuvage, une séparation inachevée », *Terrain : revue d'ethnologie d'Europe*, n° 36, mars 2001.
< <http://terrain.revues.org/index1203.html> >
- CHOSSAT, Michèle. *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : le personnage féminin à l'aube du XXIème siècle* *Le personnage féminin à l'aube du XXIe siècle*, New York, Peter Lang, 2002, 201 p.
- COONZ, Stephanie. *Marriage : A History*, New York, Viking, 2005, 229 p.
- COTT, Nancy. *Public Vows : A History of Marriage and the Nation*, London, Harvard University Press, 2000, 182 p.
- CUBER, John Frank et Peggy Harroff. *Sex and the Significant Americans : A Study of Sexual Behavior Among the Affluent*, Baltimore, Penguin Books, 1966, 204 p.
- DOWIE, Ménie Muriel, (dir.), *Women Adventurers : the lives of Madame Velasquez, Hannah Snell, Mary-Anne Talbot and Mrs. Christian Davies*, London, T. Fisher Unwin, 1983, 288 p.
- GODEFROY, Frédéric (dir.), *Lexique de l'Ancien français*, Paris, H. Welter, 1901, 543 p.
- GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973, « Le sens commun », 251 p.

- GUILBERT, Louis (dir.), *Grande Larousse de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1972, t. 2, p. 1719.
- HALBWACH, Maurice. *Classes sociales et morphologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, « Le Sens commun », 461 p.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.
- HUGUET, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du 16^e siècle*, Paris, Didier, 1946, t. 3, 800 p.
- KOONZ, Claudia et Renate Bridenthal, « Beyond Kinder, Küche, Kirche : Weimar Women in Politics and Work », dans Carroll Berenice (dir.), *Liberating Women's History : Theoretical and Critical Essays*, Urbana, University of Illinois Press, 1976, p. 33-65.
- KOONZ, Claudia et Renate Bridenthal, « Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women in Politics and Work » dans Renate Bridenthal, Atina Grossmann et Marion A. Kaplan (dir.), *When Biology became Destiny. Women in Weimar and Nazi Germany*. New York, Montly Review Press, 1984, « New Feminist Library », p. 33-65.
- KOONZ, Claudia. *Mothers in Fatherland : Women, the Family and Nazi politics*, London, Jonathan Cape, 1987, 556 p.
- KOONZ, Claudia. *Les mères-patrie du Troisième Reich*, traduit de l'anglais par Marie-Laure Colson et Lorraine Gentil, Paris, Lieu commun, 1988, 553 p.
- LANDOWSKI, Éric. *Présence de l'autre : essai de socio-sémiotique II*, Paris, PU de France, 1997, 250 p.
- LANDOWSKI, Eric. « L'épreuve de l'autre », *Sign Systems Studies*, 34, n° 2, 2006, p. 317-338.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini : dialogues avec Phillipe Nemo*, Paris, Fayard, 1982, 142 p.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, « Folio Essai », 397 p.
- MAY, Elaine Taylor. *Pushing the Limits : American Women 1940-1961*, New York, Oxford University Press, 1994, 143 p.
- MENSARD, Philippe. « Le travail du ressentiment », *Discours social : présenter le vingtième siècle* dans Marc Angenot et Régine Robin (dir.), n°19, Montréal, Chaire James McGill, 2004, p. 163-175.

- MONGEON, Sylvie. « Présentation », dans Sylvie Mongeon (dir.), *Territoires féminins*, Montréal, Cahiers du CELAT, 2006, « Collection Celat », p. 10-13.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, t.1, 1156 p.
- RICŒUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, « L'ordre philosophique », 675 p.
- ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*, Montréal, Stock, 2003, « Un ordre d'idées », 524 p.
- SEYYED, Hossein Nasr. *La connaissance et le sacré*, traduit de l'anglais par Patrick Laude, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999, « Collection Delphica », 353 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, « Poétiques », 187 p.
- VATRIAN, Sylvie. « Désert et immensité intime chez J.M. G. Le Clézio », dans Rachel Bouvet, Jean-François Gaudreau et Virginie Turcotte (dir.), *Désert, nomadisme, altérité*, Montréal, Textes et imaginaires, n°1, 2000, « Collection Figura » p. 42 -50.
- WYSS, Eva. « Violence féminine : mythes et réalités », Quatrième rapport de la Commission cantonale de l'égalité, Berne, Commission cantonale de l'égalité, novembre 2006, p. 5-31.