

PROBLÉMATIQUES DE  
L'IMAGINAIRE DU NORD  
EN LITTÉRATURE, CINÉMA ET ARTS VISUELS

Sous la direction de  
Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels

(Figura ; no 9)

Publ. en collab. avec: Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire.

Comprend des réf. bibliogr.

Comprend du texte en anglais et en suédois.

ISBN 2-921764-20-2

1. Régions froides dans la littérature. 2. Arctique dans la littérature. 3. Arctique au cinéma. 4. Arctique dans l'art. 5. Littérature québécoise - 20e siècle - Histoire et critique. I. Bouchard, Joë, 1980- . II. Chartier, Daniel, 1968- . III. Nadeau, Amélie, 1979- . IV. Université du Québec à Montréal. Département d'études littéraires. V. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. VI. Collection: Figura, textes, imaginaires ; no 9.

PN56.C62P76 2004

809'.9332113

C2004-941300-7

Dépôt légal, 4<sup>e</sup> trimestre 2004  
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921764-20-2

<http://www.figura.uqam.ca>

<http://www.imaginairedunord.uqam.ca>

PROBLÉMATIQUES DE  
L'IMAGINAIRE DU NORD  
EN LITTÉRATURE, CINÉMA ET ARTS VISUELS

Sous la direction de  
Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau

Université du Québec à Montréal  
Département d'études littéraires

Centre de recherche *Figura*  
sur le texte et l'imaginaire

Collection « *Figura* », n° 9  
2004

Cet ouvrage est publié avec le concours du Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire, du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, du Centre interuniversitaire de recherche sur la culture et la littérature québécoises et de l'Association facultaire étudiante des lettres, langues et communications de l'Université du Québec à Montréal.

Il s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche intitulé «Constitution et réception comparées d'un imaginaire nordique dans la littérature québécoise», financé par le Conseil de recherches en Sciences humaines du Canada (2002-2005).

Il a été réalisé dans le cadre des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, dirigé par Daniel Chartier.

**Imaginaire | Nord**  
Laboratoire international d'étude multidisciplinaire  
comparée des représentations du Nord

<http://www.imaginairedunord.uqam.ca>  
[imaginairedunord@uqam.ca](mailto:imaginairedunord@uqam.ca)

Élise Lassonde a réalisé la maquette de la collection « Figura ».

Nous remercions Catherine Vaudry, Dominic Marcil et Caroline Proulx pour leur patient travail de relecture des textes.

L'illustration de la couverture est une photographie de Pierre Lahoud, d'abord publiée dans *Le Québec vu du ciel. Au rythme des saisons* (Montréal, Éditions de l'Homme, 2001, p. 56). Nous remercions l'éditeur de nous avoir autorisé à reproduire cette photographie.

## TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
<b>Formes et intertextualité</b>	
Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives »	9
Jonathan Lamy, « L'accompagnement du froid dans la poésie de Jacques Brault »	27
Michel Nareau, « Le Nord indéterminé et intertextuel dans les œuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil »	41
<b>Territoires</b>	
Chloé Rolland, « Göran Tunström aux limites de l'Islande »	59
Amélie Nadeau, « Nord et Sud fantasmés dans <i>L'Oratorio de Noël</i> de Göran Tunström »	79
Joë Bouchard, « Le processus initiatique et la perception exotique du territoire dans les <i>Racontars arctiques</i> de Jørn Riel »	93
<b>Iconographie, voyages et cinéma</b>	
Mathilde Roussat, « Iconographie polaire et imaginaire arctique. Le cas des expéditions polaires austro-hongroises (1872-1883) »	111
Gino Bergeron, « Le froid, un élément de recentrage dans <i>Polar Bridge. An Arctic Odyssey</i> »	145
Maude Paquette, « L'émergence du cinéma inuit. L'approche documentaire dans <i>Atanarjuat, the Fast Runner</i> »	159



## Présentation

Conçu comme un discours et non comme un simple référent géographique, le Nord se déploie dans des formes littéraires et culturelles qui en déterminent les particularités. Pluriculturel, variable selon les époques, les lieux et les points de vue, le Nord ouvre des problématiques sur les liens entre le référent et la représentation, entre le discours et l'imaginaire. Qu'il soit scandinave, québécois, finlandais, inuit ou européen, qu'il se manifeste dans les récits, les films, les romans, la poésie, la photographie ou les arts visuels, qu'il soit le lieu d'une dénonciation post-coloniale ou d'un discours impérialiste, d'une recherche formelle ou de l'expression de la culture populaire, le discours du Nord et sur le Nord converge en des paradigmes et des problématiques qui lui sont propres.

Dans ce recueil, issu des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord et initié par la tenue d'un colloque organisé en décembre 2003 par Joë Bouchard et Amélie Nadeau, le lecteur trouvera quelques pistes d'analyse pour saisir la complexité du système discursif du Nord. Dans une première partie, intitulée « Formes et intertextualité », Daniel Chartier explore la constitution de ce discours en dégagant sept axes de représentation, autour des œuvres de trois romanciers d'origine française : Maurice Constantin-Weyer, Marie Le Franc et Louis-Frédéric Rouquette. Jonathan Lamy tente de comprendre les rapports intertextuels de l'accompagnement et du froid dans la poésie de Jacques Brault, alors que Michel Nareau

étudie, dans les œuvres romanesques contemporaines de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil, les processus d'indétermination qui fondent le rapport au territoire nordique québécois.

La deuxième partie vise à examiner les rapports imaginaires aux « territoires » scandinaves : Chloé Rolland constate que Göran Tunström, en situant son roman *Le buveur de lune* en Islande, présente le territoire sur un mode hybride, qui multiplie les points de vue et ouvre sur une juxtaposition du réel et de l'imaginaire. Quant à Amélie Nadeau, elle observe que le Sud et le Nord fantasmés de *L'Oratorio de Noël* forment des espaces géographiques lointains constitutifs d'un discours amoureux. Enfin, Joë Bouchard remarque que les courtes fictions groenlandaises de Jørn Riel se veulent un renversement de la perspective exotique du territoire.

La troisième partie s'ouvre sur l'image et l'exploration : d'abord par l'article de Mathilde Roussat, qui expose l'évolution historique de l'iconographie arctique, notamment dans les images accompagnant les récits des expéditions polaires austro-hongroises du XIX<sup>e</sup> siècle ; puis par celui de Gino Bergeron sur une expédition canado-soviétique vers le pôle Nord, dont le récit donne au froid une valeur de recentrement et de convergence. Enfin, Maude Paquette se penche sur l'approche documentaire qui lie les œuvres cinématographiques de Pierre Perrault et de Zacharias Kunuk.



Daniel Chartier  
Université du Québec à Montréal

## Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives<sup>1</sup>

**Résumé** – Dans cet article, l'auteur défend l'idée que le Nord est d'abord et avant tout un discours culturel, appliqué par convention à un territoire donné. Déterminé par un contexte politique et une situation historique particulières, ce discours peut s'énoncer dans les œuvres culturelles selon sept axes, qui correspondent à autant de formes narratives. Les œuvres de trois romanciers français émigrés au Québec et au Canada au début du XX<sup>e</sup> siècle, Maurice Constantin-Weyer, Louis-Frédéric Rouquette et Marie Le Franc, servent d'exemple pour démontrer la problématique posée par les liens qui unissent un référent territorial à l'imaginaire.

J'étais peut-être entré, par le hasard des événements et des paysages, dans un lieu de pure mémoire, artificiel, pictural, mais que l'analyse ne parvient pas à forcer, ni la fréquentation concrète à épuiser<sup>2</sup>.

Michel Rio, *Mélancolie Nord*.

---

<sup>1</sup> Je remercie Amélie Nadeau pour son travail d'assistantat qui a appuyé la rédaction de cette conférence. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur « La réception et la constitution d'un imaginaire nordique dans la littérature québécoise », subventionné par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), 2002-2007.

<sup>2</sup> Michel Rio, *Mélancolie Nord*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997 [1982], p. 75.

Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004.

DANIEL CHARTIER

Le Nord constitue, dans l'histoire occidentale, un espace mythologique travaillé par des siècles de figures imaginaires, à partir des récits grecs en passant par les textes bibliques, les sagas nordiques et les récits des grands explorateurs. Au XX<sup>e</sup> siècle, il représente un espace de conquête fuyant qui se défile toujours plus haut à mesure qu'on l'approche : ainsi conçues, les représentations du Nord n'apparaissent plus comme la simple description d'un espace géographique, mais au contraire comme un fascinant discours pluriculturel alimenté de manière unique par différentes strates issues des cultures anciennes, repris par les cultures européennes, alimenté par les cultures du Nord et mis en jeu par les cultures autochtones. Déterminé comme un système discursif et non plus comme une description, le Nord se déploie dans son épaisseur historique et, lorsqu'il est analysé dans les œuvres littéraires, dans ses fonctions narratives.

Par ailleurs, on constate dans le cas de la littérature québécoise une distinction fondamentale entre les représentations du Nord issues d'écrivains nés au pays et ceux qui viennent d'Europe. Parmi ces derniers, trois romanciers exceptionnels nés en France ont contribué à notre connaissance du Nord et à la constitution d'un imaginaire nordique dans la littérature du Québec : Maurice Constantin-Weyer, dont bon nombre de récits se passent dans le Nord maritime ; Marie Le Franc, auteure de récits qui mettent en jeu la représentation du Nord québécois du point de vue féminin ; et Louis-Frédéric Rouquette, auteur d'une dizaine d'œuvres qui portent sur le Grand Nord canadien et l'Islande. Tous trois offrent des représentations distinctes du Nord, tant par la manière de le constituer dans leurs récits que par la définition narrative qu'ils lui donnent dans leurs œuvres. Ils permettent aussi d'appuyer l'hypothèse selon laquelle le Nord est un système discursif appliqué par convention à un territoire particulier, mais qui

## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

se détermine davantage en schémas et modes narratifs, figures et renvois intertextuels qu'en reflet d'un référent géographique. Il s'agit ainsi d'un discours qui transcende différentes formes culturelles et discursives, et qui reprend différentes strates historiques liées à des perspectives de représentations distinctes.

Ce n'est que récemment, et dans des démarches parallèles, que le Québec et le Canada ont commencé à se considérer comme des cultures nordiques. Pour le Canada anglais, le Nord est devenu symbolique à mesure que la nécessité de se distinguer de la culture américaine devenait pressante et que la différenciation appuyée sur le bilinguisme ou la culture québécoise apparaissait de plus en plus problématique à défendre en raison de divisions politico-culturelles manifestes. Bien entendu, il est paradoxal de voir définie l'identité canadienne dans des représentations comme celle de l'Inukshuk, symbole inuit de la présence de l'homme sur le territoire – que l'on vend à Toronto comme symbole identitaire canadien aux touristes étrangers –, puisqu'il s'agit, comme nous le rappellent analystes et philosophes, d'une forme de colonialisme moderne. Michel Onfray écrit à ce sujet, dans un essai intitulé *Esthétique du pôle Nord*, combien le drapeau canadien dans l'Arctique demeure une figure de la colonisation, et combien la symbolique de la « feuille d'érable [est] inconvenante et incongrue dans ce pays où il ne pousse plus un seul arbre depuis au moins trois mille kilomètres au sud<sup>3</sup> ». Pourtant, comme nous le retrace l'ouvrage de Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*<sup>4</sup>, si le Nord est au Canada plus une idée qu'une expérience, il n'en demeure pas moins constitutif de l'identité du Canada. C'est ce que disait dans une formule

---

<sup>3</sup> Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Grasset, 2002, p. 124.

<sup>4</sup> Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, 341 p.

DANIEL CHARTIER

imaginée la romancière Margaret Atwood lorsqu'elle écrivait : « *I never have gone to James Bay ; I never go to it ; I never shall. But somehow, I'd feel lonely without it*<sup>5</sup>. » Pour le Québec, la considération du Nord apparaît moins comme la nécessité de se distinguer par rapport aux autres cultures que celle de définir un nouveau symbole identitaire rassembleur dans lequel pourraient se réconcilier Inuit, Autochtones, majorité de langue française et immigrants<sup>6</sup>, qui voient dans l'expérience du froid, de la neige et de l'hiver le symbole d'une épreuve et d'une expérience collectives. Tant au Canada qu'au Québec, ce redéploiement vers le Nord incite à des relectures historiques des représentations culturelles.

Les travaux du géographe Louis-Edmond Hamelin ont permis de déplacer les concepts de la « nordologie » et ont mis en lumière le fait, connu par ailleurs en géographie, que les frontières du cercle polaire arctique, fixées par l'astronomie, indiquent tout au plus « l'endroit à partir duquel il est possible de voir le soleil de minuit<sup>7</sup> », mais représentent peu le caractère nordique ou, pour reprendre les termes de Hamelin, le degré « d'indice polaire » d'un lieu. Ainsi Montréal, dont la latitude correspond davantage à celle de villes du Sud de la France, comme Marseille, qu'à celles des capitales scandinaves, comme Oslo, vit une hivernité sévère et se situe à la limite de la zone arctique : paradoxalement, le climat continental et l'amenée d'eaux froides dans le golfe et l'estuaire du Saint-Laurent par le courant du Labrador font que le Québec « est le seul endroit

---

<sup>5</sup> Margaret Atwood, 1987, citée dans Frédéric Lasserre, « Le mythe du Nord », *Géographie et cultures*, n° 21, 1997, p. 60, note 1.

<sup>6</sup> À ce propos, il est intéressant de constater que les écrivains nés à l'étranger, quand ils ont à définir leur appartenance vis-à-vis l'étranger, n'emploient pas nécessairement le terme de « Québécois », mais renvoient à l'hivernité ou à la nordicité du Québec, et particulièrement de Montréal.

<sup>7</sup> Yvan Pouliot, « Le Québec dans le monde nordique », *Le naturaliste canadien*, vol. 122, n° 2, été 1998, p. 49.

## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

sur le globe où cette zone [arctique] se rend à de si basses latitudes<sup>8</sup> ». Le Québec est ainsi, bien curieusement, le territoire où le Nord descend le plus au Sud.



FIGURE 1  
Illustration d'André Collot dans  
Louis-Frédéric Rouquette, *Le grand silence blanc*,  
Paris, Éditions Arc-en-ciel, 1942.

Cependant, la distance entre la climatologie et la représentation culturelle fonde parfois les limites mêmes de l'imaginaire. Aussi, le discours sur le Nord reprend, dans la culture québécoise comme ailleurs, des éléments universels liés aux mythes antiques et à la conception occidentale de la culture. Frontière de la connaissance au-delà de laquelle s'étend un anti-écoumène<sup>9</sup>, sorte d'infini nomade de désolation et de vide, dangereux parce que sans repères, mais ouvrant la possibilité irrésistible d'une nouvelle

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>9</sup> Monique Mund-Dopchie écrit que « [p]our les poètes latins de l'empire romain et des premiers royaumes barbares, celle-ci incarne la limite septentrionale de l'écoumène, au-delà de laquelle surgit l'inconnu, l'inhumain ». (« La survie littéraire de la Thulé de Pythéas. Un exemple de la permanence de schémas antiques dans la culture européenne », *L'Antiquité classique*, vol. 59, 1990, p. 81.)

DANIEL CHARTIER

conquête épistémologique de la raison, de la civilisation occidentale et de la délimitation stricte du temps et de l'espace, qui viendrait mettre un terme au dernier monde vierge de l'homme. Ce lieu du bout du monde est défini par Louis-Frédéric Rouquette comme la fin de l'homme : « Au-delà, il n'y a plus rien, plus rien que l'immensité désolée des régions polaires où seules les glaces monstrueuses affirment la puissance divine<sup>10</sup>. »

### Sept axes de représentations du Nord

S'il est déterminé par des références pluridisciplinaires et universelles, le Nord se déploie aussi dans des cadres familiers à chaque culture et selon une historicité qui lui est propre. Dans le cas du Québec, les représentations culturelles du Nord, notamment littéraires et cinématographiques, renvoient directement à des constituants populaires, qu'on peut isoler selon sept axes.

D'abord, l'opposition canadienne-française fondatrice entre la sédentarité et le nomadisme, qui s'est développée dans les figures de la sécurité du colon vis-à-vis la tentation libre du coureur des bois, se réfléchit en deux types de territoires nordiques, tant dans l'histoire du pays que dans sa littérature. Le premier axe, celui de la colonisation, détermine ce qu'on peut appeler le « Nord historique », c'est-à-dire des régions à l'intérieur du territoire national qui ont été définies, dans l'histoire, comme nordiques, mais qui ne le sont plus aujourd'hui : on pense au Lac Saint-Jean, aux Laurentides, à la Mauricie et, comme dans le roman de Marie Le Franc *La Rivière solitaire*, à l'Abitibi et au Témiscamingue. Ces régions, toutes situées sur la rive nord du fleuve Saint-Laurent, trouvent leur nordicité moins dans leur situation géographique que dans leurs

---

<sup>10</sup> Louis-Frédéric Rouquette, *L'épopée blanche*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1926, p. 195.

## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

caractéristiques de forêts vierges à conquérir par l'abattage, la colonisation et l'établissement systématique de paroisses. De cet axe sont issus les romans de la colonisation, les récits régionalistes et toute une littérature pamphlétaire en faveur du retour à la terre.

Reflète opposé du premier axe, le second est celui de l'aventurier, du coureur des bois et de l'explorateur. Le territoire convoqué est à la fois celui de la colonisation, mais avant que cette dernière se manifeste, ainsi que le prophétique « Nord-Ouest », soit le chemin des découvreurs qui, à partir des rivières et des routes non-balisées de l'Ouest de Montréal, remonte les Grands Lacs jusqu'au Manitoba, aux Territoires du Nord-Ouest et à la pointe de l'Alaska. Récits de découvreurs, contes populaires (dont le plus connu est la « Chasse-galerie ») et romans d'aventures, trop souvent associés à un public adolescent, définissent le corpus lié à ce territoire. *Le grand silence blanc* de Rouquette en présente un bon exemple, tout comme des romans plus laurentiens, tel que *Le survenant* de Germaine Guèvremont. *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, chef-d'œuvre du roman régionaliste québécois, s'inscrit exactement dans l'ambiguïté fondamentale entre ces deux premiers axes du Nord : d'un côté la tentation érotique de l'aventure sauvage sous la figure du coureur des bois François Paradis, qui parcourt les forêts vierges, mais qui meurt gelé ; de l'autre la figure paternelle et son double, Eutrope Gagnon, qui ne cherche qu'à établir leur domaine cultivable toujours plus au Nord, faisant avancer dans la forêt tant la raison que la nation.

DANIEL CHARTIER



FIGURE 2  
Illustration de Jean Lébédoff  
dans Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*,  
Paris, Arthème Fayard éditeur, 1933.

Le troisième axe reprend à son compte la mythologie des Amérindiens et des Inuits, parfois inventée pour les fins des récits eux-mêmes. Traditionnellement, ces récits se veulent ethnographiques et ils renvoient aux territoires les plus au Nord : l'actuel Nunavik, soit le Grand Nord québécois, pays des Inuits ; la Baie James, pays des Cris ; et la Côte-Nord, pays des Montagnais. L'œuvre emblématique de ce corpus est le premier documentaire de l'histoire du cinéma, soit *Nanook of the North* (1921) de Robert Flaherty, et, pour la littérature québécoise, le roman *Agaguk* (1958) d'Yves Thériault. Cependant, en ce domaine, les discours issus des mythes antiques, de l'ethnographie, ainsi que les œuvres réalisées ou écrites par des Blancs ont récemment été remis en jeu par la prise de parole des Amérindiens et des Inuits. Ce mouvement reprend en tous points les caractéristiques de la prise de parole post-coloniale, notamment celle des Noirs au début du XX<sup>e</sup> siècle, soit le renversement de l'objet regardé en un sujet regardant. Si



## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

des œuvres comme *Atanarjuat*<sup>11</sup>, le premier film de fiction inuit, ou le premier roman du Nunavik traduit en français chez un grand éditeur, *Sanaaq*<sup>12</sup>, de Mitiarjuk Nappaaluk, constituent, aussi tard qu'en 2001 et 2002, les prémices d'un nouveau corpus, il s'agirait du dernier renversement post-colonial dans la fiction. Celui-ci recentre le discours sur le Nord par la concurrence et la reprise de figures stéréotypées. Désormais, le Grand Nord n'est plus seulement « la terre de l'absolue désolation<sup>13</sup> » décrite par les écrivains sudistes, mais aussi un pays habité et imaginé par ses habitants : « *Out there is somewhere*<sup>14</sup> », comme le rappelle si bien le titre d'une exposition sur les représentations du Nord, organisée par Peter White en 2002.

La Scandinavie constitue le territoire traditionnel, dans l'étymologie européenne, de ce qui est convenu d'appeler les « pays nordiques ». Elle représente le quatrième axe des représentations du Nord, défini d'abord par le lieu mythique de la terre imaginaire de Thulé, racontée au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. dans le récit perdu du voyageur grec Pythéas, mais aussi par les paysages côtiers des Vikings et le monde insulaire des sagas islandaises. Dans ses extrêmes, mêlée du brouillard référentiel propre au pôle Nord, la Scandinavie se manifeste en littérature québécoise dans des romans historiques ou des récits fantasmés dont l'action se déroule dans des villages isolés du littoral norvégien ou de l'archipel du Svalbard, comme c'est notamment le cas dans *La nuit de Magdalena*<sup>15</sup> (1938) de Maurice Constantin-Weyer. La Scandinavie du Québec apparaît aussi dans le surgissement

---

<sup>11</sup> Réalisé par Zacharias Kunuk.

<sup>12</sup> Montréal, Les Éditions internationales Alain Stanké, 2002, 303 p.

<sup>13</sup> Louis-Frédéric Rouquette, *Le grand silence blanc*, Castelnau-le-Lez (France), Éditions Climats, 1996 [1921], p. 82.

<sup>14</sup> « *Out There is Somewhere: The Arctic in Pictures* », une exposition organisée par The Edmonton Art Gallery et la Art Gallery of Windsor, dont Peter White était l'instigateur.

<sup>15</sup> Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Bibliophile », 1938, 253 p.

DANIEL CHARTIER

inattendu de personnages norvégiens ou suédois dans les récits nordiques, comme dans *Un sourire dans la tempête*<sup>16</sup> (1934) de Constantin-Weyer ou *La montagne secrète*<sup>17</sup> (1961) de Gabrielle Roy.

Le cinquième axe renvoie à ce que Louis-Edmond Hamelin appelle « la nordicité saisonnière<sup>18</sup> », soit l'hivernité. Variable selon les contextes, le temps et les perspectives, ce concept ramène dans les territoires plus au sud les problématiques vécues de manière permanente dans le Grand Nord. Ici, les épreuves du temps et du climat finissent par déranger la trame narrative à la faveur d'une épreuve tant physique qu'intérieure. Ainsi, l'hiver ouvre sur des territoires humains la possibilité du sacré et de l'initiatique : l'homme croit affronter la nature, mais il se rend vite compte que le seul véritable affrontement est intérieur. Ici, aucun territoire particulier, mais tout espace dominé par l'hiver et ses contraintes. De plus, la perspective des écrivains émigrés au Nord, comme les Haïtiens au Québec, accentue le caractère de l'hivernité en un exotisme nouveau et une découverte joyeuse : « nous donnons, écrit l'écrivain d'origine haïtienne Joël Des Rosiers, un grand bal tropical en plein Nord<sup>19</sup> ». Par contre, cette hivernité se manifeste aussi, notamment dans la poésie de la Révolution tranquille,

---

<sup>16</sup> Paris, Éditions Rieder, coll. « Prosateurs français contemporains », 1934, 243 p.

<sup>17</sup> Montréal, Librairie Beauchemin, 1961, 222 p.

<sup>18</sup> Hamelin écrit à ce propos : « Historiquement, le vocabulaire de la nordicité, d'abord réservé à la zone polaire proprement dite, a gagné vers le sud. C'est donc par extension spatiale et par analogie, et cela en rapport à une ou deux saisons hivernales dans l'année, que l'on parle de nordicité temporaire, nordicité hivernale, nordicité plurimensuelle ou nordicité saisonnière. On se situe au sud du monde circumnordique proprement dit, soit, dans l'Est canadien, approximativement au sud des 48e - 50e degrés de latitude. » (*Discours du Nord*, Québec, Gétic, 2002, p. 41.)

<sup>19</sup> Cité dans Suzanne Giguère, *Passeurs culturels. Une littérature en mutation. Entretiens*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2001, p. 111.

## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

en une condamnation politique de l'immobilisme de la Grande Noirceur, période sombre des années 1950 au Québec.

Aussi, l'hivernité n'est-elle pas si éloignée du sixième axe, soit celui du « Nord esthétique », un axe de représentation non défini par ses caractéristiques géographiques, mais comme un univers de froid, de pureté, de glace, de mort, d'éternité, d'alternance de lumière, et de noirceur et de blancheur. Voie privilégiée de la poésie et du récit poétique, il parcourt le XX<sup>e</sup> siècle littéraire québécois, de la poésie d'Émile Nelligan (« Ma vitre est un jardin de givre<sup>20</sup> ») à celle d'Élise Turcotte (« Le pôle Nord se trouve quelque part dans notre cerveau<sup>21</sup> »), ainsi que dans le roman formaliste *Neige noire*<sup>22</sup> (1974) de Hubert Aquin, situé dans un Svalbard imaginaire, lieu d'arrêt du temps narratif et de l'impossibilité de la description.

Enfin, on ne saurait oublier, pour la simple raison qu'il évoque davantage la culture populaire et commerciale, le dernier axe de représentation du Nord, soit celui du « Nord imaginaire ». Il s'agit du monde utopique, imaginé et fantasmé du Nord où vit une faune bigarrée de personnages, allant du père Noël aux monstres sortis des glaces, aux bonhommes de neige qui parlent, aux cadavres dégelés qui reprennent vie, jusqu'aux lutins, mais aussi aux territoires purement imaginaires qu'on ne peut localiser géographiquement, tels Thulé, l'Atlantide, des lieux sacrés norrois, des stations scientifiques polaires utopistes, ou le village du père Noël. Domaine privilégié des récits pour les enfants, du cinéma de science-fiction, des contes et des légendes, cet axe de représentation s'étend dans une

---

<sup>20</sup> « Soir d'hiver », *Poésies complètes, 1896-1899*, Montréal, Fides, coll. « du Nénuphar », 1952, p. 82.

<sup>21</sup> *La terre est ici*, Montréal, VLB éditeur, 1989, p. 65.

<sup>22</sup> Montréal, La Presse, 1974, 254 p.

DANIEL CHARTIER

multitude d'œuvres qui, de *Frankenstein* aux films de Noël, n'arrivent pas à épuiser les possibilités narratives mises en jeu par le système discursif du Nord, parfois en transposant directement des textes anciens en des formes contemporaines.

### Trois romans de premières rencontres avec le Nord

Ces axes de représentations permettent de saisir le lien qui existe entre une manière de concevoir le Nord et les formes narratives qui y sont liées. Par exemple, on retrouve dans la littérature québécoise trois romanciers d'origine française, Louis-Frédéric Rouquette, Maurice Constantin-Weyer et Marie Le Franc, qui proposent des œuvres illustrant les problématiques de la représentation de la nature, et particulièrement du Nord, dans des axes de représentations divergents, mais qui partagent un certain nombre de caractéristiques formelles.

Le roman de Louis-Frédéric Rouquette *Le grand silence blanc*, paru en France en 1921, s'inscrit dans l'esthétique de Jack London et présente un narrateur-voyageur qui, au gré de son séjour sur la côte ouest américaine, en route vers le Yukon et le Nord absolu, rencontre différents personnages qui donnent sens à chacun des courts chapitres qui composent l'œuvre. Ainsi, le roman est construit comme une succession de tableaux marqués par la solitude, la nostalgie et la quête de l'or. Le narrateur, Freddy, part affronter les espaces infinis du Grand Nord. S'il laisse entendre qu'il est venu pour faire fortune en trouvant de l'or, son voyage devient surtout une source d'inspiration pour ses récits, dont *Le grand silence blanc* se veut le compte rendu. Dans les vingt chapitres décousus du *Grand silence blanc*, Freddy fait la rencontre de différents personnages, au gré du hasard et des possibilités, lesquelles sont posées comme infinies, que lui offrent des

## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

déplacements aléatoires dans un désert défini par la solitude, mais peuplé ici et là de quelques personnalités colorées qui forment un monde pluriculturel : Jessie Marlowe, femme du sergent de la police montée de Dawson; Hong-Tcheng-Tsi, connu dans le Chinatown de San Francisco; l'Inuit Kotak; Gregory Land, son compagnon de fortune; l'homme au chapeau haut-de-forme; Bobby le Rouge ; et Sandrino, un Florentin pianiste de Rupert City. Ces personnages, que tout sépare, se voient unis par le hasard des déplacements de Freddy sur un territoire qui semble illimité et qui détermine, en quelque sorte, toute sa quête. Le personnage le plus important pour le narrateur reste cependant Tempest, un chien husky esquimau à qui Rouquette dédie son roman.

Dans le monde du Nord, où peu de femmes sont représentées, sinon comme figures de convoitise, et sur lequel peu de romancières se sont penchées, Marie Le Franc fait figure d'exception avec ses œuvres comme *Héliar, fils des bois*<sup>23</sup> (1930) et *La Rivière solitaire*<sup>24</sup> (1934). Ce dernier roman, qui poétise la montée vers la désolation du Nord, raconte l'aventure héroïque de paysans et de citadins venus de la vallée du Saint-Laurent pour coloniser les régions nordiques du Témiscamingue. L'arrivée dans cette forêt sauvage donne ainsi une rude impression de dénuement : « Le train s'arrêta au petit village d'Angliers, sur les bords du grand lac Témiscamingue. La voie ferrée finissait là. Après, c'était la brousse, le désert<sup>25</sup>. » Le récit s'inscrit dans le contexte socio-économique des années 1930, alors que les grandes villes étaient aux prises avec les problèmes de la crise économique et que la propagande colonisatrice incitait des familles entières à aller s'établir sur les vastes territoires

---

<sup>23</sup> Paris, Rieder, 1930, 283 p.

<sup>24</sup> Paris, J. Ferrenzi et fils, 1934, 255 p.

<sup>25</sup> Marie Le Franc, *La Rivière solitaire*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1957 [1934], p. 15.

DANIEL CHARTIER

improductifs du Témiscamingue. Cette nouvelle vague de colonisation surgit au-delà des sols cultivés, dans des lieux éloignés et nordiques, en pleine saison hivernale, ce qui rend l'adaptation plus pénible encore. Confrontée au froid, à la neige, au vent, à la solitude, à l'isolement et à la pauvreté, la petite colonie de la Rivière solitaire devient le laboratoire troublant d'une quête collective et individuelle pour humaniser le monde. Au fil des mois, l'homme doit lutter pour dominer une nature qui le repousse : ceux qu'elle réussit à vaincre n'ont d'autre choix que de repartir. La personnification de la nature traduit le rapport de l'homme à son environnement.

Enfin, *La nuit de Magdalena*<sup>26</sup> (1938), du prolifique romancier Maurice Constantin-Weyer – il a publié de 1921 à 1964 soixante œuvres, dont *Un homme se penche sur son passé*, qui a remporté en 1928 le prix Goncourt – raconte le voyage d'un Français vers le Svalbard, où il rencontre une scientifique norvégienne et son mari, qui réalisent des recherches sur la météorologie, le magnétisme et les aurores boréales. Dans ce curieux triangle amoureux qui évoque la vie insulaire, les glaces se personnifient, enserrant les personnages et veulent à tout moment les repousser vers la mer polaire. C'est toutefois le froid et la neige qui auront raison de la vie alors qu'Ejnar, le mari de Clara, se laisse mourir. Il illustre ainsi l'impossibilité de l'inaction dans les régions polaires : pour se suicider, il lui suffit de ne rien faire, de rester immobile dans la neige et d'espérer que sa femme puisse refaire sa vie avec le narrateur. Pourtant, après une brève idylle, le couple ne peut que constater l'échec de leur relation. Le narrateur retourne en France, mais son séjour au Spitzberg lui aura permis de rejeter les valeurs de la civilisation au profit d'une transformation intérieure à laquelle les éléments du Nord participent

---

<sup>26</sup> *Op. cit.*

## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

activement. La glace, qui domine et écrase constamment, la lumière, qui se fait presque absente et modifie la perception temporelle, la prédominance du bleu, ainsi que le bruit sourd des glaciers contribuent à créer un environnement irréel.

### Entre discours, territoire et imaginaire

Les trois œuvres démontrent bien que le rapport qui unit le territoire à la représentation est davantage déterminé, dans le cas des œuvres nordiques, par des éléments discursifs que par un simple rapport descriptif qui renverrait au référent géographique. Il existe dans les trois cas un lien structurel entre le choix du territoire évoqué, le mode narratif, les types de rencontres qui fondent l'action, le rapport à la nature et sa personnification, ainsi que la volonté, pour les personnages, de mener une quête intérieure. Dans le cas du *Grand silence blanc*, le narrateur erre dans un espace nordique construit sur le modèle d'une matrice infinie de solitude, mais parsemée de personnages divers et multiculturels qui alimentent en aventures la possibilité aléatoire du parcours. Le mode narratif suit cette détermination et reprend en de courts chapitres décousus la quête contre le froid et la solitude : ici, aucun besoin de se fixer, de se créer un espace à soi, de lutter contre l'envahissement de la forêt. Il s'agit plutôt de donner un sens au vide du terrain et à oublier les motifs de la fuite dans une autre fuite, toujours plus en avant, qui finit toutefois par se heurter aux limites plus métaphysiques, dont celles de la folie. Le rapport au territoire pourtant implacable est celui d'une séduction malsaine : « la terre du Nord, écrit Rouquette, mangeuse d'hommes, attire comme une maîtresse<sup>27</sup> ».

---

<sup>27</sup> Louis-Frédéric Rouquette, *Le grand silence blanc*, op. cit., p. 78-79.

DANIEL CHARTIER

Cette recherche et ce parcours dans une matrice polaire sans repère paraît presque ludique par rapport à la fuite vers le Nord dans *La Rivière solitaire*. Dans ce roman, le lien avec l'environnement est le fruit d'une détresse psychologique et économique, avec une dure obligation de résultat. Sans formation, sans équipement approprié, sans soutien, de pauvres hommes et femmes doivent s'improviser dans leur rôle de colons et abattre la forêt qui les entoure pour se dégager un coin de terre cultivable qui leur permettra de survivre. La forme romanesque est celle de l'épopée, de personnages unis par le hasard de la nouvelle colonie nordique et individuellement en lutte contre le froid et la nature. S'ils doivent abattre les bois, ces derniers se personnifient parfois en amis et luttent contre l'ennemi commun : le froid, que Marie Le Franc décrit comme un monstre envahissant : « Vers le matin, le froid se glissa sous les portes, rampa sous les fenêtres à triple épaisseur de vitre<sup>28</sup>. » Le seul symbole bénéfique de vie dans « le pays cuirassé de glace » est la rivière sans repos, dont le mouvement des eaux semble « vouloir échapper à l'emprise du Nord par cette agitation sans fin, angoissante à regarder<sup>29</sup> », mais nécessaire à imiter pour survivre. Ici, seuls le mouvement et le désespoir acharnés paraissent des issues de secours devant une nature inhumaine qu'il faut déjouer.

Même si le cadre de l'expédition scientifique devait imposer une certaine rationalité, le narrateur de *La nuit de Magdalena* ressent la nécessité de personnifier la nature et les éléments du froid, dans un monde plus intimiste, mais tout aussi solitaire. Le récit se définit à la fois dans sa dimension psychologique et d'aventures. Le territoire évoqué, au Nord du Nord, prend la forme d'une île dont les rivages seraient de glace : « La colossale beauté de ces architectures de glace et de roches, écrit le narrateur, me

---

<sup>28</sup> Marie Le Franc, *La Rivière solitaire*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 21.



## REPRÉSENTATION DU NORD ET FORMES NARRATIVES

dominait, m'écrasait. Jamais [...] la nature ne s'était imposée à moi avec tant de force<sup>30</sup>. »

Les représentations narratives du Nord, d'abord définies par un contexte politique, puis par une accumulation de siècles de discours, se définissent aussi par des situations historiques propres à leur contexte d'énonciation. Le Nord pose ainsi de manière originale la problématique des liens entre un référent territorial et l'imaginaire. Dans les romans, ces liens se veulent tout à la fois déterminés par le choix d'un lieu (qui a une incidence sur la forme romanesque et sur les schémas narratifs) et par la récurrence d'éléments, de situations et de personnages qui forment l'imaginaire nordique. S'il est d'abord vu comme un lieu de fuite, le Nord apparaît aussi comme un lieu de grande désolation qui conduit à une absence de repères et à une épreuve intérieure qui mène parfois à la folie. Dans ce dérangement notionnel et cette solitude exacerbée, la nature, ses éléments et les rares animaux prennent la stature de personnages. Parfois, c'est le Nord entier qui devient agissant, excluant ainsi de toute narration la possibilité de l'inaction. Pour les personnages du Nord, les terres infinies du Yukon, la misère de la colonisation du Témiscamingue ou l'irréalité insulaire du Svalbard induisent un rapport à la solitude et à l'extrême du climat qui les forcent à une confrontation avec eux-mêmes, ce qui conduit parfois, de manière éphémère, à la folie, qui prend alors la forme d'une bête sauvage, comme dans le roman de Rouquette :

Mon Dieu! s'écrit-il, épargnez-moi, éloignez de mon cerveau l'affreuse bête qui ronge ; je la sens, elle arrive, elle vient, elle est là... [...] Moi qui n'ai pas reculé devant le grizzli des Rocheuses, j'ai peur. Je suis tout seul, Seigneur, ne m'abandonnez pas!

---

<sup>30</sup> Maurice-Constantin Weyer, *La nuit de Magdalena*, op. cit., p. 24.

DANIEL CHARTIER

tout seul, tout seul, perdu dans l'immensité blanche  
de la terre polaire<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Louis-Frédéric Rouquette, *Le grand silence blanc*, *op. cit.*, p. 100-101.

Jonathan Lamy  
Université du Québec à Montréal

## L'accompagnement du froid dans la poésie de Jacques Brault

**Résumé** – Cet article traite de deux figures essentielles et récurrentes dans la poésie québécoise, soit celles du froid et de l'accompagnement. L'auteur tente de les comprendre dans leur réciprocity et de cerner comment elles interviennent à la fois dans la représentation de l'espace, de l'identité et de l'altérité. Il saisit, à partir de deux recueils de Jacques Brault, le réseau métaphorique qui se déploie entre les représentations du froid, du dehors et du paysage ; et celui du dedans, qui fait partie de soi. Le Nord dont il y est question, en plus d'être géographique et imaginaire, participe de territoires intimes, intérieurs ; c'est davantage le Nord qui habite le sujet que celui-ci qui l'habite. Cette relation qui s'établit entre le froid et le soi jette aussi un nouveau regard sur la dynamique de la déambulation, présente chez l'auteur de *Il n'y a plus de chemin*, Jacques Brault, en ce que l'harmonie du monde comme métaphore des sentiments d'un sujet poétique cède la place à un espace où la résistance et la complicité alternent et cohabitent. Cette réflexion trouve sa source dans ce vers de Jacques Brault : « dites aussi qu'un grand froid m'accompagne ».

Les figures du froid et de l'accompagnement sont récurrentes dans la poésie québécoise. L'une est cristallisée par le « Ah! comme la neige a neigé<sup>1</sup>! » d'Émile Nelligan, l'autre, par le poème de Saint-Denys Garneau (« Je marche à

---

<sup>1</sup> Émile Nelligan, « Soir d'hiver », *Poésies complètes*, Montréal, Fides, coll. « du Nénuphar », 1952 [1904], p. 82.

Jonathan Lamy, « L'accompagnement du froid dans la poésie de Jacques Brault », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004.

JONATHAN LAMY

côté d'une joie/D'une joie qui n'est pas à moi<sup>2</sup> ») qui clôt les *Regards et jeux dans l'espace*. J'aimerais ici réunir ces deux figures pour penser le froid et ses incarnations comme autant d'accompagnements, intervenant à la fois dans la représentation de l'espace, de l'identité et de l'altérité. Cela, à partir de deux recueils de Jacques Brault : *Moments fragiles*<sup>3</sup> et *L'en dessous l'admirable*<sup>4</sup>. Je tenterai d'y saisir le réseau métaphorique qui se déploie entre les représentations du froid, celui du dehors, du paysage, et celui du dedans.

Le Nord dont il sera ici question, en plus d'être géographique et imaginaire, est intime, intérieur, voire viscéral. Ce Nord que j'habite m'habite également, de la même façon que la ville ou le pays où j'habite font partie de moi, de mes « territoires existentiels<sup>5</sup> », pour reprendre l'expression de Félix Guattari. Le dehors fait partie du dedans, et cela est particulièrement vrai en poésie. Ainsi, même si la température du corps oscille autour de 37°C, le froid y est pourtant présent, de manière symbolique et impalpable certes, mais néanmoins essentielle, puisque sa présence est liée à l'élaboration et à l'énonciation d'un sujet. C'est ce troisième Nord, celui du froid en soi, espace parallèle à celui de la réalité et du territoire, de la fiction et du fantasme, que je tenterai de cerner.

### Le froid en soi

Le sujet du poème est perméable, par tous les pores de sa voix, à ce qui l'entoure et l'entourne. Il en est ainsi pour

---

<sup>2</sup> Hector de Saint-Denys Gameau, « Accompagnement », *Regards et jeux dans l'espace*, suivi de *Les solitudes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 [1937], p. 85.

<sup>3</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984, 120 p.

<sup>4</sup> Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000 [1975], p. 219-261.

<sup>5</sup> Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 130.

## L'ACCOMPAGNEMENT DU FROID

le Nord et pour le froid. Témoignant inlassablement de la relation entre le dedans et le dehors, de leur contiguïté et de leurs métaphores réciproques, la poésie opère en chacune de ses manifestations l'invention d'un espace qui est à la fois intérieur et extérieur, intime et absolu, personnel et transcendant. « Il pleure dans mon cœur/Comme il pleut sur la ville<sup>6</sup> », écrit Verlaine dans ses *Romances sans paroles*. C'est par ces vers rencontrés au hasard d'un manuel scolaire – dans lesquels la métaphore permet de projeter un sentiment sur un environnement – que Jacques Brault est entré en contact avec la poésie, comme il le relate dans l'article intitulé « Une grammaire du cœur<sup>7</sup> ». Bien qu'il s'agisse là d'une anecdote, elle témoigne du choc bouleversant de la découverte de la poésie qui a résonné en lui à même la frontière entre le dedans et le dehors, lieu où se trame l'aventure et l'expérimentation du poème. Cette expérience consiste en des mots qui, sous les yeux du lecteur, entrent en lui, le traversent et le transportent pour ne jamais le quitter.

Dans ce même recueil d'essais, Jacques Brault écrit à propos de Nelligan et de Saint-Denys Garneau<sup>8</sup>. En plus d'aller à l'encontre d'une analyse qui viendrait engraisser les mythes encore aujourd'hui tenaces entourant ces grands-pères de la poésie québécoise et de n'avoir pas pris une ride en plus de trente-cinq ans, ces commentaires concernent le fameux « Soir d'hiver ». Brault évoque « l'étrange bonheur<sup>9</sup> » qu'il éprouve à la lecture de ce poème apparemment si nostalgique. Le caractère efficace, voire sublime,

---

<sup>6</sup> Paul Verlaine, *Fêtes galantes. Romances sans paroles. Poèmes saturniens*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1874], p. 127.

<sup>7</sup> Jacques Brault, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1995, p. 18.

<sup>8</sup> Il s'agit de « Mon ami Nelligan » et « Saint-Denys Garneau 1968 », *ibid.*, p. 121-127 et p. 137-141.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 124.

JONATHAN LAMY

du vers « Ah! comme la neige a neigé! » repose sur le fait qu'il est triste (dans son propos : « douleur » et « ennui que j'ai, que j'ai ») et, en même temps, jubilatoire (dans la liberté grisante de son expression rythmique et musicale). La poésie, si elle évoque souvent des choses profondément dramatiques ou désespérantes, semble ne pas pouvoir s'empêcher de le faire d'une façon qui recèle, par les images ou les sonorités, une beauté, un espoir, une joie (qui est là même si cette joie « n'est pas à moi » et que « je marche à côté » d'elle). Ce paradoxe m'apparaît aussi être celui du froid, qui gèle et brûle, qui coupe, blesse et soigne, qui accable et égaie, et qui peut provoquer tant la torpeur que la colère ou l'excitation.

C'est sur cette ambivalence que j'aimerais aborder, dans la poésie de Jacques Brault, les figures du froid et de l'accompagnement, de même que leur réunion.

Si on me demande par ici  
dites que je m'éloigne sur la route  
mêlant le sel de neige  
au sel de mes larmes  
dites aussi qu'un grand froid m'accompagne<sup>10</sup>

Ce poème, tiré de *Moments fragiles*, est une porte d'entrée dans la poésie de Brault, d'autant plus qu'il est reproduit en quatrième de couverture de *Poèmes*<sup>11</sup>, rétrospective de ses recueils jusqu'en 1990. Il est aussi à l'origine de ma réflexion, par cette image d'« un grand froid » qui « accompagne ». Cette sensation que le froid accompagne le sujet qui s'« éloigne sur la route » rompt avec une représentation du froid contre lequel il faudrait lutter, qu'il faudrait braver pour poursuivre l'éloignement, à la manière des explorateurs polaires. Dans la solitude de ce

---

<sup>10</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>11</sup> Jacques Brault, *Poèmes*, *op. cit.*, 408 p.

## L'ACCOMPAGNEMENT DU FROID

cheminement, le froid est plutôt *avec* celui qui s'éloigne, posé comme une altérité positive et constitutive du sujet, quelque chose, presque quelqu'un, qui est là alors que le sujet est seul : un compagnon de route.

Sur les traces de Verlaine et de son analogie entre les pleurs et la pluie, il se trame ici une relation intime entre les larmes et la neige, qui se mêlent par l'intermédiaire du sel. Dans le rapport étroit, sinon fusionnel, entre le sujet et le monde, il advient ce que Michaël La Chance nomme, dans son *Carnet du Bombyx*, « la réversion du Dehors dans le dedans<sup>12</sup> ». Lorsqu'il neige, ou que la neige neige dans le poème, elle tombe partout : dehors, sur la fenêtre, et en soi, elle tombe à la fois du ciel et des yeux. Et c'est de la même neige qu'il s'agit. Une neige complice du sujet, comme dans cet autre poème de *Moments fragiles* :

Neige d'un soir           épands-toi partout  
brouille l'air alentour  
que cette vieille angoisse qui me vient  
ne trouve pas son chemin<sup>13</sup>

Le sujet peut s'adresser directement à sa compagne, la neige, qui devient un « tu » à qui il peut faire une requête comme il le ferait à un bon ami, une prière comme celle qu'il enverrait à un dieu pour lui demander de le préserver de l'angoisse. Il souhaite que cette « neige d'un soir », tel un amour d'un soir, brouille le chemin de « cette vieille angoisse ». Ce faisant, l'aspect météorologique des éléments présents dans ce poème est brouillé comme « l'air alentour ». La neige ainsi que le chemin qu'elle recouvre et efface prennent une valeur métaphysique. Comme l'écrit Michel de Certeau à propos de ce qu'il nomme

---

<sup>12</sup> Michaël La Chance, *Carnet du Bombyx*, Montréal, L'Hexagone, 2000, p. 145.

<sup>13</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles, op. cit.*, p. 36.

JONATHAN LAMY

les « énonciations piétonnières » : « le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial<sup>14</sup> ». Le poème ne fait pas autre chose. Le chemin ou la route dont il est question sort de la cartographie pour prendre la valeur d'espace, de « croisement de mobiles<sup>15</sup> », pour reprendre une autre expression de Michel de Certeau, qui distingue la fixité du lieu de la mobilité de l'espace. Dans les poèmes de Brault, il n'y a pas de lieu, rien n'est fixe : tout bouge, se meut, s'anime, tout est parcours.

Un texte du recueil *L'en dessous l'admirable* met également en relation le chemin et le froid. Il débute par :

Le chemin    le chemin noir  
le chemin dur à parcourir  
et droit comme un glaçon de gouttière

Et se termine ainsi :

chemin où je suis de glace  
et vieux  
      très vieux  
          tout à coup<sup>16</sup>

Le chemin, ses multiples incarnations ou sa négation, est certainement la figure privilégiée dans la poésie de Brault. Le recueil suivant *Moments fragiles* s'intitule d'ailleurs *Il n'y a plus de chemin*. Dans le passage cité, le chemin est « noir », tout le contraire de cet autre chemin recouvert de neige. Il est « dur », difficile – on l'imagine sinueux ou semé d'embûches –, mais il est également « droit ». La comparaison avec « un glaçon de gouttière » déborde de la

---

<sup>14</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 149.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>16</sup> Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, *op. cit.*, p. 246-247.



## L'ACCOMPAGNEMENT DU FROID

forme de ce chemin, parce qu'à la fin, c'est le sujet lui-même qui, perméable au chemin et à sa froidure, est « de glace ». Être de glace, c'est être insensible, détaché et distant. Mais ici, être de glace, c'est aussi être fragile, cassant, comme un « glaçon de gouttière ». L'insensibilité glaciale est trouée et renversée par ce sentiment d'être « vieux/ très vieux/ tout à coup ». Vieux comme l'angoisse, comme la glace, qui semblent venues d'une ère géologique lointaine.

Au début était le froid

Il existe une antériorité du froid, en particulier de la glace et plus encore en sol québécois, qui était entièrement recouvert de glace il y a un peu plus de 10 000 ans. Le poème témoigne de cela : le froid vient d'avant, avant l'Histoire et avant l'Homme. Si le ventre maternel est l'origine chaude de l'être, la glace est l'origine froide du monde, de la terre. Ainsi, dans *L'en dessous l'admirable*, Brault écrit :

pas de mots et pas de silences là ni même absence  
quelque chose rien comme un froid d'avant le monde

Et à la fin du même poème :

un non-sens comme fumée d'hiver debout sans bouger<sup>17</sup>

Dans le néant, l'absolue absence de l'être, « là » où il n'y a ni « mots », ni « silences », « ni même absence », reste non pas le froid, mais « quelque chose rien comme un froid d'avant le monde ». Cette origine serait également ce qui persiste et résiste quand il n'y a rien, plus rien. Comme le silence, qui précède, traverse et suit le poème. Un froid

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 233.

JONATHAN LAMY

primordial qui est non seulement de glace, insensible, mais inattaquable, inaltérable. Depuis avant le monde, il est là, ici et partout, encore et à jamais. Ce n'est pas de Dieu, mais du néant qu'il s'agit, un néant froid.

En filigrane des textes de Brault se profile cette question : l'absurdité de la vie et son indépassable insignifiance seraient-elles froides? Car ce « froid d'avant le monde » n'a pas de sens. Face à toute entreprise d'interprétation, il reste de glace, « debout sans bouger », comme le sujet du poème qui laisse l'air chaud de ses poumons devenir buée dans l'air froid de l'hiver. Cette buée qui sort de la bouche n'est pas un mot, ni un silence, « ni même absence », et elle n'a aucun sens, ne communiquant, ne disant, ne signifiant rien. Elle est là, c'est tout, fluctuant ce qui debout ne bouge pas, « non-sens » parmi le plus vaste non-sens. Comme Michel Camus l'évoque dans *Transpoétique* :

Immobilité absolue et mouvement relatif (ou énergie) coexistent comme le non-temps et le temps, le non-monde et le monde, le non-lieu et l'espace dans une *troisième dimension* poétique, selon l'expression de Roberto Juarroz<sup>18</sup>.

La neige épouse ce mouvement fait d'immobilité, et le sujet de *Moments fragiles* en fait autant :

Il pleuvait il neigeait    comme aujourd'hui  
que faisais-je    enfant immobile    au bord  
de la rue    je voyageais<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Michel Camus, *Transpoétique. La main cachée entre poésie et science*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2002, p. 105.

<sup>19</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles, op. cit.*, p. 15.

## L'ACCOMPAGNEMENT DU FROID

La route où s'éloigner, le chemin à parcourir et, ici, la rue où voyager sont bordés de neige, de glace, de froid. Dans l'espace brouillé par le voyage cosmique de la neige, le « bord de la rue » mène au bout du monde, au bout de soi. La rue, comme « signifiant spatial », ainsi que le souligne Michel de Certeau, est transformée. Son sens a éclaté comme un nuage gorgé de neige et se disperse dans ce qui devient un espace de voyage, de souvenirs et de rêve. C'est ce qu'écrit Michel Camus dans un de ses *Aphorismes sorciers* :

Marcher dans la rue comme si l'on marchait à l'intérieur de l'âme infinie du monde avec la conscience de notre fragilité : un coup de froid peut nous emporter ailleurs, non pas hors du monde, mais à l'intérieur de l'inconnaissable<sup>20</sup>.

Le mouvement du voyage, du parcours, du poème, est fouetté par ces « coup[s] de froid ». Voyager sans bouger, à l'image du « piéton immobile », pour reprendre le titre d'un recueil de José Acquelin<sup>21</sup>, dans la rue ou dans la neige, c'est se laisser imprégner du subtil mouvement du monde, communier, tourner avec la terre, imperceptiblement.

Dans cette posture, le tout près et le très loin se confondent, et les souvenirs surgissent. Évoquant les « sentiers d'enfance et de souffrance », Brault écrit :

je vous ai suivis avec même poussière aux yeux  
jusqu'au bout là où l'ailleurs  
ce n'est pas loin pas plus loin

---

<sup>20</sup> Michel Camus, *Aphorismes sorciers*, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Transdisciplinarité », 1996, p. 46.

<sup>21</sup> José Acquelin, *Le piéton immobile*, suivi de *Passiflore*, Montréal, L'Hexagone, 1990, 93 p.

JONATHAN LAMY

qu'un gel soudain au bord des larmes<sup>22</sup>

Tout chemin parcouru ramène sans cesse le sujet à lui-même, le dehors au dedans, la neige, ou ici le gel, aux larmes. Car le froid qui peut être connu, éprouvé, est celui qui pique les joues, celui qui fait larmoyer, sans doute pour ne pas que les yeux gèlent, et cassent quand les paupières se ferment. Le bout de soi se trouve au bout du chemin, au terme de ces « sentiers d'enfance et de souffrance ». C'est pour cela que le sujet marche, qu'il s'éloigne sur cette route où un « grand froid [l']accompagne », en quête de cet ailleurs qui est en soi, mais qui a besoin d'un espace pour éclore. Le fin fond de cet ailleurs, comme en témoignent les poèmes de Brault, est au coin de l'œil, mais un « bout » ou un « ailleurs » est nécessaire pour faire jaillir et résonner le fond de soi à travers le « fond du froid<sup>23</sup> ».

### Marcher le froid

Le froid incarne la tension et l'osmose métaphoriques entre le sujet et le monde, et les courants chauds de l'être et les courants froids du dehors se résistent (pour ne pas que le sujet gèle) et se mêlent (parce que le froid fait partie de soi). L'immobilité, par une température extrêmement froide, peut être mortelle. En même temps, le froid fait prendre conscience de son corps, comme s'il en traçait plus nettement les contours, à cause de la différence de température. Pour survivre au froid, il faut mettre le corps en mouvement, marcher. David Le Breton, dans son *Éloge de la marche*, souligne que « la marche est ouverture au monde [tout en étant] souvent un détour pour se rassembler soi<sup>24</sup> ». Cette relation établie par la marche entre

---

<sup>22</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles*, op. cit., p. 97.

<sup>23</sup> Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, op. cit., p. 253.

<sup>24</sup> David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, coll. « Essais », 2000, p. 11.

## L'ACCOMPAGNEMENT DU FROID

le monde et soi éclaire le principe même de la déambulation, très présente dans les textes de Brault. Ce mouvement d'ouverture et de recueillement m'apparaît aussi s'appliquer à toute forme d'exploration, parce que la quête qui fonde le parcours consiste à se découvrir soi-même, dans l'épreuve de ses propres limites notamment, à travers la découverte d'espaces inconnus ou difficilement accessibles.

Le poème épouse cette mobilité essentielle, faite de perméabilité et de résistance, de combat et d'accompagnement. Pour David Le Breton, « la marche [...] fraie un chemin non seulement dans l'espace, mais en soi, elle mène à parcourir les sinuosités du monde et les siennes propres dans un état de réceptivité, d'alliance<sup>25</sup> ». C'est un pacte entre un sujet et l'espace, que scellent la marche et le poème, et où, comme l'écrit encore Le Breton, la « géographie du dehors [...] rejoint celle de l'intériorité<sup>26</sup> ». Cette étreinte est plus difficile, mais aussi plus nette, lorsque ce dehors est froid, puisque la différence entre « les sinuosités du monde et les siennes propres » est davantage marquée. Mais cela n'empêche pas le sujet d'évoquer l'extérieur pour s'exprimer ou, inversement, de ramener le monde à l'intérieur pour le penser, le dire, le mettre en images :

Images d'un amour amer  
s'assemblent neiges muettes<sup>27</sup>

Cependant, ce n'est pas un sentiment d'harmonie qui se dégage de cette relation entre le sujet et le paysage. L'amalgame qui s'y forme ressemble plutôt à une boule

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>27</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles, op. cit.*, p. 99.

JONATHAN LAMY

dans la gorge, où la neige et l'amour se mêlent, et laisse  
sans voix, amer et muet :

vérité fichue en travers  
de la gorge    comme un pic à glace<sup>28</sup>

Certaines images dans la poésie de Jacques Brault, à la manière d'un vent glacial, clouent le lecteur, le transpercent. Elles lui restent « en travers de la gorge », en travers des yeux, y forment une invisible couche de glace, un « gel soudain » qui, en le figeant dans sa contagieuse crispation, le bouscule et l'emporte jusqu'à son propre mutisme, ses souvenirs, ses origines. Elles font l'effet de ce « coup de froid » dont parle Michel Camus :

À défaut de bruit quand elle tombe  
la neige  
fait mal<sup>29</sup>

Ce qui neige dans le poème est silencieux, irréversiblement muet. C'est le silence et son origine glacée qui poudrent et tombent de ses mots, s'immiscent dans le sujet, de tout l'indicible et de toute la douleur que véhiculent le poème dans ses neiges et ses larmes mêlées. Mais la neige aussi peut souffrir, saigner, compagne fidèle jusque sur les sentiers de la douleur. C'est ce qui advient quand, inversement à « la réversion du Dehors dans le dedans » dont parle Michaël La Chance, c'est le dedans qui se projette sur le Dehors, le sujet qui vient englober le paysage et le monde. Ainsi, dans *Moments fragiles*, « même la neige la plus durcie ne cache pas ses blessures<sup>30</sup> ».

---

<sup>28</sup> Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, op. cit., p. 229.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>30</sup> Jacques Brault, *Moments fragiles*, op. cit., p. 27.

## L'ACCOMPAGNEMENT DU FROID

Si la neige peut masquer et brouiller l'air, faire en sorte que l'angoisse ne s'y retrouve plus, recouvrir et cacher le chemin, la neige n'a pas de masque. Elle est toujours nue, « ne cache pas ses blessures », des blessures blanches, muettes, tout le contraire du sang et des cris. C'est d'un autre mal, d'une autre nostalgie qu'il s'agit. Dans le silence de la neige et du poème, derrière la dureté, la glace, le rythme ou la musique se cachent des entailles millénaires, des grottes profondes. Des blessures qui accompagnent le sujet, non pas comme la joie « à côté » de moi, mais en lui, comme le froid. La joie est pourtant là, dans l'accompagnement du froid. Marcher, même lorsque le marcheur est épris de peine, de douleur ou d'ennui, fait du bien. Et si la neige « fait mal », elle peut aussi être source de joie, d'émerveillement. Son vent à la fois calme et ravive ces plaies qui suintent et d'amour et de souvenirs, qui font sourire, qui font pleurer.

Transpirant de silence, le froid fait se chevaucher la douleur, l'espoir et la joie, qui font mal et font vivre, grelottant d'un même murmure, dévastateur et léger, d'un même écho :

le vent froid me chevauche les épaules  
et je pousse un soupir où grelotte un rire léger<sup>31</sup>

Soupir, claquement de dents et rire mêlés, comme un sifflement triste qui répand son bonheur dans l'espace et ses parcours alors « que je m'éloigne sur la route/mêlant le sel de neige/au sel de mes larmes » et que le marcheur, chevauchant, jamais seul puisqu'il s'ouvre au monde et que le monde s'ouvre à lui, se retourne et lance comme un adieu : « dites aussi qu'un grand froid m'accompagne ».

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 99.

JONATHAN LAMY



Michel Nareau  
Université du Québec à Montréal

## Le Nord indéterminé et intertextuel dans les œuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil<sup>1</sup>

**Résumé** – Plusieurs romans québécois contemporains problématissent le Nord en recourant à l'intertextualité, particulièrement par le biais de la fiction états-unienne et de l'indétermination onomastique. Ces deux stratégies sont le fait de *Cartes et dessins du territoire* (1993) de Pierre Gobeil, *La pêche blanche* (1994) de Lise Tremblay et *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte (1991), qui questionnent les constructions identitaires en ouvrant le territoire à une expérience continentale de la nordicité. Gobeil, Tremblay et Turcotte parviennent à souligner une mémoire autochtone du Nord qui s'ajoute à une volonté d'explorer les frontières. Le recours textuel à la littérature états-unienne a pour effet d'établir une analogie entre deux expériences du Nord et, par conséquent, d'associer les deux espaces. L'indétermination onomastique, quant à elle, laisse le Nord ouvert, tout en soulignant la toponymie amérindienne ou inuite. Depuis les années 1990, une part importante de la littérature québécoise opte pour une représentation du Nord par laquelle l'imaginaire des lieux est appréhendé par un discours identitaire qui intègre des éléments hétérogènes, dont la présence autochtone et le contexte continental.

Le Nord a toujours fait partie de la littérature québécoise. Des récits de voyage aux épopées poétiques, des essais aux romans, les auteurs qui ont représenté la nordicité ont été confrontés à un continent immense,

---

<sup>1</sup> Cet article s'inscrit dans le cadre du groupe de recherche « L'imaginaire du Nord » dirigé par Daniel Chartier à l'automne 2003.

Michel Nareau, « Le Nord indéterminé et intertextuel dans les œuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004.

hétérogène et étranger. Ces écrivains ont donc dû inventer diverses stratégies pour s'approprier cette nature sauvage et immaculée. C'est le cas, par exemple, de Victor-Lévy Beaulieu, qui rédige en 1978 l'essai *Monsieur Melville*<sup>2</sup>, à propos de l'écrivain Herman Melville, auteur de *Moby Dick*<sup>3</sup>. Il cherche à confronter le parcours exemplaire du romancier états-unien à la réalité contemporaine des territoires au nord du quarante-cinquième parallèle. Il se réfère ainsi à la partie « Le Labrador » de l'ouvrage *Opuscules* de l'abbé Ferland<sup>4</sup> afin d'associer Melville à la géographie québécoise. Beaulieu constate alors que « c'est par l'abbé Ferland que je sais que s'il y a eu un peuple québécois isolé sur ses terres, l'on en trouve toutefois un autre pour qui l'eau était le grand symbole de la liberté<sup>5</sup> ». Beaulieu explore ainsi trois éléments de l'imaginaire nordique du Québec : d'abord, la présence d'une indétermination géographique qui fait glisser le Nord, dans ce cas précis, du Labrador au fleuve Saint-Laurent ; ensuite, le recours à un intertexte, principalement états-unien, mais quelquefois québécois, pour représenter le Nord ; enfin, le déplacement, voire le renouvellement, de la question identitaire dans la littérature québécoise, en insistant sur la notion de liberté pour décrire le XIX<sup>e</sup> siècle, autrement déterminé par la survivance.

Plusieurs écrivains québécois contemporains utilisent, afin d'inscrire le Nord dans leurs œuvres, des stratégies aptes à transformer l'imaginaire nordique en le confrontant au territoire référentiel. Ils ont recours, d'une part, à l'intertextualité, particulièrement par le biais de références à la fiction états-unienne, et, d'autre part, à l'indétermination

---

<sup>2</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville* [trois tomes], Montréal, VLB éditeur, 1978.

<sup>3</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, New York, Norton, 2001 [1851], 726 p.

<sup>4</sup> Jean-Baptiste-Antoine Ferland, *Opuscules*, Québec, Imprimerie A. Côté et cie, 1877, 181 p.

<sup>5</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville. Tome 1 : Dans les avelles de Moby Dick*, *op. cit.*, p. 203-204.

## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

onomastique pour référer aux lieux nordiques. Ainsi, de nombreux romans ne fixent pas de cadre géographique précis. Les constructions discursives de l'identité québécoise – notamment l'ancrage territorial et le rapport aux Autochtones – peuvent ainsi être questionnées par le Nord, considéré à la fois comme imaginaire pluriel et composite, et comme lieu distancié et relationnel. En prenant exemple sur quelques œuvres, écrites depuis les années 1990, j'aimerais montrer que l'axe Nord-Sud inscrit la production nordique contemporaine au carrefour des nouvelles reconfigurations identitaires de la littérature québécoise, principalement en tenant compte de ses dimensions autochtone et continentale.

### Les antécédents historiques

Avant de procéder, il faut noter que cette tension nordique est depuis longtemps présente dans les représentations identitaires québécoises. Il suffit de mentionner la première structuration concertée du mythe du Nord, proposée par l'élite intellectuelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour prendre possession des terres au nord du fleuve Saint-Laurent. On voulait ainsi valoriser le Nord pour contrer l'exode vers les filatures états-uniennes en ouvrant le territoire à la colonisation, à l'agriculture et à l'exploitation des richesses naturelles. Christian Morissonneau, dans *La terre promise. Le mythe du Nord québécois*<sup>6</sup>, a montré que le Nord circonscrivait la mobilité historique de la population en la dirigeant vers un espace prétendument défini, mais irrémédiablement ouvert. À ses yeux, la nordicité québécoise occupe la même fonction que celle de l'Ouest états-unien pour nos voisins : un front civilisationnel où est aménagée une représentation

---

<sup>6</sup> Christian Morissonneau, *La terre promise. Le mythe du nord québécois*, Lasalle, Éditions HMH, coll. « Les cahiers du Québec », 1978, 212 p.

MICHEL NAREAU

identitaire forte. Morissonneau examine les inscriptions boréales, principalement celles d'Arthur Buies, à partir de la notion de frontière, empruntée à Frederick Jackson Turner<sup>7</sup>, en indiquant trois spécificités du mythe nordique, soit celles de la Terre promise, de sa mission providentielle et de sa propension à une régénération<sup>8</sup>. Toutefois, Morissonneau démontre que cette mission est un échec, parce que l'élite est incapable de circonscrire le Nord, chacun y allant de sa représentation géographique. Cette analyse met en évidence le travail identitaire opéré par le Nord pour détourner des États-Unis une population attirée par les manufactures. Ces deux éléments – l'indétermination et la référence états-unienne – constituent la tension de l'imaginaire nordique que les déplacements opérés depuis transforment en ouvrant l'espace à la différence et à la pluralité plutôt qu'à la colonisation et au cadastrage. En effet, si le modèle nordique du XIX<sup>e</sup> siècle repose sur une appropriation physique du territoire, ce qui implique un accaparement des lieux amérindiens, la représentation nordique contemporaine cherche à négocier autrement l'appropriation en s'efforçant d'en montrer la labilité et l'hétérogénéité. C'est la raison pour laquelle les romanciers et romancières se servent de représentations qui tiennent davantage compte de l'imaginaire du lieu que de sa portée géostratégique.

---

<sup>7</sup> Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, New York, H. Holt, 1958 [1894], 375 p. Les thèses de Turner ont provoqué de vives polémiques, parce qu'elles reposent sur une vision essentialiste de l'histoire états-unienne dans laquelle les Amérindiens sont exclus du « devenir » collectif. Toutefois, des éléments importants peuvent en être tirés quant au rôle de la frontière comme zone essentielle des constructions identitaires états-uniennes. Qu'une idéologie de la conquête y soit sous-jacente nous oblige à repenser les termes par lesquels s'élaborent l'appréhension territoriale et la place négociée pour les différences culturelles, notamment entre les colons d'origine européenne et les Amérindiens.

<sup>8</sup> Christian Morissonneau, *op. cit.*, p. 34.

## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

En ce sens, si du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine la question de la représentation du Nord se transforme, il faut noter que des éléments perdurent. Dès lors, il s'agit de saisir non pas la dimension providentielle des « Pays d'en Haut », mais comment se fonde un territoire imaginaire, fait de distance et de référents, lequel assure une inscription continentale de la fiction québécoise. Aussi, il faut s'attarder au cadre référentiel de l'imaginaire nordique de la production actuelle. Un premier constat doit être dégagé : le recours à la fiction états-unienne est prééminent. En fait, le détour par les États-Unis permet au corpus québécois de s'insérer dans un continuum Nord-Sud et dans une perspective continentale. Le Nord devient alors une nouvelle frontière, c'est-à-dire la zone tampon qui lie la mobilité historique de la population québécoise à l'exploration du continent. La référence états-unienne s'apparente à un modèle parce qu'il y a déjà eu une tentative de traverser le continent<sup>9</sup>. Elle établit un précédent historique et exprime une expérience singulière de l'espace dans laquelle les limites de l'écoumène sont régénératrices.

### Le recours intertextuel états-unien

La présence états-unienne dans le corpus québécois n'est pas nouvelle, mais depuis une vingtaine d'années, elle a pris des dimensions considérables<sup>10</sup>. Plusieurs critiques,

---

<sup>9</sup> L'histoire états-unienne de la pénétration continentale, dirigée vers l'Ouest, est largement analysée et esthétisée tant par les historiens que par les littéraires. Elle représente un élément important du discours identitaire états-unien, soit celui du renouvellement, dont la fameuse « *Go West, young man!* » est l'expression la plus courante. C'est cette appropriation symbolique du territoire qui est revalorisée par le recours à l'intertexte états-unien.

<sup>10</sup> Sur la question de la présence continentale du Québec, les textes suivants ont posé des jalons essentiels : Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1995, 197 p. ;

MICHEL NAREAU

dont Zilà Bernd<sup>11</sup> et Jean Morency, ont noté que cette influence a déplacé le cadre référentiel de la littérature québécoise en remplaçant sa définition nationale par une autre qui tient davantage compte de sa dimension continentale. Or, un tel recours intertextuel insiste sur trois éléments : l'exploration, le refuge et la dérive comme motifs imaginaires.

L'exploration fait du Nord un appel plutôt qu'un lieu habité de la réalité québécoise<sup>12</sup>. La représentation du Nord comme contrée excentrée et périphérique persiste parce que le centre discursif se situe toujours au sud. En fait, la distance établie permet d'instaurer un écart, d'où surgit le nomadisme<sup>13</sup>. L'espace méridional est parcouru par le quadrillage, alors qu'*a contrario*, le Nord incarne l'espace vierge à découvrir et à baliser. Il s'agit donc, par l'exploration, de s'immerger dans ce vaste territoire pour rejoindre l'Autre, celui qui vit hors du monde cartographié et qui pourrait offrir une perspective différente sur l'existence. Dans *Dessins et cartes du territoire*<sup>14</sup>, roman publié en 1993, Pierre Gobeil met en scène cette urgence de

---

Benoît Melançon, « La littérature québécoise et l'Amérique. Prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 65-108 ; Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin*, Sillery, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1994, 261 p.

<sup>11</sup> Zilà Bernd, « Écritures hybrides. À la recherche de la troisième rive », Laurier Turgeon [éd.], *Les entre-lieux de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 409-421.

<sup>12</sup> C'est pourquoi beaucoup d'œuvres dites « nordiques » ne sont pas situées dans le Grand Nord, mais bien dans une zone tampon incertaine au nord du fleuve Saint-Laurent, ou dans une représentation nostalgique ou magnifiée des clichés boréaux.

<sup>13</sup> Ljiljana Jovocic, « Le nomadisme nord-américain chez Pierre Gobeil, Lise Tremblay et Monique La Rue », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1997, 119 f.

<sup>14</sup> Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, Québec loisirs, 1994 [1993], 138 p.

## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

se confronter au Nord, perçu alors comme le dernier espace à parcourir, la frontière ultime. Cette réification s'élabore selon un parcours déjà utilisé pour un autre modèle territorial. En effet, sous-entendue au récit, l'œuvre de Jack Kerouac, jamais nommée mais citée, ajoute au texte une dimension continentale associée à la route et à l'errance. Ti-Lou, le protagoniste de Gobeil, part vers le nord à la recherche de la frontière boréale et d'expériences initiatiques, comme le faisait Sal Paradise, le narrateur de *On the Road*<sup>15</sup>. À l'Ouest mythique de Kerouac se substitue un Nord à magnifier :

La route monte tout droit vers le nord et pour la faire toute, ça peut durer longtemps. [...] Après, quand la route devient droite, on est devant l'hiver. Il y a les territoires des Micmacs, des Montagnais et des Attikameks<sup>16</sup>.

Ce parcours rectiligne vise à atteindre la frontière de l'Arctique, où les Autochtones indiqueront à Ti-Lou un autre rapport à la terre. Le jeune voyageur tente d'épuiser les limites territoriales<sup>17</sup> et reprend ainsi un *topos* important de la fiction états-unienne<sup>18</sup>. Ti-Lou fait de la route le moyen d'affronter cette limite, l'ultime point où tout est parcouru, où l'expérience devient initiatique, propice à la découverte des autres et de soi :

---

<sup>15</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Viking Press, coll. « Compass book », 1965 [1957], 310 p.

<sup>16</sup> Pierre Gobeil, *op. cit.*, p. 47.

<sup>17</sup> Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 83.

<sup>18</sup> La notion d'épuisement territorial doit être saisie comme une volonté de parcourir un espace jugé immense et d'atteindre ses limites infranchissables. En ce sens, le travail d'exploration du continent vise à aborder chacune des frontières qui bornent le territoire physique des Amériques afin de le baliser puis de se l'approprier par l'imaginaire.

MICHEL NAREAU

La route du Nord, elle allait encore plus loin que ce qu'on pouvait retrouver sur les cartes, et nous savions que son rêve, c'était d'aller jusqu'au bout. Depuis toujours il avait tracé des chemins, et d'aussi loin que nous pouvions nous souvenir, nous nous rappelions avoir vu sa main planer sur des globes terrestres<sup>19</sup>.

C'est donc le cheminement qui importe, alors que Ti-Lou explore la route, installé dans un camion, et qu'il sillonne l'immensité, comme les beatniks qui refusent la société uniforme et conquérante. Le Nord devient le refuge du rêve, de l'errance et de la fuite.

La représentation du Nord comme refuge est également au cœur de l'œuvre de Lise Tremblay. En fuyant vers le nord, que ce soit de façon tangible ou imaginaire, ses protagonistes cherchent à résoudre leurs problèmes d'adéquation au réel. Une telle tension est alimentée dans *La pêche blanche*<sup>20</sup>, publié en 1994, par un intertexte états-unien qui construit et déplace les référents nordiques (solitude, nostalgie, douleur) élaborés par deux frères, Simon et Robert, chacun isolé dans une extrémité du continent. Dans ce roman, le Nord est avant tout un texte, un référent imaginaire et nostalgique qui renvoie à une enfance magnifiée, mais révolue. Une telle nostalgie pousse les frères au silence et à l'exil, intérieur pour l'un et réel pour l'autre. Toutefois, par la lecture et l'échange de romans, ils introduisent le Nord dans leur quotidien, tout en demeurant tributaires des États-Unis. En lisant l'œuvre de Jim Harrison<sup>21</sup>, romancier des crises existentielles qui se

---

<sup>19</sup> Pierre Gobeil, *op. cit.*, p. 31.

<sup>20</sup> Lise Tremblay, *La pêche blanche*, Montréal, Leméac, 1994, 117 p.

<sup>21</sup> Jim Harrison est l'auteur, entre autres, de *Legends of the Fall* (New York, Dell Pub, 1979, 276 p.), roman qui renvoie les humains aux pulsions premières du territoire où l'isolement, les intempéries et les



## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

résorbent par le contact avec une nature nordique indomptable, Simon, émigré à San Diego, parvient à se réfugier dans un imaginaire familial tout en se gardant un espace pour négocier sa singularité :

J'avais moi aussi une histoire du Nord mais je n'y pensais jamais. Je me réfugiais dans celles des autres. Celles des Américains surtout, pour qui le nord était le Michigan. [...] Mon Nord à moi était différent, il y avait les camions, l'alcool, mais en plus, le silence, le froid, la désespérance<sup>22</sup>.

Éloigné des lieux septentrionaux, Simon ne peut que magnifier son Nord en le figeant dans des émotions fixes qui lui confèrent une appartenance particulière dans le contexte américain. Ainsi, le Nord est tout autant un lieu de mémoire, un refuge de l'enfance, un espace de la préservation qu'un pôle référentiel d'où Simon, à l'instar de Harrison, rêve d'écrire « une histoire magnifique : un homme tranquille qui remonte vers le nord pour tuer le mal qu'il a en lui<sup>23</sup> ». Robert, quant à lui, fournit à son frère les romans sur le Nord. Par ce rôle de pourvoyeur de lectures, il peut diriger et choisir les histoires narrées, et transmettre, par le fait même, son rapport au Nord, médiatisé par la

---

rigueurs du climat ont tôt fait de confronter les protagonistes à leur destin. De cet affrontement émane une possible régénérescence, elle-même tributaire d'une vision eschatologique de la nature. Simon lit, bien que le titre ne soit pas nommé, *Sundog. The Story of an American Foreman, Robert Corvus Strang, as Told to Jim Harrison* (New York, Dutton/Seymour Lawrence, 1984, 241 p.), qui narre le retour au Nord natal d'un ouvrier qui a perdu l'usage de ses jambes. Le parallèle entre les deux trames narratives est évident puisque Simon souffre également d'un handicap aux jambes.

<sup>22</sup> Lise Tremblay, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 107. Le Nord est donc mobile. Il est lié aux dérives de Simon. Le Nord est un parcours, il renvoie au nomadisme traditionnel de ceux qui travaillent dans les chantiers, comme le fait Simon.

MICHEL NAREAU

solitude, l'isolement et l'immobilité, différé toutefois par le recours aux romanciers états-uniens. Ainsi, Robert transmet son amour pour les paysages isolés, voire désolés, où la solitude est un refuge ou une fuite désirée. Le passage par l'œuvre de Harrison pour revendiquer le Nord leur permet de parler de ce lieu premier et frontalier qui les définit. Le Nord génère ainsi une nouvelle façon d'embrasser le continent et repose sur une tentative de rédemption par la confrontation avec les images du passé<sup>24</sup>. Pour l'un, le Nord est mobile, une histoire qui le suit ; pour l'autre, il est un point immobile qu'il occupe.

Dans le roman *Le bruit des choses vivantes*<sup>25</sup> d'Élise Turcotte, la lecture a également pour fonction d'inscrire le Nord dans l'imaginaire. Le rêve boréal est associé à la lecture de l'œuvre de Carson McCullers, écrivaine états-unienne de la solitude, de l'enfance et de la dérive continentale. Dans *Frankie Addams*, version française de *Member of the Wedding*<sup>26</sup>, McCullers raconte le désir de fuite d'une jeune fille qui veut rejoindre son frère, soldat en Alaska. Turcotte saisit cette tension entre l'ici et le Nord, et l'inscrit dans une narration qui s'élabore autour de la transmission et de la filiation. La narratrice, Albanie, et sa fille rêvent de briser l'irréparable solitude en partageant une histoire et en échafaudant des projets communs. Elles

---

<sup>24</sup> Dans les autres fictions de Lise Tremblay, la référence littéraire au continent demeure prépondérante. Dans son premier roman (*L'hiver de pluie*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 108 p.), elle réfère au Nord en ayant recours à Jacques Poulin et à Victor-Lévy Beaulieu, les deux romanciers québécois les plus influencés par la fiction états-unienne. Dans son troisième roman (*La danse juive*, Montréal, Leméac, 1999, 143 p.), l'intertextualité est alimentée par les revues populaires sur les vedettes hollywoodiennes.

<sup>25</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991, 227 p.

<sup>26</sup> Carson McCullers, *Member of the Wedding*, New York, Bantam Book, 1958 [1946], 153 p.

## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

constituent alors une petite communauté d'amis qui profite, entre autres, des joies de l'hiver. Le rêve le plus prégnant du roman consiste en un voyage en Alaska qui a pour fonction de cimenter la relation entre Albanie et Maria, sa fille. Partir vers ce lieu s'avère le moyen pour la mère de se lier réellement à sa fille et de lui transmettre une vision opérante du monde :

Dans le rêve de Frankie Addams, il y a son frère, et tout son désir, au début, tourne autour de cette image : son frère offrant aux Esquimaux les caramels qu'elle-même lui a envoyés. [...] Dans notre rêve à Maria et à moi, nous sommes déjà deux. Notre désir se tient là, nous sommes deux et parfois nous poussons la folie jusqu'à croire que nous sommes seules sur la terre, assises sur une banquise, à regarder un paysage unique, la mer de glace, les glaciers, toutes ces formes gigantesques de la vie<sup>27</sup>.

Le Nord est donc un rêve mobilisateur qui prend forme à la fin du récit. En fait, le roman se termine avant tout contact réel avec cette terre rêvée, ce qui est une façon de laisser ouverte la géographie et d'inscrire le *topos* de l'indétermination dans la fiction.

---

<sup>27</sup> Élise Turcotte, *op. cit.*, p. 144. Ici, l'utilisation du roman de McCullers part d'une volonté de constituer un noyau familial qui permettrait de résoudre la sensation de solitude inhérente à l'espace. Les rapports filiaux s'opposent ainsi à l'espace et, en ce sens, le recours à la tension nordique indique de quelle manière l'espace peut fragmenter les liens sociaux. Dans ce cas, l'intertextualité pourrait indiquer une façon de sortir de l'isolement en se rattachant à des figures d'autorité. La dédicace à McCullers dans le recueil de nouvelles de Turcotte *Caravane* (Montréal, Leméac, 1994, p. 61) le laisse sous-entendre.

## Le Nord indéterminé

La stratégie employée par Turcotte pour éviter de décrire l'Alaska est assez symptomatique du travail d'indétermination onomastique opéré par les écrivaines et écrivains québécois. En effet, de nombreux romans récents représentent le Nord ou s'y réfèrent en ne nommant pas les lieux parcourus ou fantasmés<sup>28</sup>. Cette stratégie renvoie à quelques éléments importants de la redéfinition identitaire opérée depuis une vingtaine d'années au Québec et analysée, entre autres, par Pierre Nepveu<sup>29</sup> et Pierre L'Héroult<sup>30</sup> : l'ouverture à la multiplicité et à la différence, la présence de l'univers autochtone et de territoires imaginaires. De plus, une telle indétermination prolonge le référent états-unien en lui imprimant une dimension continentale. Par exemple, Albanie et Maria s'amuse à se situer sur une mappemonde, non pas en plaçant une ville, mais un point fixe, aussitôt associé au continent :

---

<sup>28</sup> À titre indicatif, mentionnons *L'écrivain public* de Pierre Yergeau (Québec, L'instant même, 1999, 247 p.), où la narration efface progressivement la toponymie à mesure que Jérémie Hinse progresse vers le nord, ou encore *Carnaval* d'Alain Poissant (Montréal, Éditions du Roseau, coll. « Garamond », 1989, 132 p.), qui raconte un carnaval d'hiver dans un village jamais nommé. De son côté, Louis Hamelin, dans son roman *Cowboy* (Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 1992, 418 p.), imagine un village nordique (Grande-Ourse) où il campe son histoire. L'invention du village participe également de l'indétermination onomastique, puisque le lieu ne correspond pas à un référent réel.

<sup>29</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Naissance et mort de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999 [1988], p. 211-221 ; et *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 210-237.

<sup>30</sup> Pierre L'Héroult, « Pour une cartographie de l'hétérogène. Dériver identitaires des années 1980 », Sherry Simon et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Études et documents », 1991, p. 56 et 95.

## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

Maria veut maintenant que je dessine une mappemonde. Elle fait deux X pour dire exactement l'endroit où nous sommes. Elle veut dire qu'il y a un endroit dans l'univers où nous nous trouvons. Elle veut être bien certaine de ça. Elle pense à cette histoire de continents qui se déplacent, elle les voit comme des radeaux et nous, avec notre âme, sur un des radeaux<sup>31</sup>.

Refuser de cerner le Nord, c'est l'inscrire dans un ensemble vaste où les frontières politiques disparaissent devant les limites naturelles du territoire. Le continent nord-américain, par cette fluidité onomastique, redevient un ensemble. L'indétermination établit que le Nord est pluriel, mouvant et qu'il n'est qu'un élément d'une relation subjective. En conséquence, le Nord est une représentation, un imaginaire porteur de référents qui dépendent des constructions identitaires de chaque société.

En ne précisant pas le Nord, Lise Tremblay, Élise Turcotte<sup>32</sup> et Pierre Gobeil évitent aussi de cadastrer le territoire, tout en soulignant l'importance du nomadisme. Ils laissent place à l'errance, à la découverte, à la dérive, et établissent ainsi un rapport singulier au Nord par le recours

---

<sup>31</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, op. cit., p. 56. Cette métaphore des continents à la dérive provient des images du tremblement de terre de San Francisco.

<sup>32</sup> En apparence, Élise Turcotte précise le lieu nordique en se référant à l'Alaska. Mais les premières mentions de ce toponyme renvoient à une zone très large qui recoupe Innuvik et la Terre de Baffin, territoire immense et difficilement concret. Aussi, les occurrences de l'Alaska apparaissent dans une section intitulée « La géographie du rêve », qui laisse une grande place aux images publicitaires porteuses du référent nordique. Cet exotisme mercantile semble une autre façon de maintenir le Nord indéterminé. Il faudra attendre la fin du roman, au moment où le projet de voyage vers le nord se concrétise, pour que l'Alaska émerge en tant que lieu véritable, mais encore sous la forme d'un État de 1 520 000 km<sup>2</sup>.

MICHEL NAREAU

à l'imaginaire et à l'indétermination. Le Nord se dévoilant à mesure que le territoire prend forme, l'imprécision indique le parcours et prend acte de la démesure du lieu, ce qui rend caduque toute tentative de le cartographier. Il convient toutefois de mentionner que cette fiction renvoie à une représentation du « Nord historique » et non pas aux territoires subarctiques<sup>33</sup>. Dans le cas de Tremblay, elle évoque un fjord tout en esquissant un portrait qui renvoie au Saguenay<sup>34</sup>. Chez Gobeil, le point de départ est une île au milieu du fleuve qui rejoint le continent par le Nord. Ce modèle pourrait bien être l'Île-aux-Coudres. Chez Turcotte, le Nord est d'abord une réalité hivernale, vécue comme un moment de jeu et de partage entre Albanie et sa fille<sup>35</sup>. Ce n'est qu'ensuite qu'est adjoint un contexte intertextuel qui les dirige vers le nord-ouest du continent.

Le Nord, on le voit, est esquissé, mais les narrations maintiennent un flou suffisant pour permettre un travail d'imagination. Le géographe Luc Bureau, dans son essai *La terre et moi*, postule que « c'est vraiment sur l'imagination

---

<sup>33</sup> Dans son article publié dans cet ouvrage, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Daniel Chartier distingue sept Nordes représentés dans les œuvres de fiction : le Nord historique, le Nord-Ouest, le Nord autochtone et inuit, la Scandinavie, l'hivernité, le Nord esthétique et le Nord imaginaire.

<sup>34</sup> La référence au Saguenay est présente chez les deux frères : pour Simon, c'est un des lieux du Nord, marqué émotionnellement par les souvenirs de l'enfance et du Fjord, si bien que « les histoires ne pouvaient venir que du nord » (Lise Tremblay, *La pêche blanche*, *op. cit.*, p. 59). Pour Robert, c'est l'état présent de froideur, de solitude et de rêve où il parvient à s'évader du réel. Lié à cette évasion, le Saguenay est fuyant, énigmatique, impossible à traduire en mots : « Il ne tolérait le nord que dans les livres. Ils [lui et Simon] n'en parlaient jamais. » (*Ibid.*, p. 113.)

<sup>35</sup> Dans ce roman, l'hivernité, avec son régime ludique, ses jeux dans la neige, sa lumière, est associée à l'immédiat et à la vie montréalaise. La nordicité concerne, quant à elle, un vaste espace au nord, lieu projeté marqué par des images de glaciers et par les mots de McCullers. La nordicité appartient donc au registre de l'avenir, principalement par le projet de voyage.

## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

que se fondent tous nos rapports avec l'espace. On ne peut occuper un paysage sans l'avoir déjà inventé, on ne peut l'aménager sans l'avoir déjà rêvé, imaginé<sup>36</sup>. » Un tel travail d'imagination devient possible par le refus des romanciers et romancières de fixer préalablement le lieu du Nord. Ils parviennent ainsi à instaurer une appropriation différente de l'espace, où la coexistence culturelle est plus aisée.

Dans ce contexte, toute mention de nom de lieu prend une valeur nouvelle. En effet, la dénomination renvoie alors à une mémoire plurielle des éléments géographiques. Est ainsi revalorisée une généalogie de l'habitation autochtone dans le Nord. Par exemple, les deux jeunes narrateurs de *Dessins et cartes du territoire* sont émerveillés par la puissance des évocations autochtones ou métisses des villages nordiques, et s'exclament :

Raconte aussi ces chemins qui glissent sur ce monde que tu parcours maintenant depuis des années. Des noms. Aupaluk, Salluit, Déception... Sur la carte, une tache qui est notre île dans la mer<sup>37</sup>.

Plus loin, ce sont les patronymes métis qui impressionnent les enfants :

Les hommes parlaient et s'ils avaient du temps, les plus vieux se remémoraient des lieux perdus, avec des noms indiens, ou encore des lieux plus proches avec des noms français qui, presque invariablement, rappelaient une tragédie : Grand-Feu, Sainte-Marie-de-l'Estropié, le Prêtre-Gelé... Les noms français nous laissaient songeurs tandis que les noms

---

<sup>36</sup> Luc Bureau, *La terre et moi*, Montréal, Boréal, p. 196.

<sup>37</sup> Pierre Gobeil, *op. cit.*, p. 86.

MICHEL NAREAU

indiens venaient nous terroriser : Wemindji, Whapmagoostui, Kuujjuaq<sup>38</sup>.

Alors que dans le premier cas, les enfants parviennent à associer le Nord autochtone à leur présence géographique, dans le deuxième, on insiste sur le caractère dramatique ou agressif de la toponymie. C'est ainsi la capacité de se situer par rapport à des lieux indistincts qui transforme le rapport à la nomination territoriale et permet une filiation autochtone.

Chez Élise Turcotte, les noms mentionnés renvoient à plusieurs cultures, ce qui dénote une volonté d'inscrire les diverses mémoires qui peuplent le Nord :

Maria a choisi un endroit sur la carte : le Cercle polaire. Sur son atlas à elle, on voit un igloo et un gros ours blanc. Sur le mien, il y a des noms que j'ai entourés depuis longtemps : Alaska, Innuvik, Terre de Baffin<sup>39</sup>.

En nommant ces lieux, Turcotte qualifie le territoire en indiquant deux modes distincts d'appropriation. D'un côté, la dénomination autochtone qualifie l'espace. En effet, selon Bernard Assiniwi, Alaska veut dire une grande terre, alors qu'Innuvik indique un endroit qui regorge d'ours bruns<sup>40</sup>. De l'autre côté, la toponymie anglaise indique les découvreurs et les possesseurs du territoire, comme la Terre de Baffin, ainsi nommée en l'honneur de l'explorateur anglais William Baffin.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>39</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>40</sup> Bernard Assiniwi, *Lexique des noms indiens du Canada. Les noms géographiques*, Montréal, Leméac, 1996, p. 18 et 17.



## LE NORD INDÉTERMINÉ ET INTERTEXTUEL

Lise Tremblay, elle, fait du fjord le point nodal du Nord, un lieu de l'enfance et du rêve. Toutefois, le Saguenay est mouvant et immense. Il échappe aux frères, qui sont happés à la fois par leurs souvenirs et par la magnificence de la rivière. Aussi, les référents onomastiques autochtones utilisés par Tremblay – Chicoutimi et Saguenay – indiquent une narration de l'immensité. Selon Assiniwi, Chicoutimi signifie « c'est profond autant que ce qui émerge », rendant compte autant du fjord que des montagnes, alors que Saguenay désigne soit le lieu où « sortent les eaux », soit l'idée de « relater l'autre monde<sup>41</sup> ». Tremblay, en ne nommant les lieux qu'avec une grande parcimonie, indique sa volonté d'indétermination et de référence à la mémoire autochtone.

En insérant l'hétérogénéité onomastique dans leur représentation du Nord, Turcotte et Gobeil indiquent de quelle manière peut s'élaborer un rapport ouvert au territoire, où la différence n'est pas aplanie, mais propice à la constitution d'un imaginaire continental. L'indétermination toponymique fait aussi disparaître un certain Nord, celui de l'histoire de la colonisation marqué par une typologie chrétienne et française où abondent les lieux de saints. Il en résulte un retour vers un Nord métis et autochtone. Le travail d'appropriation du territoire, tel que proposé comme stratégie d'empreinte des collectivités neuves par Gérard Bouchard<sup>42</sup>, est ainsi déplacé au profit d'un Nord imaginaire et intertextuel.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 37 et 134-135.

<sup>42</sup> Dans son ouvrage de synthèse, Gérard Bouchard (*Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, 503 p.) parle de « collectivités neuves » afin d'établir des parallèles entre les divers processus d'inscription dans les territoires colonisés, principalement ceux des Amériques.

MICHEL NAREAU

En somme, il existe dans la fiction contemporaine une stratégie d'inscription du Nord qui a recours aux référents littéraires états-uniens et à l'indétermination onomastique. Cette pratique, présente chez des auteurs comme Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil, mais aussi chez Alain Poissant<sup>43</sup>, Jean Morisset<sup>44</sup>, Pierre Yergeau<sup>45</sup>, Bernard Assiniwi<sup>46</sup> et bien d'autres encore, inscrit l'identité territoriale québécoise dans un axe continental, ce qui a pour effet de mettre en évidence une mémoire autochtone du Nord qui s'additionne aux autres référents identitaires. Le Nord, lié au décentrement de la littérature québécoise qu'entrevoit déjà en 1988 Pierre Nepveu dans son essai *L'écologie du réel*, participe de la substitution de la perspective nationale qui dominait dans les décennies 1960 et 1970 par une conception continentale. Il devient ainsi possible de reconsidérer l'identité québécoise et d'y inscrire une tension de la frontière comme ouverture plutôt que comme fermeture. C'est du moins ce que laisse entendre Pierre Yergeau dans son roman *L'écrivain public* : « Après tout, si l'Amérique, la vraie, se situait toujours à la limite d'un territoire, ce n'était peut-être pas à l'ouest, mais au nord? Ici, maintenant<sup>47</sup>. »

---

<sup>43</sup> Alain Poissant, *op. cit.*, 132 p.

<sup>44</sup> Jean Morisset, *Récits de la terre première*, Montréal, Leméac, 2000, 79 p. ; et *L'homme de glace*, Montréal, CIDIHCA, 1995, 294 p.

<sup>45</sup> Pierre Yergeau, *op. cit.*, 247 p.

<sup>46</sup> Bernard Assiniwi, *Il n'y a plus d'Indiens*, Montréal, Leméac, 1983, 87 p. ; et *La saga des Beothuks*, Montréal, Leméac et Arles, Actes Sud, 1996, 423 p.

<sup>47</sup> Pierre Yergeau, *op. cit.*, p. 191.

Chloé Rolland  
Université du Québec à Montréal

## Göran Tunström aux limites de l'Islande

**Résumé** – En 1996, l'écrivain suédois Göran Tunström publie *Skimmer* (*Le buveur de lune*), roman qui rompt avec la trilogie des romans de Sunne – sa ville natale du Värmland – entamée en 1983 avec *Juloratoriet* (*L'Oratorio de Noël*) et poursuivie en 1986 avec *Tjuven* (*Le voleur de Bible*). L'auteur situe ce récit en Islande et utilise ce nouvel espace de création pour faire le point sur la problématique du rapport à l'espace, qui était déjà présente dans les romans précédents. À travers l'analyse des trois personnages principaux, l'auteur de cet article démontre la place que tient l'Islande dans ce récit. Entre les rapports à l'espace de son père et de sa mère, marqués respectivement par la transcendance et l'osmose, le narrateur tente une réconciliation, juxtaposant l'imaginaire et la réalité dans un rapport à l'espace qualifié de réaliste magique. L'espace devient alors hybride, incorporant les différentes perceptions des personnages à l'intérieur d'une réflexion phénoménologique sur le rapport à la réalité. À travers cette représentation, l'Islande apparaît multiple, ses extrêmes permettant une confrontation des imaginaires. Avec *Le buveur de lune*, Göran Tunström renouvelle sa pratique d'écriture, se servant de l'Islande pour illustrer une réflexion sur le rapport de l'homme au monde.

La carrière romanesque de Göran Tunström est marquée par une volonté de traduire l'expérience des limites. Cette tendance se lit également dans la critique dont il a fait l'objet, celle-ci n'arrivant pas à faire consensus et à donner à Tunström une place conséquente dans le champ de la littérature suédoise contemporaine. D'abord associé à un courant régionaliste, on a voulu voir dans le Sunne de ses romans une représentation de la vie régionale du Värmland. Toutefois, on a tôt fait de remarquer que le village de

Chloé Rolland, « Göran Tunström aux limites de l'Islande », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004.

## CHLOÉ ROLLAND

Sunne, tel que Tunström le décrit, prend des dimensions qui ne tiennent pas qu'à son référent et devient au fil des romans un lieu où la relation à l'espace est posée de façon singulière. Cette problématique a ensuite été questionnée par le biais des codes auxquels l'auteur se réfère plus ou moins directement. L'analyse biblique, à travers la figure de l'apocalypse, et le recours à la mythologie, particulièrement au mythe d'Orphée, sont les principales avenues qui ont été examinées par la critique. Entre le régionalisme et le symbolisme, les analyses oscillent à l'image des romans eux-mêmes et semblent aujourd'hui rester sur le seuil du passage entre le réalisme et le fantastique. En effet, trois des récentes publications sur l'œuvre de Tunström traitent de la notion de frontière.

À l'intérieur de l'analyse de la critique Stina Hammar<sup>1</sup>, cela est abordé par le biais de la dualité entre la source des pensées abstraites et celle des pensées sensibles. Selon l'auteure, l'écriture de Tunström a la capacité, entre autres par le recours au mythe, de faire appel aux deux registres de pensée et de donner une représentation réaliste de l'expérience humaine. Hammar emprunte à Tunström la notion de « *mellanområdet* », soit « territoire intermédiaire », notion qu'il a lui-même empruntée au pédiatre britannique Winnicott, ce dont il témoigne dans son ouvrage réflexif *Under tiden* :

*Det är inte ett yttre objektivt område men inte heller ett subjektivt inre. Övergångsområdet för den vuxne är det psykiska fält som utgörs av litteraturens, musikens, konstens, lekens och spelets uttryck, kulturens och religionens. Det är en inre yta till vilken människan kan dra sig undan och*

---

<sup>1</sup> Stina Hammar, *Duets torg : Göran Tunström och tankekällorna*, Stockholm, Thomas Hammar, 1999, 381 p.

## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

*bearbeta sina existentiella frågor, sin kreativitet och fantasi*<sup>2</sup>.

Selon Hammar, ce territoire intermédiaire est à la fois la source des romans de Tunström et la principale quête des personnages de ses romans.

La thèse d'Anita Varga<sup>3</sup> prend plutôt appui sur quatre registres littéraires différents, soit le réalisme magique, l'idylle, l'allégorie et le registre religieux, et elle tente de démontrer de quelle façon *L'Oratorio de Noël* utilise les différentes stratégies textuelles spécifiques à chacun de ces registres. La dualité entre réalisme et imaginaire est encore une fois centrale, actualisée de façon singulière par chacun des différents registres. La notion de réalisme magique pose spécifiquement la question de l'expérience des limites puisqu'il s'agit une fois encore d'un état intermédiaire entre le réalisme et le fantastique, par lequel des éléments imaginaires s'introduisent dans le cadre réaliste du roman sans en perturber la cohérence ni la vraisemblance<sup>4</sup>.

En dernier lieu, la récente thèse de Skans Kersti Nilsson<sup>5</sup> s'attarde exclusivement aux romans de Sunne et repose sur le concept de seuil. Selon l'auteure, cette « *tröskelposition* »,

---

<sup>2</sup> « Ce n'est ni un territoire extérieur objectif, ni un territoire intérieur subjectif. Le territoire intermédiaire pour l'adulte est cette sphère psychique qui produit l'expression littéraire, musicale, artistique, du jeu, de la culture et de la religion. C'est un espace intérieur où chaque personne peut se mouvoir et explorer ses questions existentielles, sa créativité et sa fantaisie. » [je traduis] (Göran Tunström, *Under tiden*, Stockholm, Bonniers, 1993, p. 82.)

<sup>3</sup> Anita Varga, *Såsom i en spegel : en studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet*, Stockholm, Norma Bokförlag, 2002, 266 p.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, New York, Garland Publishing, 1985, 183 p.

<sup>5</sup> Skans Kersti Nilsson, *Den förlorade paradiset. En studie i Göran Tunströms sunneromaner*, Göteborg, Litteraturvetenskapliga instituten, Göteborgs Universitet, 2003, 259 p.

## CHLOÉ ROLLAND

ou « position de seuil », fait de Sunne un lieu à la fois intérieur et extérieur, davantage fictif que réaliste, où les personnages font l'expérience des limites entre la réalité et l'imaginaire. Cette position permet aux personnages d'osciller entre l'objectivité et la subjectivité, et de découvrir ainsi un chemin vers l'authenticité.

Les ouvrages de ces trois auteures ont en commun leur intérêt pour la notion de frontière. Du territoire intermédiaire à la position de seuil en passant par le réalisme magique, la frontière garde dans ces trois analyses la capacité d'être poreuse, de permettre l'échange entre l'imaginaire et la réalité, sans toutefois disparaître complètement. L'insistance est mise précisément sur cette expérience des limites, cet entre-deux sur lequel se tiennent à la fois Tunström et ses personnages. Dans ce sens, Sunne n'est pas qu'une représentation de son référent, mais bien un lieu à la limite de la réalité qui permet à l'imaginaire de percer sans faire chavirer l'univers romanesque ni en briser la cohérence. Tunström l'a décrit ainsi dans *Under tiden* : « *Sunne blev den livmoder ur vilken mina karaktärer klev ut i världen, Sunne blev den membran på vilket de skulle dansa, Sunne blev, för att tala med Rilke, "en själarnas underliga gruva"*<sup>6</sup>. » À partir de cette matrice, de cet espace davantage fictif que réaliste, Tunström peut faire vivre ses personnages d'une vie imaginaire à l'intérieur de laquelle le questionnement principal sera celui-là même qu'il énonce en regard de son écriture : comment faire coïncider l'imaginaire et la réalité dans une expérience humaine?

---

<sup>6</sup> « Sunne devient cette matrice hors de laquelle mes personnages sortent dans le monde, Sunne devient cette membrane sur laquelle ils peuvent danser, Sunne devient, pour reprendre Rilke, "une étrange mine d'esprits ". » [je traduis] (*Ibid.*, p. 138.)

## L'exil, de Sunne à l'Islande

Tunström a opté pour l'exil, et tous les romans de Sunne sont écrits à partir d'autres lieux qu'il a choisis, en Suède et ailleurs. Il écrit dans *Indien – En vinterresa (Partir en hiver)* :

Avoir été doté d'un lieu! Et d'un exil qui le mythifie. Souvent je ressens cela comme la plus importante nécessité de mon activité d'écrivain : rendre la vie à ce lieu, l'épaissir de vie, en faire un cosmos, où tout trouvera sa place<sup>7</sup>.

À l'image de cette dynamique, les personnages principaux de ses romans quittent Sunne pour tenter de se libérer de la réalité tragique, qui fait figure de matrice, et qu'ils doivent combattre par l'imagination. Cependant, ils finissent tous par y revenir à travers un récit pour tenter d'organiser cet univers qui les poursuit à travers l'exil. L'espace est donc la cible de l'écriture et l'exil, ce qui rend cette dynamique possible.

En 1996, après dix ans de silence romanesque ponctué d'une pièce de théâtre<sup>8</sup>, d'un recueil de nouvelles<sup>9</sup>, d'un ouvrage réflexif<sup>10</sup> et de deux hospitalisations majeures, Tunström change d'espace romanesque pour ce qui sera son avant-dernier roman : *Le buveur de lune*. Pourquoi choisit-il alors, après les succès répétés de ses deux derniers romans de Sunne, *L'Oratorio de Noël* et *Le voleur de Bible*, de quitter cet espace intermédiaire qu'était Sunne pour créer

---

<sup>7</sup> Göran Tunström, *Partir en hiver*, Arles, Actes Sud, coll. « Terres d'aventure », 1988, p. 20.

<sup>8</sup> Göran Tunström, *Chang eng*, Stockholm, Bonniers, 1987, 181 p.

<sup>9</sup> Göran Tunström, *Det sanna livet*, Ljusdal, Eriksson, 1987, 218 p.

<sup>10</sup> Göran Tunström, *Under tiden*, Stockholm, Bonniers, 1993, 184 p.

## CHLOÉ ROLLAND

un nouvel univers romanesque en Islande? La réponse se trouve dans le roman lui-même. Ce nouvel univers de création lui permet de faire le point sur la problématique du rapport à l'espace. Comme nous le verrons, elle est cette fois-ci abordée de front par le narrateur-écrivain, qui revient sur les lieux de son enfance après un long exil.

Le roman se présente comme une série de fragments, courts chapitres à travers lesquels le narrateur présente son père, récemment décédé, sa mère, disparue à sa naissance, et son pays, l'Islande. Ce lieu des extrêmes comprend les symboles qui seront utilisés par Tunström dans le cadre du roman. Stina Hammar note ce changement de registre : « *I Skimmer har den naturvetenskapliga världsbilder nästan helt efterträtt den religiösa*<sup>11</sup>. » En effet, dans *Le buveur de lune*, les références religieuses font place à une symbolisation davantage liée à la nature. Ce changement impose une attention particulière sur la relation à l'espace. Tunström y reproduit le schéma récurrent de son univers romanesque, à savoir le récit d'un fils précocement en deuil de ses parents, lequel raconte son enfance, mais cette fois en utilisant les éléments naturels comme symboles pour illustrer le rapport des personnages à la réalité. L'Islande a pour frontière une immensité froide qu'est la mer, pour centre une immensité chaude qu'est l'intérieur des volcans et des geysers, et, entre les deux, des côtes abruptes, des landes et des terres stériles. Ces trois milieux servent de pôles à partir desquels Tunström distribue ses personnages : le père sur cette frontière qu'est l'Océan Atlantique, la mère dans cet univers de volcans, et le fils entre les deux, dans les landes. Chacun vit l'espace à sa façon : le père protège fièrement la frontière, investissant l'espace des fruits de son imagination ; la mère, au centre, vit en osmose avec la

---

<sup>11</sup> « Dans *Le buveur de lune* les images de la nature ont presque entièrement remplacé les images religieuses. » [je traduis] (Stina Hammar, *op. cit.*, p. 89.)



## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

nature ; et le fils, en périphérie, entre ces deux extrêmes, est partagé entre l'imaginaire et la réalité, entre la présence et l'absence.

### Halldór et l'indépendance

Halldór, le père du narrateur, habite cette frontière immense, l'Océan Atlantique, qui sépare l'Islande du reste du monde. Commentateur pour la radio islandaise après une brève carrière de reporter international, il finit par être relégué aux bulletins d'information sur la pêche. Comme cette activité est un des principaux moteurs de l'économie islandaise, il est écouté par une majorité d'Islandais et surveille les flots à la recherche des bancs de poissons. Il est donc l'intermédiaire entre l'offre et la demande, celui qui donne voix à ce qui sera l'humeur du marché. L'Islande, nouvellement indépendante, tente de trouver sa place sur les marchés internationaux. Le sort de Halldór est indissociable de cette conjoncture. Conçu neuf mois avant l'indépendance, à la suite d'une invitation du futur président à peupler la nation à venir, Halldór naît le jour même de l'indépendance. Optimiste éternel, humaniste se portant à la défense de l'honneur, il est représentatif des difficultés que pose la formation de la nouvelle Islande, telle qu'elle est décrite par le narrateur :

Lorsque notre indépendance fut proclamée, un désordre indescriptible s'ensuivit à l'Althing, notre parlement. Un nouveau pays. Un pays moderne. Désormais, il ne fallait plus, disaient les sages, marcher comme autrefois avec nos gros sabots et, d'un coup de baguette magique, nous placer au-dessus des lois sous lesquelles les Danois nous avaient écrasés, des lois dont nous n'avions jamais compris ni le sens ni le contenu. Des lois qu'au contraire nous avons été amenés à transgresser du

## CHLOÉ ROLLAND

fait même qu'elles existaient. À cette époque-là – du temps où nous étions un vassal désobéissant – tout le monde sans exception était poète<sup>12</sup>.

Ardent défenseur de cet honneur et de cette liberté à l'aide desquels les Islandais arrivaient à tolérer le joug danois, Halldór tente de conserver et de propager son énergie dans le nouveau pays à travers le médium indirectement responsable de sa naissance, la radio. Comme reporter international, il réalise des bulletins qui dissimulent les faiblesses des Islandais et mettent de l'avant celles des autres :

Pour voiler son complexe d'infériorité et maintenir le moral de la nation au beau fixe, on laissait le génétiquement optimiste Halldór voyager partout à travers le monde et réaliser des programmes, pas seulement sur le poisson. Et partout il réussit à démontrer que ça allait moins bien qu'en Islande<sup>13</sup>.

Ensuite, en tant que commentateur de la pêche, il écrit des poèmes sur les poissons et fait du bulletin d'information un vecteur de culture et de bonne humeur. Protégeant les frontières, filtrant l'information, créant avec acharnement des motifs de fierté et de réjouissances, Halldór entretient avec l'espace une relation d'investissement. Selon lui, l'homme est maître de l'espace en ce qu'il arrive à l'investir d'éléments imaginaires et à défendre une dimension transcendante de l'existence. L'Islande est pour lui un défi lancé à l'homme :

---

<sup>12</sup> Göran Tunström, *Le buveur de lune*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, p. 88-89.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 37.

## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

Aimer ce qui est déjà beau est un art facile. Exiger de la pierre une seule goutte de lait est autrement plus compliqué. [...] Une fois par an, nous devons revenir aux Terres-Stériles pour nous souvenir que nous sommes des particules à l'intérieur d'un rêve cosmique<sup>14</sup>.

Dans ce sens, Halldór n'aura de cesse de transformer la réalité pour en faire un rêve dont son fils et lui sont les principaux héros. À défaut de voir son pays gorgé de lait et de miel, il boit le lait que lui offre la lune lorsqu'elle est pleine et accueille des fées, la nuit, en attendant la « rencontre avec le Toi absolu<sup>15</sup> ». Il se sent partie intégrante d'une histoire qui le transcende et il essaie d'élever son fils avec cette pensée humaniste : « Tu t'apercevras que tes agissements sont une partie de l'histoire, que ta manière de penser suit ou est menée par des courants plus puissants que ce que l'ego arrive à imaginer<sup>16</sup>. » Dans cette atmosphère créative, il transforme la farine en tartes innombrables, le silence en musique et la solitude en féerique compagnie.

Un obstacle vient toutefois provoquer la fin du règne de Halldór sur l'espace. Cet obstacle, qui fait basculer son univers, ne vient pas de l'extérieur : il s'agit de l'ambassade française. Le conflit qui les oppose est hautement symbolique. Au douzième anniversaire de son fils, Halldór lui remet le ballon que lui a offert le gouvernement islandais pour fêter sa naissance, symbole même de sa participation à l'Islande indépendante. Pétur entre en communion avec ce symbole de pouvoir et sort triomphalement dans la rue pour tâter du pied ce ballon sacré, mais après quelques instants de joie ultime, il donne

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30.

## CHLOÉ ROLLAND

le coup qui mettra fin à son enfance : le ballon s'envole et atterrit sur le terrain de l'ambassade française. L'ambassadeur refuse de lui rendre le ballon, malgré toutes les tentatives diplomatiques du gouvernement islandais.

Cette aventure représente le climax du récit. Cette défaite modifie irrémédiablement la trajectoire de Halldór et de son fils. Tunström a affirmé en entrevue que cet incident est à la source du roman, l'écrivain s'étant basé sur un fait vécu dont il a recueilli les détails lors d'un séjour en Islande<sup>17</sup>. La relation à l'espace est encore une fois symbole de la relation des personnages à la réalité. L'ambassade française en territoire islandais est un trou noir dans l'univers de Halldór, et représente la dépendance de l'Islande envers l'étranger et la priorité des intérêts économiques sur l'honneur des Islandais. Avec le ballon, Halldór perd son pouvoir et entame une chute lente qui l'amènera de la folie à la mort. Devant la réalité de l'espace, Halldór est démuné, incapable de lui trouver un sens sans pouvoir y participer librement. Les fées l'abandonnent, le silence envahit la maison et, finalement, la maladie s'empare de son corps.

### Lára et l'osmose

C'est dans cet abandon, devant cet espace désœuvré et nu que le souvenir de sa femme Lára, morte depuis plusieurs années, revient hanter Halldór. Elle lui demande d'écrire à leur fils Pétur l'histoire de sa naissance et de leur brève vie commune. Halldór n'y arrive qu'en devenant d'abord narrateur omniprésent de sa propre histoire. Il fait de l'homme qu'il était un personnage, se donnant la distance nécessaire pour faire face à cette réalité qu'il doit raconter à son fils. Cette histoire est celle de leur première rencontre sur le sommet du volcan Fretla. Encore une fois,

---

<sup>17</sup> Jasim Mohammed, « Utan konsten stannar Göran Tunström », *Svenska kyrkans tidning*, Stockholm, 1996, n° 48, p. 10.

## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

l'espace que choisit Tunström est porteur de symboles. Lára est au chaud à l'intérieur d'un igloo sur le sommet du volcan, en train de lire Aristote, alors que Halldór est en pleine tempête de neige, tentant de gravir le volcan pour interviewer cette sismologue qui habite son sommet. Il y a donc opposition entre deux espaces et entre deux personnages, l'un en quête de compréhension et de perception, associé à l'intériorité, à l'écoute, au calme et à la chaleur ; l'autre à la recherche de récit et de divertissement, associé à l'extériorité, à la parole, au combat et au froid.

Stina Hammar analyse cette opposition en parallèle avec celle entre la pensée abstraite et la pensée sensible. Elle commente ici un extrait que la traduction française n'a pas su reproduire dans toute sa subtilité. Le texte suédois précise avec une italique : « *hon lyssnade av, hennes fingrar gjorde med stråkar och strängar, som om*<sup>18</sup>... », soit « elle écoutait *entre*, ses doigts entre archet et cordes faisaient comme si<sup>19</sup>... », alors que le texte français traduit simplement : « elle écoutait, ses doigts entre archet et cordes faisaient comme si<sup>20</sup>... » Cette subtilité est importante puisque Lára ne fait pas qu'écouter, elle « écoute *entre* » :

*Lára är « som-om-språket », som lyssnar av människans vulkaniska inre. Helst bor hon på vulkanen Fretla. Halldór är den abstraherande tankekällans nyfikna reporter. [...] Frusen och karg är den abstraherande tankekällans kultur. Det är bottenbilden i liknelsen. Tidens brist på förståelse för människans inre liv speglas i kölden utanpå den heta vulkanen Fretla*<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Göran Tunström, *Skimmer*, Stockholm, Bonniers, 1996, p. 184.

<sup>19</sup> [je traduis]

<sup>20</sup> Göran Tunström, *Le buveur de lune*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>21</sup> « Lára est cette "langue comme si", qui écoute *entre* l'intérieur volcanique des hommes. Elle préfère vivre sur le volcan Fretla. Halldor est

## CHLOÉ ROLLAND

Lára écoute les tremblements les plus infimes de l'existence, et bien que cela soit représenté par la figure du volcan, elle entretient avec lui un rapport plutôt anthropomorphique. Enceinte à la suite des trois jours de tempête qui retiennent Halldór dans son igloo, Lára vit une grossesse qu'elle projette sur la montée d'une éruption. Elle parle de cette dernière comme d'un enfant à venir :

Elle était la sibylle, le contact entre la terre et nous : tous les tremblements souterrains passaient par elle. « Fretla respire calmement. Fretla est pleine d'inquiétude. Fretla se repose. Fretla va bientôt fleurir. » Comme si elle parlait d'un enfant. De quelque chose d'extrêmement fragile<sup>22</sup>.

En osmose avec la figure du volcan, elle est à travers lui en osmose avec une source commune à la terre et à l'homme qui serait à la fois créatrice et destructrice. Elle s'oppose en cela à la science moderne et à la volonté de Halldór de maîtriser l'espace.

Cette situation ressemble à ce que Kenneth White, dans son introduction à la géopoétique, pose comme un paradigme : « Si l'homme moderne dit : "Je suis et le monde est à moi", le géopoéticien dit : "Je suis au monde – j'écoute, je regarde, je ne suis pas une identité, je suis un jeu d'énergies, un réseau de facultés"<sup>23</sup>. » Le rapport de Lára à l'espace et aux autres hommes est ainsi caractérisé par cette ouverture de l'identité à la pluralité des énergies

---

ce curieux reporter de la source de la pensée abstraite. [...] La culture de la source de pensées abstraites est gelée et aride. Cela est une image de base de la métaphore. L'absence de temps pour la compréhension de la vie intérieure des hommes est reflétée dans le froid sur le sommet de ce bouillant volcan Fretla. » [je traduis] (Stina Hammar, *op. cit.*, p. 214.)

<sup>22</sup> Göran Tunström, *Le buveur de lune*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>23</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'Albatros*, Paris, Grasset, 1994, p. 39.

## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

archaïques de la terre. Au désespoir de Halldór, Lára lui dit un jour :

On peut vivre ensemble pendant des années, pour s'apercevoir un jour qu'il ne s'agit pas de *nous*, mais de quelques qualités rassemblées au hasard et fourrées dans le même sac, simplement parce que la route sur laquelle on s'est rencontrés était étroite et bordée de profonds précipices. On croit qu'on aime, quand on aime<sup>24</sup>...

Il y a chez Lára une ouverture de l'identité qui empêche la conviction complète dans les rapports interpersonnels et, plus encore, dans les constructions qui forment la société moderne et l'Islande indépendante. Elle poursuit une quête qui la mènera de l'ascèse la plus complète jusqu'au suicide. En synchronie avec la montée de l'éruption, elle met au monde Pétur et disparaît dans les landes enflammées. Suivant cette trajectoire, en osmose avec la source bouillante de la terre, Lára sacrifie sa propre vie à sa perception de la réalité.

### Pétur et le récit

Pour ceux qui l'entourent, la relation de Lára à l'espace est incompréhensible, davantage liée à son imagination qu'à une véritable perception. Les scientifiques disent qu'il est impossible d'entendre les tremblements souterrains au-dessus de la couche de glace. Halldór y voit une folie plus répandue qu'il n'y paraît :

Elle était folle, bien sûr. Mais de le dire ne change rien. Car ils sont nombreux, ceux qui, pour arriver à s'y retrouver, ont établi leurs propres cartes. Lára

---

<sup>24</sup> Göran Tunström, *Le buveur de lune*, op. cit., p. 228.

CHLOÉ ROLLAND

avait reçu la sienne en cadeau de baptême du monde souterrain<sup>25</sup>.

Par cette cartographie de l'espace, le personnage arrive à donner un sens à sa réalité. Pétur dit d'autre part de son père qu'il est celui « qui durant toute sa vie avait dressé la carte parfaite de la totalité des fausses routes qu'un homme peut emprunter dans sa recherche de la citadelle de l'amour<sup>26</sup> ». Le projet de Halldór de conquérir l'amour a donc donné lieu à une cartographie, une mise en espace par laquelle il a tenté de se guider à travers la réalité et de lui donner un sens. La relation à l'espace est cruciale dans la trajectoire de ces deux personnages.

Le récit de Pétur poursuit cette même quête, que les mots de Georges Perec pourraient illustrer :

L'espace fond comme le sable entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes : écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser quelque part un sillon, une trace, une marque ou quelques signes<sup>27</sup>.

Cette quête que l'écrivain poursuit face à la perte que représente la relation à l'espace, « la grande histoire de manque qu'est la vie<sup>28</sup> » selon Halldór, Pétur la tente à travers ce récit qui se veut une cartographie de la vie passée. La problématique de l'écriture est ici explicitée par le narrateur, chose rare dans les romans de Tunström, sans doute liée à la réflexion qui l'occupe durant l'écriture du

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>27</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilé, 2000, p. 180.

<sup>28</sup> Göran Tunström, *Le buveur de lune*, *op. cit.*, p. 234.



## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

*Buveur de lune*, alors qu'il combat lui-même la maladie. Dès le premier fragment du *Buveur de lune*, la problématique est donnée :

J'entrai et me dirigeai vers les pages blanches, vers la foi et le doute, vers le cosmos et le chaos, prêt à essayer de structurer la vie qui fut, et qui une fois reconstituée devient sinon *la vie qu'il vécut*, du moins une vie, voire même rien qu'un récit, un divertissement plus ou moins plaisant sur les bêtises qu'on appelle amour<sup>29</sup>.

Pour tracer ce portrait, cette carte par laquelle il organise son cosmos et invente sa vie, Pétur s'installe sur les landes, à l'abri « de la floraison du temps présent<sup>30</sup> ». Ce lieu d'élection est encore une fois représentatif de ce qui l'habite. Pétur fait figure d'intermédiaire, et les landes représentent cet entre-deux, ce milieu indéfini qui lui permet de créer le récit ouvert qu'il se donne comme tâche de produire :

Car dans nos landes se déroulent d'autres conversations que celles qui sont échangées plus bas, à Reykjavik. Sur la lande, mes personnages errent dans des contextes bien différents de ceux que semble exiger un réalisme frustrant. Ici, ils surgissent aux limites du champ de vision pour disparaître à peine je fixe sur eux mon regard. Dans les hauteurs d'ici, ils demeurent des propositions, des idées, des possibilités. Leurs caractères oscillent, bref, je ne *sais* encore rien, car pour le moment la connaissance m'effraie, celle qui se referme sur

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 145.

CHLOÉ ROLLAND

l'individu, et l'abandonne comme un livre que l'on vient de terminer<sup>31</sup>.

Entre l'interprétation imaginative du père et l'ouverture silencieuse de la mère, Pétur tente un entre-deux, une oscillation, une réconciliation entre l'intériorité et l'extériorité à travers un récit qui incorpore les deux logiques dans un même espace hybride.

Pour Pétur, la dualité se transforme en binarité. Cette caractéristique permet de qualifier le récit de réaliste magique, en nous basant sur la définition qu'en donne Amaryll Beatrice Chanady :

*Magical realism is thus characterized first of all by two conflicting, but autonomously coherent, perspectives, one based on an "enlightened and rational view of reality", and the other on the acceptance of the supernatural as part of everyday reality<sup>32</sup>.*

En ce sens, les fées de Halldór sont introduites dans le récit de Pétur sans remettre en question sa cohérence ni sa vraisemblance. Les réalités de prime abord conflictuelles de Halldór et de Lára coïncident à l'intérieur d'une réflexion phénoménologique : « le "même" film n'existe pas, pas plus que la "même" pierre ou les "mêmes" gestes d'amour. Rien d'extérieur à l'observateur n'existe. L'unique nature des choses n'est matérialisée que dans le récit qu'on en fait<sup>33</sup>. » À travers le récit, plusieurs natures des choses sont présentées dans un même espace, sans que cette pluralité ne soit conflictuelle. L'espace devient ouvert, uniquement fonction de la personne qui le perçoit, et l'espace du récit

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>32</sup> Amaryll Beatrice Chanady, *op. cit.*, p. 22.

<sup>33</sup> Göran Tunström, *Le buveur de lune*, *op. cit.*, p. 175.

## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

devient le lieu de la réconciliation entre ces différentes perceptions.

Cette attitude à l'égard de l'écriture et de l'espace est également représentée dans la trajectoire du personnage de Pétur. La perte du ballon le propulse hors de l'enfance, cet univers de tous les possibles, et il commence à comprendre l'attitude de son père à l'égard de la vie. Étouffé par son envahissante présence, il quitte l'Islande pour vivre à Paris. Son parcours en terre étrangère vise toutefois à venger l'affront fait à son pays, à son père et à lui-même, ainsi qu'à restaurer le respect envers son pays d'origine. Pour ce faire, il commercialise d'abord sur le marché français un poisson islandais qu'il nomme grenadine, devient ambassadeur d'Islande en France, puis épouse la fille de l'ancien ambassadeur de la France en Islande, celui-là même qui l'avait destitué de son ballon. Pétur fait donc figure de réconciliateur, ouvrant les frontières et permettant l'échange et la communication là où son père n'était pas arrivé à imposer la dictature de son imaginaire.

Après cet exil, Pétur revient en Islande pour y trouver son père mourant. À la suite d'un infarctus, celui-ci a perdu l'usage de la vue :

-Ça va s'arranger, qu'ils disent. Les yeux eux-mêmes n'ont rien. C'est l'interprétation de ce que je vois, qui ne va pas. Cela dit, ça a sans doute toujours été comme ça.

-Qu'est-ce qui va et qu'est-ce qui ne va pas dans ce monde, papa?

-Tu aurais dû me le demander il y a dix ans. Ou vingt<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 284.

## CHLOÉ ROLLAND

Alors que son père n'arrive plus à défendre sa perception de la réalité, Pétur reprend le flambeau et défend le droit à la différence. À la suite de la mort de Halldór, il constate que si l'imagination n'est pas toute-puissante et qu'elle doit marchander avec la réalité, c'est pour mieux accepter sa singularité : « Cela dépend totalement, aimerais-je expliquer, de la perception de la réalité que l'on met de l'avant. Tout n'est-il pas qu'illusion et apparence<sup>35</sup>? » Son récit ouvert fait place aux illusions propres à chacun des personnages, permettant un dialogue à l'intérieur d'un espace romanesque qui incorpore les différentes perceptions. La présence de Lára se fait sentir à travers les montagnes, telle une fée digne de l'imagination de Halldór.

### L'Islande à la carte

La cartographie de l'Islande a permis à Tunström de mettre en scène et de représenter dans l'espace une réflexion sur le rapport entre l'imaginaire et la réalité, réflexion qui était déjà présente dans ses romans de Sunne. Se libérant des contraintes liées à la représentation d'un espace où la réalité de ses souvenirs s'imposait, l'auteur a fait ici un usage inédit de l'espace, se permettant toutes les libertés dans la description et dans la relation des personnages aux lieux extrêmes qui forment l'Islande. Terre d'accueil idéale pour une fiction qui travaille la dualité, la transcendance et l'osmose, l'Islande offre à l'écrivain et aux lecteurs un théâtre où les extrêmes se côtoient dans une explosive proximité. L'utilisation qu'en fait Tunström ne s'est pas faite sans vagues<sup>36</sup>, à la fois du côté des critiques suédois et islandais. D'une part, on a vu dans *Le buveur de*

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>36</sup> Voir à ce sujet Anna Helga Hannesdóttir, « Skimmer, chimärer och chimairor », *Författarna och institutionen för svenska språket, Form-innehåll-effekt*, Göteborg, Göteborgs Universitet, 1998, p. 67-78.

## GÖRAN TUNSTRÖM AUX LIMITES DE L'ISLANDE

*lune* un roman islandais, représentant avec originalité les paysages et l'histoire de ce pays scandinave. D'autre part, on lui a reproché une utilisation erronée de la langue islandaise, les noms de lieux et de personnages distordant l'orthographe d'une manière désinvolte qui aurait pu, semble-t-il, être facilement corrigée<sup>37</sup>. Cette polémique pose des questions relatives à l'utilisation d'une culture et d'un espace étrangers dans le développement d'une fiction. La place importante que prend la terre d'Islande à l'intérieur du récit semble justifier une attention soutenue sur la représentation qui en est faite. Or, les erreurs langagières qu'a notées Anna Helga Hannesdóttir remettent en question la vraisemblance de l'ensemble des éléments de la culture islandaise qui sont utilisés à l'intérieur du roman. Quels devoirs avait Göran Tunström envers cette culture d'emprunt qu'il représente? En quoi un écrivain est-il tenu à la vraisemblance lorsqu'il s'agit de représenter une culture étrangère? Peut-il s'approprier un espace réel pour le mettre au centre d'une fiction sans devoir s'en tenir au réalisme du lieu et de la culture qui l'habite? Göran Tunström accoste sur la terre d'Islande avec curiosité et connaissance, mélangeant le désir de camper une fiction qui avait déjà mûri en lui et celui de rencontrer une différence qui renouvellerait sa pratique d'écriture. Il a affirmé en entrevue qu'au fil de l'écriture, l'Islande qui se dessinait sous sa plume lui rappelait de plus en plus son Sunne littéraire<sup>38</sup>. Changeant de registre et de symboles pour illustrer sa réflexion, Göran Tunström n'a pas changé d'univers thématique, son Islande fictive accueillant superbement sa triade de personnages qui se partagent l'espace du récit. Roman hybride qui mélange les influences à la recherche d'une réconciliation entre l'imaginaire et la réalité, à cheval entre un imaginaire suédois et une réalité islandaise, *Le*

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 67-78.

<sup>38</sup> Jasim Mohammed, *op. cit.*, p. 10.

CHLOÉ ROLLAND

*buveur de la lune* est avant tout un roman sur le rapport de l'homme à sa demeure terrestre.

Amélie Nadeau  
Université du Québec à Montréal

## Nord et Sud fantasmés dans *L'Oratorio de Noël* de Göran Tunström

**Résumé** – Dans le roman *L'Oratorio de Noël* du Suédois Göran Tunström, deux personnages situés aux antipodes entretiennent une correspondance à partir de laquelle se développe un discours amoureux. L'auteure de cet article démontre de quelle façon les espaces géographiques lointains que sont la Suède et la Nouvelle-Zélande deviennent constitutifs de l'imaginaire amoureux. D'abord représentées de manière stéréotypée, ces contrées éloignées sont alimentées par divers référents littéraires et cartographiques. L'échange épistolaire mène à une idéalisation de l'Autre et de l'Ailleurs qui fait diverger la quête amoureuse des protagonistes. Le roman de Tunström présente également une déconstruction de l'espace nordique, lequel en vient à symboliser un idéal amoureux, alors qu'est projeté au Sud le désir de mort.

De la proximité du Corps et de celle par la  
Pensée, laquelle a le plus d'importance? Je  
ne sais pas, mais je sais l'infini éloignement  
dans lequel peut se trouver un corps présent  
et l'infinie proximité dans laquelle peut être  
un corps très éloigné<sup>1</sup>.

Göran Tunström, *L'Oratorio de Noël*

Il y a de ces contrées dont la seule évocation éveille  
l'imagination. Par leur aspect mythique ou leur

---

<sup>1</sup> Göran Tunström, *L'Oratorio de Noël*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1992 [1986], p. 394.

Amélie Nadeau, « Nord et Sud fantasmés dans *L'Oratorio de Noël* de Göran Tunström », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004.

AMÉLIE NADEAU

éloignement, elles peuvent alimenter les fantasmes et le discours amoureux. Dans *L'Oratorio de Noël* du romancier suédois Göran Tunström, un espace géographique quasi inaccessible et méconnu est associé à la construction d'un imaginaire amoureux. La relation entre les deux protagonistes – l'un se trouve en Nouvelle-Zélande, l'autre en Suède – s'établit à partir d'un échange épistolaire où les espaces lointains et fantasmés déterminent la perception de l'Autre. À partir d'un réseau d'images et de représentations, Göran Tunström construit un Nord et un Sud qui sont respectivement perçus par les personnages de Tessa et d'Aron. Cependant, *L'Oratorio de Noël* déconstruit les idées généralement associées aux espaces nordiques et aux terres australes, puisque c'est au Nord qu'est projeté l'idéal amoureux, alors que le Sud en vient à symboliser un désir de mort.

Ce roman nous reporte dans le contexte suédois des années 1930, alors que le pays est frappé par une grave crise économique<sup>2</sup>. Pour se divertir, quelques habitants de la localité de Sunne ont fondé un club de radioamateurs dans la serre d'un ami. Un jour, les membres du club, dont Aron fait partie, reçoivent une lettre en provenance de la Nouvelle-Zélande. Bien que celle-ci ne vienne que confirmer le bon fonctionnement de l'appareil radio, Aron y voit plutôt le signe que Solveig, son épouse récemment décédée, piétinée par un troupeau de vaches, tente d'entrer en communication avec lui. Pour Aron, les crépitements du poste proviennent de l'espace, signe que Solveig s'y trouve. Cela l'incite à répondre à la missive, dont l'auteure est en

---

<sup>2</sup> En 1929, une grève est déclenchée dans le site industriel d'Ådalen. Cet événement, qui affecte tout le pays, coïncide avec l'effondrement de l'empire d'Ivar Kreutser, géant de l'allumette qui contrôlait 60 % de la production mondiale de cette industrie (Doreen Taylor, Inga Wallerius, Anita Oxburgh et al., *Le grand guide de la Suède*, Paris, Gallimard, 1991, p. 68).



## NORD ET SUD FANTASMÉS CHEZ GÖRAN TUNSTRÖM

réalité Tessa, une jeune femme qui vit isolée sur une ferme en Nouvelle-Zélande. Une longue correspondance s'ensuit, laquelle alimente les espoirs et comble les manques affectifs d'Aron et de Tessa durant plus de deux ans. Tout comme la conception de la Nouvelle-Zélande dans l'esprit d'Aron, espace pour lui céleste où le fantôme de sa femme aurait élu domicile, la représentation que se fait Tessa de la Suède est empreinte d'imaginaire et se détache de la réalité.

### Un Ailleurs qui fait rêver

Cette représentation de la Suède est en partie stéréotypée et elle est alimentée par la première lettre que Tessa reçoit d'Aron : « Cette lettre vous parvient d'une Suède sous la neige, elle s'amoncelle, épaisse, tout autour de nos maisons, il fait froid et les étoiles scintillent durant de longues nuits<sup>3</sup> ». Dans les toutes premières lignes de la lettre, l'emphase est ainsi mise sur la représentation hivernale de la Suède. L'emploi de cette terminologie est déterminant dans la conception que se fait Tessa du monde scandinave. Le stéréotype de la Suède froide aux nuits interminables constitue le point de départ de la construction du discours amoureux chez la jeune femme. Comme le souligne Daniel-Henri Pageaux, « le stéréotype délivre, en fait, un message "essentiel". Ce figurable diffuse une "image" essentielle, première et dernière, primordiale<sup>4</sup>. » La description d'un paysage lointain fournit à Tessa une image initiale qui se distingue de son environnement quotidien et sur laquelle elle peut fonder ses aspirations. Ces lettres suédoises sont pour elle la preuve qu'il existe « d'autres mondes<sup>5</sup> ».

---

<sup>3</sup> Göran Tunström, *op. cit.*, p. 157.

<sup>4</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 62.

<sup>5</sup> Göran Tunström, *op. cit.*, p. 186.

AMÉLIE NADEAU

Cependant, la Suède ne reste pas confinée à cette première représentation. Au fil des lettres envoyées par Aron, Tessa investit l'espace scandinave d'une signification plus intime qui tend à l'éloigner du stéréotype premier. Au lieu d'entretenir l'image que la première lettre d'Aron laissait supposer, la correspondance valorise une ouverture qui fait de la Scandinavie un lieu positivement connoté, synonyme d'attente, de possible et de désir amoureux. Pour Tessa, la Suède présentée par Aron marque l'écart entre deux mondes, dont l'une des principales particularités est qu'ils sont en parfaite opposition Nord/Sud. La représentation d'une autre réalité géographique et culturelle devient, pour Tessa, l'espace imagé dans lequel elle tente de se situer en rêvant l'Autre : « Vous êtes la première personne qui m'ait parlé, ouvertement, de *tout* votre être. Durant trois jours, j'ai à peine pu dormir à cause de cela, je vous ai vu<sup>6</sup>. » Ces visions imaginaires de l'Autre, nées d'une prise de conscience d'un Ailleurs, sont alimentées par le fait que Tessa n'a qu'une connaissance très vague du monde scandinave. L'évocation de ce lieu éloigné ouvre les portes de son imaginaire, alors qu'elle vit isolée, pratiquement sans aucun contact humain. Pour Tessa, le pays d'Aron est un espace imaginaire bien plus que géographique : sa relation avec Aron et l'univers lointain de la Suède n'est pas saisie tant sur le plan de sa réalité effective que dans la manière dont elle est pensée, perçue et fantasmée<sup>7</sup>. Le Nord a un référent différent pour celui qui l'habite que pour l'Autre, qui s'en fait une représentation à la fois imaginaire et stéréotypée. Ainsi, la transposition d'un espace géographique à un espace imaginaire est en partie possible grâce à l'éloignement et à l'inconnu.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, « Clichés, stéréotypes et littérature », *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 70.

## NORD ET SUD FANTASMÉS CHEZ GÖRAN TUNSTRÖM

Cette propension à projeter rêves, fantasmes et aspirations sur des contrées éloignées n'est pas sans rappeler, dans un rapport cependant inverse, le rôle qu'ont joué les terres australes dans l'imaginaire des habitants du Nord au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les peuples scandinaves ont déployé leur imagination sur des rivages aux noms évocateurs tels la « Nouvelle Hollande », les « Montagnes bleues » et « Botany Bay », lieux qui, pour les gens du Nord, étaient synonymes de rêves et d'aventures<sup>8</sup>. Les terres australes, situées au sud des mers du Sud et littéralement à l'opposé du monde septentrional, devenaient naturellement l'« Ultima Thulé » des Scandinaves<sup>9</sup>. L'éloignement extrême de ces territoires, que seuls quelques marins nordiques avaient pu apercevoir, revêt une importance capitale, car il permettait l'appropriation du lieu par l'imaginaire.

### Le Nord littéraire et cartographique

À l'instar des poètes et des écrivains qui ont fait de Thulé la terre mythique qui marque le début d'un « Autre Monde<sup>10</sup> » et accueille dieux celtiques ou couple d'amoureux, le personnage de Tessa est inspiré par le monde scandinave, dont elle n'a qu'une connaissance très sommaire et dont l'éloignement demeure essentiel à cette inspiration. L'univers suédois s'élabore, tel un mythe, à partir de quelques référents géographiques et littéraires auxquels Tessa a accès :

---

<sup>8</sup> Voir à ce sujet Sophie Grimal, « Les brumes du Nord sous la croix du Sud. Rêves d'Australie dans la littérature romantique suédoise », Monique Dubar et Jean-Marc Moura [éd.], *Le Nord, latitudes imaginaires*, Lille (France), Université Charles-de-Gaulle – Lille III, coll. « UL3 Travaux et recherches », p. 323.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>10</sup> Monique Mund-Dopchie, « La survie littéraire de la Thulé de Pythéas. Un exemple de la permanence de schémas antiques dans la culture européenne », *L'Antiquité classique*, vol. 59, 1990, p. 91.

AMÉLIE NADEAU

Je te vois dans le lever du soleil au-dessus des montagnes. Dans la rosée sur l'herbe, oui, même dans l'herbe rase parmi les crottes de mouton, dans le crissement de la mousse couverte de givre je t'entends. Dans les livres que je lis. Tu sais, à la bibliothèque j'ai trouvé quelques livres d'un Norvégien qui s'appelle Knut Hamsun : *Pan, Victoria, La Faim, Les Fruits de la terre*<sup>11</sup>. Sur la carte j'ai vu que tu n'habites pas loin de la Norvège. Quels livres<sup>12</sup>!

Déterminée par l'éloignement, la construction que se fait Tessa de l'univers suédois découle de représentations textuelles. L'espace s'élabore entre autres à partir du monde scandinave tel que présenté par Hamsun. Les textes norvégiens qui servent de référence sont investis d'un sens nouveau propre à l'imaginaire de Tessa. Elle en réactualise certaines séquences où fiction littéraire et fantasmes personnels sont entremêlés : « La nuit, je te confonds avec les personnages de ces livres [...]. Oui, dans les livres que je lis tu me maintiens à flot, par ce fait qu'il existe d'autres mondes<sup>13</sup>. » Parce que cet espace revêt un caractère si lointain pour elle, il est d'abord considéré dans sa perspective nordique. En effet, aucune distinction n'est établie entre l'imaginaire véhiculé par une littérature norvégienne ou suédoise, et la réalité.

Par ailleurs, on pourrait penser qu'une fois nommée et cartographiée, comme Tessa se plaît à le faire, la Suède perdra de son aura de mystère. Mais il n'en est rien puisque

---

<sup>11</sup> Il s'agit ici du roman *L'éveil de la glèbe*, dont le titre original en norvégien, *Markens Grøde*, serait plus fidèlement traduit par *Les fruits de la terre*, comme le souligne Régis Boyer (*Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p. 230).

<sup>12</sup> Göran Tunström, *op. cit.*, p. 185-186.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 186.

## NORD ET SUD FANTASMÉS CHEZ GÖRAN TUNSTRÖM

le pays semble défier l'imagination. Par contre, la carte influence la conception de la Scandinavie chez Tessa, car elle est une visualisation du monde physique qui réfère à un espace réel. Contrairement à Thulé, dont l'emplacement cartographique continue d'alimenter les débats et dont l'existence même est contestée, la Suède d'Aron devient légitime après que Tessa l'ait située sur une carte. Parce qu'elle fournit une représentation visuelle de la Suède, « la carte revendique une certaine connaissance et donc une maîtrise sur cette partie du monde – ici, le Nord, ou une partie de lui<sup>14</sup> ». Si l'on se réfère à la cartographie, la Suède se situe tout près de la Norvège. Cette dernière est dépeinte dans les écrits de Hamsun, lesquels contribuent à une formation discursive du monde scandinave et, par extension, du Nord. Cependant, bien que la représentation cartographique d'un lieu permette difficilement le renversement de celui-ci par la suite, le système cartographique ne semble pas si impénétrable et homogène qu'il le suggère<sup>15</sup>. À ce sujet, Tunström écrit:

Ouvrir l'atlas, c'était comme se laisser glisser dans les airs, près du sol on laissait la page devenir transparente, les signes se transformaient en réalité, en forêts, en ravins, en montagnes<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> « *[Maps] claim knowledge of and thereby mastery over a part of the world – here, the North, or a part of the North.* » [je traduis] (Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 80.)

<sup>15</sup> Sherrill E. Grace écrit : « *However, while he is no doubt correct in claiming that cartography does not easily permit subversion or "genuinely popular, alternative" representations of the physical world that we can recognize as maps, the cartographic system is not quite as impenetrable and resistant as he suggests [je souligne]. [...] On the one hand, maps can refer to a real world – road maps help me get around – but, on the other, they can also be artistic, imaginative constructions of a world we want to be there.* » (*Ibid.*, p. 79.)

<sup>16</sup> Göran Tunström, *op. cit.*, p. 156.

## AMÉLIE NADEAU

Les éléments d'une carte peuvent excéder le sens premier qu'on leur donne habituellement, être repris en dehors de leur contexte et transformés à souhait par le seul pouvoir de l'imagination. Chez Tunström, l'atlas n'est qu'une façon conventionnelle de représenter visuellement le monde dont on parle, mais ce dernier ne demeure pas borné à cette représentation cartographique. Même si la carte renvoie à un monde existant, qui illustre et rend légitime la Suède d'Aron, elle n'empêche pas la construction imaginaire de ce même espace, que Tessa désire élaborer à sa façon, à partir de bribes d'informations.

### Une dévalorisation de l'ici

Dans la construction du discours amoureux, Aron et la Suède apparaissent si liés l'un à l'autre que Tessa ne fait plus vraiment la distinction entre Aron, l'auteur des lettres, ce que racontent les lettres, et la Suède, d'où ces dernières proviennent. Le pays d'Aron permet à Tessa de concevoir un monde différent du sien, le seul qu'elle connaisse, un Nord qu'elle associe à un idéal de liberté et de bonheur et qu'elle perçoit comme le contraire du village où elle vit : « Quelle est belle ta lettre sur l'été suédois! Je pouvais distinctement vous *voir*, cet homme-canon et toi, assis dans l'herbe à écouter les oiseaux<sup>17</sup>. » Ce pays où les oiseaux chantent librement, ce Nord qui, aux longues nuits d'hiver laisse se substituer un été doux, est tout le contraire du Sud représenté dans les lettres de Tessa. Ces dernières sont un véritable réquisitoire contre son pays et décrivent une région « à l'esprit étroit et sans joie, [où] les gens sont fermés, repliés sur eux-mêmes, insatisfaits<sup>18</sup> », une Nouvelle-Zélande à l'image du chardon bleuté qui parsème les champs : « Piquant, hostile, mais beau de loin<sup>19</sup>. » Dans

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 163.

## NORD ET SUD FANTASMÉS CHEZ GÖRAN TUNSTRÖM

un Sud où elle se sent prisonnière, brimée dans ses actes et ses choix amoureux, et foncièrement malheureuse, elle tente de chercher l'Autre ailleurs. N'ayant que peu de considération pour son pays et les gens qui l'entourent, Tessa ne peut qu'imaginer celui qu'elle cherche appartenant à un environnement complètement différent du sien et, par conséquent, vivant à l'autre bout de la Terre. Son désir de bonheur est associé à tout l'univers nordique représenté par les lettres d'Aron, qui devient pour elle synonyme d'ouverture et, surtout, de vie : « Tu m'as ressuscitée d'entre les morts<sup>20</sup> » écrit-elle. Positivement connoté, le Nord prend une dimension symbolique associée à la quête du bonheur et de la liberté, auxquels Tessa a renoncé dans son pays natal.

Le discours amoureux se lit également dans la façon dont Tessa signe les lettres qu'elle envoie à Aron. Alors que la première est formellement signée « Votre Tessa Schneideman<sup>21</sup> », la seconde est déjà plus intime : « Ta Tessa Schneideman<sup>22</sup> ». Cette gradation se poursuit jusqu'à la fin : « Je t'embrasse Tessa<sup>23</sup> », « Ta Tessa<sup>24</sup> » et, finalement, « Je t'aime Tessa<sup>25</sup> », qui vient clore la cinquième lettre. Le ton de ses missives et les objets qu'elle y joint suivent la même gradation. Alors que les premières lettres ne contiennent que des pétales de fleurs séchées, les suivantes renferment des objets qui personnalisent de plus en plus ses écrits : une photo, un morceau de robe, une mèche de cheveux. Dans sa dernière lettre, celle qui incite Aron à s'embarquer pour la Nouvelle-Zélande, Tessa joint « un petit bijou, d'une valeur telle que "nous pourrions

---

<sup>20</sup> *Ibid.* Ce commentaire est répété à deux reprises, aux pages 169 et 185.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 188.

## AMÉLIE NADEAU

acheter une petite ferme avec<sup>26</sup> ». Par cette dépossession, symbolisée par la signature et l'objet, Tessa n'est plus qu'attente pour celui que son imaginaire a forgé en grande partie : « [J]e te vois grimper la colline, te vois à chaque seconde de la journée, nous nous serrons, nous nous embrassons<sup>27</sup>. » Sa vie dépend d'une entreprise qui tire sa force de son détachement avec le réel : un Autre et un Ailleurs fantasmés, dont l'existence n'est pas remise en cause, mais dont seules des lettres, que Tessa interprète à sa façon, permettent de rendre compte.

### Le Sud, lieu de fuite et de mort

Si un imaginaire amoureux lié à un Ailleurs et à un Autre lointains et fantasmés peut être dégagé des missives de Tessa, il en est autrement des lettres d'Aron. Mis à part la première lettre qu'il envoie à l'attention de Tessa et de son frère pour signifier le bon fonctionnement de l'appareil radio, ses écrits ne sont pas présentés de façon intégrale dans le roman et seuls certains passages sont repris ou commentés par Tessa. En fait, le ton des lettres d'Aron donne à penser qu'elles ne sont pas adressées à Tessa, mais bien à Solveig, qui vit, croit-il, quelque part dans l'espace. Le tout premier contact entre Aron et la Nouvelle-Zélande se fait par des ondes radio, et sa correspondance avec Tessa garde cet aspect d'intangibilité. Cependant, comme l'est la Suède pour Tessa, la Nouvelle-Zélande représente pour Aron un lieu où peut se déployer son imaginaire et ses fantasmes, persuadé qu'il est de voir en Tessa la réincarnation de sa femme. La Nouvelle-Zélande devient le pays auquel rêver et comble le vide causé par la disparition de Solveig, représentant un Ailleurs, un au-delà où vit l'épouse morte, et les lettres constituent le seul moyen pour Aron d'y avoir accès. Obnubilé par les écrits de Tessa et par les objets

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 240.



## NORD ET SUD FANTASMÉS CHEZ GÖRAN TUNSTRÖM

qu'elle joint à ses lettres, il voue un véritable culte à cette femme inatteignable. Recréant la Nouvelle-Zélande morceau par morceau sur la commode de sa chambre, Aron dispose soigneusement tout ce que Tessa lui fait parvenir. Ces objets évoquent un être et un endroit quasi inaccessibles, un monde autre, lointain et étranger dans son rapport avec le monde connu, mais viennent en confirmer l'existence. Ce qui importe n'est pas tant que ce pays situé aux antipodes de la Suède existe véritablement, mais plutôt que son épouse est toujours vivante, bien qu'elle ait élu domicile à l'autre bout de la Terre.

Souhaitant voir disparaître la distance qui le sépare de sa correspondante, Aron entreprend le long voyage vers les terres australes, qui apparaît comme « une conjuration contre la mort<sup>28</sup> ». En quête ultime d'un bonheur perdu qu'il croit encore possible, Aron s'embarque pour la Nouvelle-Zélande avec la ferme conviction qu'il y retrouvera Solveig cachée sous les traits de Tessa. Mais les terres du Sud, comme le sont aussi les cartes de l'atlas, sont pour lui davantage un monde imaginaire, flou et irréel où vit Solveig qu'un endroit réel vers lequel il se sent attiré. Il y a certes chez lui une fascination pour le lointain et l'Ailleurs, mais cet Ailleurs n'a rien d'un espace géographique. Pour Aron, la Terre n'est qu'une « piste d'atterrissage<sup>29</sup> » pour Solveig : elle vit dans le ciel, parmi les étoiles, et lorsqu'il sera enfin en Nouvelle-Zélande, « elle allait apparaître et retirer son déguisement de Tessa<sup>30</sup> ».

Alors que Tessa, persuadée d'avoir enfin trouvé l'amour, veut refaire sa vie à partir de ce qu'elle a pu s'imaginer d'Aron, ce dernier ne veut que retrouver ce qu'il a perdu.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 245.

AMÉLIE NADEAU

C'est ce qu'il écrit à son fils avant d'effectuer le voyage sans retour vers le pays de Tessa :

J'espère que tu me pardonnes ce voyage, mais depuis longtemps, comme tu l'as certainement remarqué, j'étais en train de perdre tout ce en quoi Solveig et moi avions foi. Ceci peut ressembler à une fuite de tout ce que je ne supporte pas, mais il n'en est rien<sup>31</sup>.

Contrairement à Tessa, pour qui l'Ailleurs laisse entrevoir un destin plus heureux, c'est la Suède qui reste associée au bonheur de jadis pour Aron, puisque la Nouvelle-Zélande est intrinsèquement liée à l'épouse décédée. Aron ne manifeste pas le désir de quitter définitivement son pays, il a bien l'intention d'y retourner lorsqu'il aura accompli sa mission outre-mer, accompagné d'une « nouvelle Solveig<sup>32</sup> ».

### Des représentations asymétriques

Dans le roman de Tunström, la proximité apparaît comme un frein à l'imaginaire. L'homme que Tessa attend amoureusement ne pourrait, en réalité, faire partie de son quotidien, tout comme le signe de la présence de Solveig tant espéré par Aron n'a pas surgi de son environnement immédiat : l'épouse suédoise ressuscite sous la Croix du Sud et ce sont des lettres de la Suède qui font miroiter à Tessa un bonheur enfin possible. L'imaginaire se déploie ainsi sur des territoires lointains qui contrastent avec l'environnement immédiat, et où les zones grises peuvent être investies par l'imagination. Le rapport avec cette construction utopique se compromet toutefois lorsque la distance qui sépare Aron de la Nouvelle-Zélande disparaît.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 241.

## NORD ET SUD FANTASMÉS CHEZ GÖRAN TUNSTRÖM

Alors que le bateau quitte le port de Sydney, en Australie, Aron croit voir Solveig dans la salle à manger du bateau. En s'approchant de cette femme, il réalise que les signes et les apparitions qu'il avait cru être des manifestations de Solveig n'avaient toujours été que des illusions, que jamais dans les lettres il ne s'était agi d'elle. La réalité mise à nu, la confusion n'est plus possible dans l'esprit d'Aron et tout ce en quoi il croyait s'effondre :

Il déchira une par une les couches de son brouillard et se retrouva nu et seul dans le noir loin au-dessus des vagues et il sut que Solveig était morte une fois pour toutes et lui, *ici*, n'allait jamais pouvoir l'atteindre<sup>33</sup>.

La connaissance du lieu et sa proximité compromet le rapport à l'imaginaire ; l'Ailleurs perd ses vertus magiques et surnaturelles pour redevenir l'insupportable ici.

En somme, les Ailleurs de Tessa et d'Aron deviennent les piliers d'un monde imaginaire à partir duquel s'élabore un discours amoureux. Bien que la Suède soit associée au bonheur perdu chez Aron, mais possible pour Tessa, et que la Nouvelle-Zélande signifie l'absence de bonheur pour Tessa, mais fait miroiter à Aron la possibilité de retrouver ce qui lui manque tant, l'Ailleurs se situe, pour les deux personnages, à des distances difficilement franchissables. Cependant, cet Ailleurs est perçu différemment par Aron et Tessa et cette divergence s'observe aussi dans la quête amoureuse des deux personnages. Après avoir constaté l'effondrement de son rêve, c'est dans le geste ultime de se donner la mort qu'Aron tente de retrouver son amour. Comme le royaume de Solveig ne se trouve ni en Nouvelle-Zélande ni nulle part ailleurs, sa quête du bonheur

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 262.

AMÉLIE NADEAU

ne peut aboutir sur Terre. En commentant le drame qui a coûté la vie à Aron, le prêtre Stephen remarque que

plus c'est loin et plus on peut nier un désir profond et tout ce qui s'en rapproche. [...] La glorification d'idées de ce genre, d'un amour de ce genre ne devient qu'un reniement, un ascétisme, une fuite<sup>34</sup>.

Arrivé au seuil de sa destination, le désir qu'Aron ne pouvait plus nier était celui de mort, la seule façon pour lui de retrouver son amour perdu. Paradoxalement, Tessa a découvert l'amour et repris peu à peu le goût de vivre grâce aux écrits d'Aron : « Où trouve-t-on le courage? me demandes-tu. Le courage de continuer à vivre? Je ne peux que te répondre ce qui me donne le courage à moi : tes lettres<sup>35</sup>. » Chez Tessa, la conviction d'avoir trouvé l'être aimé lui donne la force de vivre, alors que pour Aron, le désir de mourir apparaît comme le chemin pour retrouver l'amour. Ainsi, la tension non-symétrique entre les personnages de Tessa et d'Aron, qui se lit dans la conception de l'Autre et de l'Ailleurs, alimente une correspondance outre-mer d'où se dégagent un Nord et un Sud non pas géographiques, mais différemment rêvés et fantasmés.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 185.

Joë Bouchard  
Université du Québec à Montréal

## Le processus initiatique et la perception exotique du territoire dans les *Racontars arctiques* de Jørn Riel

**Résumé** – La série de courtes fictions les *Racontars arctiques*, de l'auteur danois Jørn Riel, présente différents éléments de distanciation face à une représentation conventionnelle de l'Arctique en littérature. Le traitement de la quête initiatique ainsi que la coexistence problématique de deux régimes de l'imagination exotique constituent deux de ces éléments. Dans les récits « L'épreuve de virilité » et « Le petit Pedersen », la mise à distance du processus de la quête initiatique par des personnages qui possèdent une grande connaissance de la vie arctique entraîne une démythification et une dédramatisation de l'épreuve. Par ailleurs, la confrontation des deux versants de l'imaginaire exotique (nostalgique et impérial) rend impossible la caractérisation des récits comme impériaux ou nostalgiques. Illustrée à travers la confrontation de deux types de personnages, les sudistes en visite en Arctique et les trappeurs du Groenland, la dualité des imaginations exotiques constitue l'un des moteurs de l'intrigue, qui permet d'observer, au sein d'une même œuvre, deux représentations opposées du Grand Nord.

Le lecteur habitué aux classiques de la littérature du Grand Nord, qui a parcouru avec avidité les romans de Jack London et les récits de voyages de Robert E. Peary, sera déboussolé lorsqu'il abordera les *Racontars arctiques* de Jørn Riel. Conditionné par une représentation traditionnelle de l'Arctique, il sera confronté à un traitement particulier de certains symboles, mythes, procédés narratifs, dynamiques

Joë Bouchard, « Le processus initiatique et la perception exotique du territoire dans les *Racontars arctiques* de Jørn Riel », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004.

JOË BOUCHARD

dramatiques, perceptions exotiques et idées préconçues associés à l'imaginaire de ce territoire. L'écrivain Jørn Riel fait ainsi bande à part avec cette série de courtes fictions qui relate les aventures d'une communauté de trappeurs scandinaves établie sur la côte nord-est du Groenland. Il offre, à travers ces récits qui retiennent d'abord l'attention pour leur veine humoristique, une représentation non conventionnelle de l'Arctique. Nous proposons d'étudier deux exemples liés à cette vision singulière : la manipulation de la quête initiatique et la coexistence de deux régimes de l'imagination exotique. La nature distincte de ces deux éléments témoigne d'une large remise en question, chez Riel, des composantes conventionnelles de la littérature du Grand Nord. Le premier cas concerne un procédé narratif associé couramment à la nordicité littéraire, alors que le second fait appel aux stéréotypes de l'exotisme et aux différentes perceptions de l'espace nordique.

#### La manipulation de la quête initiatique

L'omniprésence du modèle narratif de la quête initiatique dans divers récits se déroulant en territoire boréal permet d'affirmer qu'il s'agit non seulement d'une constituante importante d'une représentation conventionnelle du Nord, mais également d'un poncif de la littérature à composantes nordiques. Ce modèle soutient et encadre les éléments traditionnels de l'idée du Nord, tels les paradigmes actanciels, la dynamique dramatique et la perception exotique du territoire. « Composante d'un portrait global du mythe du Nord<sup>1</sup> », la quête initiatique marque le parcours physique et spirituel du héros nordique et constitue pour ce dernier un processus d'évolution psychique qui lui permet, à terme, d'accéder à un niveau

---

<sup>1</sup> Antoine Sirois, « Le Grand Nord chez Gabrielle Roy et Yves Thériault », André Fauchon [éd.], *Colloque international « Gabrielle Roy »*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 607.

## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

supérieur de connaissance de soi ainsi qu'à un intense sentiment de liberté. Le processus initiatique a notamment été étudié par Joseph Campbell dans son ouvrage *The Hero with a Thousand Faces*<sup>2</sup>, qui s'attarde aux diverses phases de l'aventure du héros mythique. En ce qui concerne l'étude de l'imaginaire nordique, rappelons que Jack Warwick a proposé une analyse, en 1968, de ce qu'il a lui-même nommé le « thème de la quête de la régénération par le Nord<sup>3</sup> », en se penchant sur divers parcours nordiques de personnages de la littérature québécoise. Plus récemment, Antoine Sirois a repris certaines propositions de Campbell concernant les phases du parcours du héros dans un article étudiant la quête nordique de certains personnages chez Gabrielle Roy et Yves Thériault<sup>4</sup>.

Deux courtes fictions de Riel nous paraissent particulièrement intéressantes en ce qui concerne la quête initiatique, puisqu'elles illustrent le processus sous différents niveaux d'élaboration. Dans « L'épreuve de virilité<sup>5</sup> », l'initiation est constituée d'une seule épreuve, alors que dans « Le petit Pedersen<sup>6</sup> », l'organisation structurée et détaillée du cheminement nous incite à affirmer qu'il s'agit d'un archétype de la quête initiatique. Le traitement réservé par Riel à ces deux cas s'inscrit dans un mouvement de distanciation à l'égard de la représentation conventionnelle du Nord en littérature où les symboles, les éléments constitutifs de la quête initiatique et leurs règles de combinaison sont remis en question.

---

<sup>2</sup> Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Bollingen Series », 1971 [1949], 416 p.

<sup>3</sup> Jack Warwick, *L'appel du Nord dans la littérature canadienne-française. Essai*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes », 1972 [1968], p. 22.

<sup>4</sup> Antoine Sirois, *op. cit.*, p. 605-616.

<sup>5</sup> Jørn Riel, « L'épreuve de virilité », *La passion secrète de Fjordur et autres racontars*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1998, p. 9-37.

<sup>6</sup> Jørn Riel, « Le petit Pedersen », *Un curé d'enfer et autres racontars*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1998, p. 77-106.

## JOË BOUCHARD

Le racontar « L'épreuve de virilité » associe la figure mythique de l'ours blanc à une épreuve initiatique. Après un séjour de trois ans sur la côte, le personnage de Lasselille désire ardemment abattre un ours afin d'obtenir le respect des trappeurs établis. La réussite de cette épreuve lui permettrait de quitter le statut d'apprenti trappeur pour accéder à celui de trappeur aguerris et surtout d'atteindre, sur le plan personnel, un niveau satisfaisant de confiance et de dignité. Pourtant, malgré ses nombreuses expéditions sur la côte, Lasselille ne parvient ni à terrasser, ni même à débusquer la bête sacrée. Sa malchance cause son désespoir et le jeune homme avertit ses compagnons de station que, s'il n'abat pas un plantigrade avant un court délai, il devra quitter le Grand Nord :

[Lasselille] – Quand Museau sera rétabli, je ferai une dernière tournée et après, si je n'ai pas d'ours, je repars avec la *Vesle Mari* en août. [...]

[Bjørken] – Tu deviens raisonnable, mon ami. C'est évident que ça ne peut pas continuer éternellement comme ça. Et si les ours ne se laissent pas attraper par toi, c'est comme si y avait plus aucune raison de pousser plus loin ton existence ici<sup>7</sup>.

Tout en faisant mine d'approuver l'attitude de leur protégé, Bjørken et Museau préparent un plan pour permettre à Lasselille de réussir sa quête initiatique. À l'insu de Lasselille, Bjørken va abattre un ours, maquiller les traces de blessure sur la bête et placer la dépouille gelée sur un site aménagé pour le déroulement d'une épreuve simulée. Museau mène ainsi Lasselille au cœur de cette mise en scène et le jeune homme, après d'invraisemblables péripéties, réussit à abattre deux ours : la bête préparée par

---

<sup>7</sup> Jørn Riel, « L'épreuve de virilité », *La passion sercète de Fjordur et autres racontars*, op. cit., p. 24.



## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

Bjørken et un animal bien vivant venu malencontreusement surprendre l'auteur de la mascarade.

Cet épisode constitue une manipulation du processus de l'épreuve initiatique. La reconnaissance par l'ensemble des personnages que l'abattage de l'ours constitue une épreuve normale, qui doit être franchie par chaque chasseur, enlève d'abord toute forme de magie et de spontanéité au processus. Le résultat de l'épreuve est évident : le chasseur terrasse l'ours et accède à un statut désiré, ou il échoue dans sa traque et doit remettre en question son existence arctique. De plus, la participation de Bjørken et Museau à ce parcours simulé retire une intimité essentielle à un cheminement qui se déroule normalement dans une stricte solitude. La mise en scène de l'épreuve par ces trappeurs expérimentés dénote une connaissance explicite du modèle de l'épreuve initiatique. Cette dernière est considérée comme une recette efficace et reconnue, dont les composantes sont maniables. Le caractère sacré lié à l'épreuve initiatique est ainsi sapé par les manigances de Bjørken et Museau. Pièce maîtresse de cette épreuve initiatique, l'ours blanc devient inoffensif parce que privé de vie et dépourvu de sa légendaire force. Il perd sa valeur mythique de bête noble et indomptable, comme la quête initiatique, corrompue dans sa structure, perd toute forme de spiritualité. Seul Lasselille, trappeur novice encore englué dans une vision stéréotypée de l'Arctique, maintient sa foi envers le processus. C'est pour répondre à ses attentes imaginaires que Bjørken et Museau, nordistes aguerris, travestissent cette composante importante de la représentation conventionnelle du Nord.

## L'archétype de la quête initiatique

Le récit « Le petit Pedersen » présente l'élaboration la plus détaillée, dans les *Racontars arctiques*, du processus de la quête initiatique. Nous considérons que celui-ci constitue un archétype, soit un modèle stable et idéal qui reproduit l'ensemble des caractéristiques du cheminement initiatique. L'archétype de la quête initiatique, qui « entretient tant avec le symbole qu'avec l'image de fortes affinités<sup>8</sup> », structure la narration par l'emboîtement logique de diverses phases. Pour la plupart, ces étapes sont clairement repérables dans les récits qui mettent en scène ce schéma narratif.

Dans le racontar « Le petit Pedersen », le personnage principal, nouveau venu en Arctique, voit son périple marqué par une quête physique et spirituelle. Les phases de son initiation correspondent à celles de l'archétype de la quête initiatique telles que décrites par Antoine Sirois. Pedersen entreprend son cheminement en se dirigeant vers le Nord : il doit survivre seul (mission<sup>9</sup>) dans le désert blanc (zone inconnue) où il lutte contre la neige, le froid et la faim (épreuves). Il doit se protéger d'une tempête et chasser son propre gibier pour s'alimenter. C'est dans ces conditions qu'il prend conscience de l'extrême beauté du territoire arctique et de la chance qu'il a de s'y trouver (illumination). En survivant à cette solitude et en réussissant à chasser des bœufs musqués, des renards et un ours, Pedersen regagne confiance et sent qu'il est prêt à s'affirmer auprès des autres hommes. Il s'agit ici de l'étape de l'éveil, qui s'accompagne,

---

<sup>8</sup> Florence De Chalonge, « Archétype », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [éd.], *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 21.

<sup>9</sup> Les termes entre parenthèses, qui décrivent les phases du parcours initiatique de Pedersen, sont empruntés à l'analyse des phases de l'archétype de la quête initiatique d'Antoine Sirois, *op. cit.*, p. 607-608.

## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

comme l'illustre l'extrait suivant, d'un sentiment de profonde liberté :

Le ciel était si profondément bleu que Pedersen eut l'impression de voir du bleu pour la première fois de sa vie. Il fut frappé par l'idée que ce bleu était la couleur de l'éternité, une couleur qui transperça son âme de part en part et la libéra<sup>10</sup>.

Après cette révélation, Pedersen revient au bercail. L'étape du retour représente une dernière épreuve qui met un terme au processus de la quête initiatique. Dans le cas de Pedersen, ce retour s'effectue avec fracas. Il se retrouve devant Lodvig, vétéran nordique, et doit démontrer la nouvelle force qui l'habite. Il veut prouver qu'il n'acceptera plus d'être traité en sous-homme, puisqu'il a réussi avec succès à survivre dans le désert blanc. Ainsi, sous l'impulsion de cette énergie récente, Pedersen frappe vigoureusement Lodvig et pousse l'audace jusqu'à intimer des ordres à celui qui lui inspirait, dans un passé rapproché, une grande terreur.

Jusqu'à maintenant, le cheminement initiatique de Pedersen est sensiblement le même que celui présenté dans des récits nordiques qui reproduisent l'archétype de la quête initiatique. Les romans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy et *Agaguk* d'Yves Thériault constituent à cet égard deux exemples d'une reproduction traditionnelle de cet archétype. Dans le premier récit, le personnage principal, Pierre Cadrai, chemine à travers les différentes étapes d'un processus mystique qui le mène vers l'éveil spirituel. Il ressent un « appel », entre dans une « zone inconnue », franchit le « seuil », puis effectue une « descente aux enfers ». Il rencontre des « figures bienveillantes » avant de

---

<sup>10</sup> Jørn Riel, « Le petit Pedersen », *Un curé d'enfer et autres racontars*, op. cit., p. 99.

JOË BOUCHARD

vivre « l'illumination ». Son « retour » est marqué par une dure épreuve, alors qu'il doit abattre l'animal mythique que représente le caribou<sup>11</sup>. Dans le roman de Thériault, Agaguk a pour « mission » ultime de rejoindre les derniers Inuits qui vivent à l'extrémité de la terre. De nombreuses « épreuves » parsèment son parcours ; il doit notamment combattre le grand loup blanc et accepter la naissance d'une fille, expériences qui le mènent à un « éveil » de sa conscience humaine.

Bien que le personnage de Pedersen franchisse presque intégralement toutes ces phases du parcours initiatique, certains éléments de son cheminement dénotent un glissement du modèle de l'archétype de la quête initiatique. Ce changement apparaît à travers les actions de Lodvig, compagnon de station de Pedersen, qui planifie l'ensemble du processus initiatique. Trappeur expérimenté, Lodvig déclenche cette quête comme s'il s'agissait d'un procédé ayant souvent cours dans le Grand Nord, qui répond à des besoins précis et dont les résultats sont garantis :

Lodvig n'avait rien d'un érudit. Il ne savait rien des phénomènes prépsychotiques, n'avait pas la moindre notion de psychasténie, ignorait tout des possibles réactions des névrosés face à la provocation. [...] Pedersen s'étais mis en tête qu'il était un gnome, et que le monde autour de lui était fait de surhommes. Puisqu'il était si petit, Lodvig devait faire en sorte qu'il s'amoindrisse encore, jusqu'à ce qu'il devienne si petit qu'il ne reste plus rien du tout. Ensuite, le vrai Pedersen se manifesterait<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Pour une description plus détaillée de ce parcours initiatique, voir Antoine Sirois, *op. cit.*, p. 607-608.

<sup>12</sup> Jørn Riel, « Le petit Pedersen », *Un curé d'enfer et autres racontars*, *op. cit.*, p. 91.

## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

Comme Bjørken et Museau l'ont fait avec Lasselille dans « L'épreuve de virilité », Lodvig mène Pedersen sur une scène spécialement aménagée pour le déroulement de l'épreuve initiatique. Il abandonne par la suite son compagnon, tout en se postant à une distance suffisante pour voir l'évolution du processus. Les conditions réunies, la quête peu avoir lieu selon le modèle traditionnel marqué par l'enchaînement des diverses phases. L'étape du retour, constituée de l'affirmation de Pedersen devant Lodvig, subit également un traitement particulier. Pour permettre à Pedersen de compléter son évolution, le vétérinaire trappeur joue le jeu de la victime et accepte de recevoir un coup de poing. Il constate, à l'issue du processus, que la quête dont il est l'auteur a porté fruit et que Pedersen est bel et bien devenu un autre homme :

Lodvig considéra Pedersen avec fierté, comme s'il était sa propre œuvre, ce qui était d'ailleurs en partie le cas. [...] il était tout à fait ravi à l'idée que Pedersen était devenu bien autre chose qu'un phénomène annuel, un simple oiseau de passage<sup>13</sup>.

Cette revendication du trucage de la quête initiatique par un personnage doté d'une longue connaissance de la vie arctique rend caduc le déroulement du processus. Remodelé, l'archétype est désacralisé, et dépossédé de son caractère mystique. De plus, la quête initiatique n'entraîne plus une dynamique dramatique comminatoire comme c'est traditionnellement le cas dans les récits qui la mettent en scène. À la manière du racontar « L'épreuve de virilité », « Le petit Pedersen » représente un récit où ce n'est plus la tension mystique d'un processus exigeant, vécu par un protagoniste isolé et démuné, qui retient l'attention. C'est plutôt la voie originale et cocasse empruntée par des

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 106.

JOË BOUCHARD

imposteurs pour truquer et pervertir le parcours d'un protagoniste maintenu dans l'ignorance qui en constitue le propos.

### Les oripeaux de l'exotisme

S'il est possible de considérer la quête initiatique comme un poncif de la représentation du Nord en littérature, il en va de même avec un groupe de protagonistes qui renvoie constamment, à travers différentes œuvres à composantes nordiques, un ensemble de traits particuliers : celui des personnages du Sud en visite dans le Nord. Dans les *Racontars arctiques*, ce groupe témoigne d'un exotisme de premier degré (ou familial), jugé de façon péjorative puisqu'il reprend les clichés exotiques et les connotations populaires du terme d'exotisme. Dans son *Essai sur l'exotisme*, Victor Segalen affirme qu'il faut « dépouiller [l'exotisme] de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau, le casque colonial, peau noire et soleil jaune<sup>14</sup> ». Or, Riel exploite justement cet exotisme stéréotypé à travers ses protagonistes sudistes. À titre d'exemple, dans le récit « Une condition absolue<sup>15</sup> », le personnage de Laurits Evaldius, un nouvel arrivant sur la côte groenlandaise, apporte en Arctique un casque colonial en liège, des pantalons de golf et des raquettes de tennis. Dans le racontar « El dedo del diablo<sup>16</sup> », un latin arrive des tropiques accompagné d'un gigantesque boa qui sème la panique dans la communauté. Dans le récit « Miss Ma Kin

---

<sup>14</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 22.

<sup>15</sup> Jørn Riel, « Une condition absolue », *La vierge froide et autres racontars*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1997, p. 129-143.

<sup>16</sup> Jørn Riel, « El dedo del diablo », *Un curé d'enfer et autres racontars*, *op. cit.*, p. 45-76.

## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

Mahoon<sup>17</sup> », un trappeur assiste à l'écrasement d'un avion duquel sort une jolie jeune fille au teint basané et aux yeux en amandes. Cependant, l'exotisme stéréotypé de ces personnages ne s'illustre pas seulement par les symboles qu'ils introduisent au Groenland. Il apparaît également dans leur perception du territoire qui exprime, de façon caricaturale, le régime impérial de l'imaginaire exotique.

### L'imaginaire exotique impérial

Jean-Marc Moura, dans son ouvrage *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, définit l'imaginaire exotique impérial comme synonyme de conquête et de domination. Son représentant, véritable aventurier, veut exercer son emprise sur le territoire : il parcourt le lointain à la recherche d'un objet, d'une richesse, motivé par une « quête archéologique<sup>18</sup> ». Pour lui, le territoire est inintéressant et n'est figuré que comme un espace à franchir avant d'atteindre un objectif. Il désire arriver à son but avec rapidité. Son exploration ne correspond pas à une découverte, mais à une conquête de l'espace. Ce « chevalier de l'exotisme<sup>19</sup> » est guidé, dans la contrée lointaine, par les valeurs de sa civilisation, lesquelles s'opposent aux valeurs primitives rencontrées, qu'il juge arriérées et méprisables.

Dans le récit « Un safari arctique<sup>20</sup> », Riel met en scène une caricature de ce héros impérial en le personnage de

---

<sup>17</sup> Jørn Riel, « Miss Ma Kin Mahoon », *Le voyage à Nanga. Un raconter exceptionnellement long*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », p. 159-171.

<sup>18</sup> Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 1998, p. 71.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>20</sup> Jørn Riel, « Un safari arctique », *Un safari arctique et autres racontars*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 1997, p. 105-141.

JOË BOUCHARD

Lady Herta. Celle-ci, en visite au Groenland pour effectuer une expédition de chasse, souhaite abattre un bœuf musqué. C'est une aventurière aguerrie, qui parcourt les terres exotiques à la recherche de trophées de chasse, et qui n'a cure des paysages et des habitants des pays qu'elle visite. Dans son « Safari arctique », titre qui illustre la relation entre l'exotisme et le monde polaire, elle demande l'assistance des trappeurs pour que ces derniers transportent ses effets personnels, qui comprennent une baignoire pliable et des toilettes chimiques. Elle ne peut se départir des objets modernes, et veut imposer son mode de vie au territoire et à ses habitants. Elle considère d'ailleurs les trappeurs comme des indigènes appartenant à une tribu groenlandaise et elle n'est nullement surprise de constater qu'ils sont éméchés et fatigués avant même d'entreprendre l'expédition. Elle affirme que « partout dans le monde, les indigènes étaient les mêmes. Ivrognes, de mauvaise foi et passablement paresseux<sup>21</sup>. » Dans cette présentation de l'aventurière, nous pouvons observer les traits parodiés du héros impérial et constater que Riel tourne le tourisme arctique en dérision :

Elle était membre de la très fermée Womens Explorer Society, fondatrice de l'Adventurers Club for Women britannique, et elle avait sa licence de Big Game Hunter au Kenya et dans une province indienne d'Assam. [...] Son grand hobby était la chasse. Les pays qu'elle parcourait et les gens qu'elle rencontrait, elle ne les regardait absolument pas. Seuls le gibier et la chasse en soi l'intéressaient. [...] Elle ne voyait dans ces montagnes impressionnantes sur la côte que des obstacles irritants, qu'elle devrait surmonter avant

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 124.



## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

d'atteindre le but de son voyage : le préhistorique bœuf musqué<sup>22</sup>.

Le caractère archétypé du héros impérial pose un contraste frappant avec celui des trappeurs. Les personnages principaux sont plutôt des anti-héros, qui habitent le Grand Nord non pas pour accomplir des exploits, mais pour vivre en marge de la société, en harmonie avec eux-mêmes et avec le territoire. Leur conception du monde, illustrée notamment à travers le parcours du personnage d'Anton Pedersen, reflète l'imaginaire exotique nostalgique.

### L'imaginaire exotique nostalgique

Les caractéristiques du personnage type de l'imaginaire nostalgique sont en quelque sorte les antonymes de celles du héros impérial. Ainsi, le héros nostalgique considère le territoire lointain comme un lieu originel permettant la régénération. À la poursuite d'une vérité intime, il apprécie l'atmosphère et les valeurs de la contrée lointaine. Il se sent libéré des multiples contraintes du monde moderne. Son rythme de pénétration dans le territoire et d'assimilation de sa réalité est à l'opposé de celui du héros impérial et illustre une conception différente du temps. Le héros nostalgique avance au rythme de ses réflexions intérieures, dans un « mouvement d'involution<sup>23</sup> », en absorbant le caractère sacré de l'espace qu'il découvre. Son approche du lointain lui permet de se découvrir et d'atteindre l'essence de l'exotisme :

Méditation plongeante, le périple nostalgique est celui de l'être descendant vers son propre mystère. L'imagination ne sépare plus paysages extérieurs et

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

<sup>23</sup> Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 333.

JOË BOUCHARD

intérieurs, si bien que le plus grand exotisme est atteint au seuil de la plus forte intériorité, l'exotique et l'endotique devenant homologues<sup>24</sup>.

Si Lady Herta est une héroïne impériale sans nuance, le personnage d'Anton est divisé entre l'imaginaire impérial et l'imaginaire nostalgique lors de son arrivée en Arctique. Ainsi, le jeune homme met les pieds dans le Grand Nord avec l'espoir de vivre à la façon des grands aventuriers :

Anton avait lu des livres, et il savait que la vie en Arctique n'était pas la vie qu'il menait maintenant. Non, la vie polaire, c'était les exploits, une existence virile et dramatique dont on revenait en héros polaire accompli et radieux<sup>25</sup>.

Toutefois, la réalité est source d'une grande désillusion et remet en cause ses perceptions sudistes. Il doit apprendre, douloureusement, à apprécier autrement le monde nordique. Anton connaît une évolution psychologique significative marquée par un passage de l'imaginaire exotique impérial à l'imaginaire exotique nostalgique. Son changement de rapport au territoire lui permettra d'apprécier le monde nordique pour sa réalité et non pour son discours. Cette transformation ne se fait que graduellement, au rythme d'une profonde introspection. L'évolution est normale, comme le fait remarquer Moura, puisque « [l]'entrée dans le monde exotique est longue, différée au gré d'une intimité doucement retrouvée [...] la progressivité intrinsèque de cette initiation [expliquant] ces préliminaires alentis<sup>26</sup> ». En apercevant un bruant des neiges venu se poser à ses côtés, Anton conçoit que la grandeur du

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>25</sup> Jørn Riel, « Le bruant des neiges », *Un safari arctique et autres racontars*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 338.

## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

Nord n'est pas historique ou culturelle, mais qu'elle est physique et spirituelle. Un sentiment de sublimation devant la grandeur du Nord l'envahit :

Il prit conscience tout à coup de la fantastique attirance que ce désert suscitait. Il tourna le dos à la mer couverte de blocs de glace et regarda les terres. [...] Pour la première fois de sa vie, Anton voyageait en lui-même. [...] Il sentait en lui une liberté intense, cette liberté dont il avait toujours rêvé, et qu'il s'était toujours souhaitée à travers ses rêves. Cette liberté que l'immense pays polaire avait patiemment, trois ans durant, tenue ouverte devant lui<sup>27</sup>.

À partir de ce moment, point crucial dans le parcours du personnage, l'imaginaire d'Anton bascule définitivement vers l'exotisme nostalgique. Cette transformation lui permet de profiter avec satisfaction de la vie nordique, de partager avec les trappeurs un même rapport au monde et de s'intégrer ainsi à la communauté. En fait, il aurait été impossible pour Anton de continuer à fréquenter les nordistes en conservant une vision impériale du monde boréal, puisque la confrontation des deux imaginations dévoile inévitablement, dans les *Racontars arctiques*, leur incompatibilité.

### Une dualité problématique

Composante majeure de la représentation non conventionnelle du Grand Nord dans les *Racontars arctiques*, la dualité des imaginations exotiques ne se déploie pas sans heurts. Elle est une constante source de

---

<sup>27</sup> Jørn Riel, « Le bruant des neiges », *Un safari arctique et autres racontars*, op. cit., p. 28-29.

litiges, de confrontations et d'incompréhensions, ce qui en fait le moteur principal de l'intrigue. Ainsi, l'intrusion des personnages impériaux sur la côte déclenche souvent les diverses péripéties vécues par les trappeurs. Des touristes, un curé, un inspecteur scientifique, un ancien militaire, un prospecteur viennent bouleverser la tranquillité des trappeurs et perturber l'atmosphère de paix. Souvent amusés, au départ, par le caractère divertissant de leurs hôtes, les trappeurs changent d'attitude lorsque les visiteurs tentent d'imposer leur rapport agressif au territoire. L'aversion des nordistes pour une conception impériale de l'espace est constante. Dans certains cas, les trappeurs vont jusqu'à forcer les visiteurs à changer leur vision du monde nordique<sup>28</sup>. D'un point de vue général, l'imagination impériale mène les personnages sudistes à une déconvenue ou à un échec retentissant. À moins que les protagonistes sudistes ne connaissent une évolution de leurs perceptions, comme c'est le cas d'Anton, leur séjour en Arctique est couvert de ridicule ou trouve une fin dramatique. C'est ainsi que Lady Herta repart en Angleterre avec la certitude d'avoir réussi avec panache l'abattage du bœuf musqué, alors qu'elle a été trompée par les trappeurs et rapporte dans ses bagages le crâne d'une bête morte de vieillesse. C'est ainsi qu'un chercheur d'or se fait avaler par un serpent, qu'un inspecteur scientifique qui veut imposer aux trappeurs de nouveaux règlements de chasse est la victime d'un ours affamé et qu'un missionnaire qui cherche à imposer sa morale à la communauté perd la vie dans une explosion. Tout cela diffère du sort enviable réservé aux représentants de l'imagination exotique nostalgique, détenteurs d'une clé pour la viabilité et l'appréciation de la vie arctique.

---

<sup>28</sup> Dans le récit « Le dressage d'un lieutenant » (Jørn Riel, *La vierge froide et autres racontars*, op. cit., p. 78 à 96), les trappeurs font comprendre au lieutenant Hansen, qui souhaite former une armée groenlandaise, que ses idées belliqueuses sont inacceptables. Ils abandonnent le nouveau venu dans une crevasse durant plusieurs heures afin de modifier son attitude.

## PROCESSUS INITIATIQUE ET PERCEPTION EXOTIQUE

La vision non conventionnelle du Grand Nord dans les *Racontars arctiques* est notamment issue d'une manipulation du processus narratif de la quête initiatique et d'une coexistence des deux régimes de l'imagination exotique. Qu'il s'agisse d'une simple épreuve ou d'un archétype, le modèle initiatique est dénaturé par les interventions de certains trappeurs, qui retirent toute crédibilité au processus et entraînent sa désacralisation et sa dédramatisation. Le rapport au territoire est dépeint selon les deux approches imaginaires du monde exotique : l'imagination impériale et l'imagination nostalgique. Leur dualité problématique s'illustre à travers l'interaction conflictuelle de deux types de protagonistes et constitue le moteur de l'intrigue des courtes fictions de Riel. Toutefois, le traitement du processus initiatique et la coexistence des imaginations exotiques ne constituent que deux exemples de la représentation singulière du Grand Nord dans les *Racontars arctiques*. Il serait possible d'illustrer cette originalité en étudiant la manipulation de la figure anthropomorphique de l'ours blanc ou le traitement burlesque réservé par les trappeurs aux dépouilles humaines, éléments qui conduisent à un renversement dramatique de l'atmosphère souvent sinistre des récits nordiques. Ces points démontrent que le monde nordique dont il est question dans les *Racontars arctiques* n'est pas un espace isolé et mystérieux où des héros virils tentent avec acharnement de dominer le territoire. Il devient plutôt une terre habitée et aimée par d'indomptables bougres qui vivent des aventures cocasses et invraisemblables, et savent célébrer, ensemble, leur extraordinaire existence.

JOË BOUCHARD

[ 110 ]

Mathilde Roussat  
Université de Paris X-Nanterre (France)

## Iconographie polaire et imaginaire arctique. Le cas des expéditions polaires austro-hongroises (1872-1883)

**Résumé** – L’exploration du pôle Nord connaît au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle un essor spectaculaire. L’Allemagne et l’Autriche-Hongrie, qui s’étaient jusqu’ici tenues à l’écart de cette entreprise, y prennent en quelques décennies un rôle majeur. Les découvertes réalisées lors de l’expédition austro-hongroise de 1872-1874, puis la coordination de la première Année polaire internationale en 1882-1883, marquent des jalons mythiques de l’exploration arctique. Chacune de ces étapes a été accompagnée de la production de corpus iconographiques largement diffusés. L’analyse d’albums photographiques, d’illustrations de récits d’expédition et d’œuvres picturales liés à l’exploration polaire permet de mettre en évidence le rôle décisif joué par l’image dans la constitution d’un imaginaire arctique. À la fin du siècle, le pôle Nord n’est plus seulement un objet de savoir réservé aux seuls spécialistes, mais un bien imaginaire partagé par un large public. Trois composantes structurent ces représentations : l’aventure héroïque, l’exploration scientifique et, enfin, la valorisation artistique.

De la lointaine Thulé de Ptolémée à celle de Jean Malaurie, les régions septentrionales ont envahi de manière récurrente l’imaginaire européen. En se dérochant toutefois jusqu’au début du XX<sup>e</sup> siècle à une exploration systématique, ces régions n’ont pu longtemps être associées qu’à des suppositions, dont certaines peuvent nous paraître aujourd’hui – forts que nous sommes des connaissances

Mathilde Roussat, « Iconographie polaire et imaginaire arctique. Le cas des expéditions polaires austro-hongroises (1872-1883) », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l’imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d’études littéraires, coll. « Figura », 2004.

géographiques acquises au siècle passé – pour le moins farfelues. Ainsi peut-on s'étonner de voir le géographe allemand August Petermann formuler à une date aussi tardive que celle de 1865 l'hypothèse qu'existerait, au-delà de glaces qui ne feraient que le ceinturer, un océan arctique navigable<sup>1</sup>. Comme elle venait soudain raviver l'espoir si longtemps nourri de pouvoir découvrir une route maritime permettant de gagner l'Orient par le Nord-Est de l'Europe<sup>2</sup>, ce n'en fut pas moins l'hypothèse qui se trouva être le point de départ de l'extraordinaire intérêt suscité par les régions polaires au cours du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'elles s'étaient jusqu'ici tenues à l'écart de l'exploration arctique, l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie prennent en quelques décennies un rôle majeur dans cette entreprise, au point même de coordonner en 1882-1883 la première investigation internationale du pôle par l'organisation de la mythique première Année polaire internationale.

Par la découverte de nouvelles terres et l'accumulation de données cartographiques, les contours flous de cette *terra incognita* qu'était encore l'Arctique au XIX<sup>e</sup> siècle s'affirment rapidement, tant pour les géographes que pour le public non érudit qui, dès les années 1870, peut accéder à des représentations des régions explorées sans même qu'il lui soit besoin d'avoir lu les récits des explorateurs ou les comptes-rendus scientifiques. Dans le sillage de l'exploration polaire s'est en effet développée une production iconographique importante et diversifiée qui a

---

<sup>1</sup> Pour une histoire des débuts de l'exploration polaire dans les pays germanophones, voir Reinhard A. Krause, « Die Gründungsphase deutscher Polarforschung, 1865-1875 », *Berichte zur Polarforschung*, n° 114, 1992, 375 p.

<sup>2</sup> Depuis la mainmise sur les routes maritimes africaines opérée au XV<sup>e</sup> siècle par l'Espagne et le Portugal, les autres nations européennes s'étaient efforcées de trouver des voies d'accès à l'Orient par le passage du Nord-Ouest (en contournant l'Amérique du Nord) ou celui du Nord-Est (en contournant l'Europe septentrionale et la Sibérie).



## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

amplifié la portée scientifique des expéditions au point d'en faire des événements nationaux.

Tel fut le cas de l'expédition polaire austro-hongroise de 1872-1874, qui peut être considérée comme l'événement fondateur d'une mythologie des espaces arctiques : eu égard à l'importance historique de cette expédition ainsi qu'à l'ampleur du corpus iconographique qui lui est lié, il faut tenter de dégager dans quelle mesure la production et la circulation d'images ont pu être au principe même de la portée nationale et historique de l'expédition. Dans cette perspective, on veillera à identifier, pour chacun des trois seuils successifs qu'a connus cette production iconographique du milieu des années 1870 au tournant du siècle, les contextes de production et de visualisation des images pour comprendre – loin d'une imagologie qui s'en tiendrait à des relevés avant tout iconographiques – comment des intérêts de connaissance et des postures stratégiques individuelles ont pu être autant de prismes qui ont réfracté de manière variable l'image des espaces arctiques.

### Le voyage au bout de la terre du Comte Wilczek

Le plus ancien document iconographique relatif au projet austro-hongrois d'exploration de l'Arctique est un ensemble de photographies réalisées au cours de l'été 1872 à la Nouvelle-Zemble lors d'une mission de reconnaissance organisée par un aristocrate viennois, le Comte Wilczek<sup>3</sup>. Ce

---

<sup>3</sup> En l'état actuel des connaissances, ces clichés semblent d'ailleurs constituer l'un des tout premiers témoignages photographiques de cette région. Pierre Bonhomme note à ce propos qu'existait au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle un décalage entre les stades d'exploration des secteurs eurasiens et américains de l'Arctique : alors que la cartographie de la partie eurasienne était en avance sur celle du secteur américain, elle accusait par contre un grand retard au niveau iconographique. Pour la partie américaine, des photographies de l'Arctique étaient, dès les années 1860, venues enrichir

MATHILDE ROUSSAT

fonds, aujourd'hui conservé à l'iconothèque de la Bibliothèque nationale autrichienne à Vienne, se compose d'un album luxueux de cinquante planches dédié au Prince Rodolphe et d'une série de quarante-trois clichés stéréoscopiques, accompagnés d'un appareil de visionnement<sup>4</sup>.

À la consultation de l'album apparaît un fait troublant : alors que les historiens de la photographie voient dans ce document la performance technique d'un pionnier de la photographie d'expédition et qu'ils ont mis en avant la personnalité de l'auteur des clichés, aucun nom de photographe n'est en définitive mentionné dans cet album – en particulier pas celui de Wilhelm Burger, à qui sont traditionnellement attribuées ces images<sup>5</sup>. Le problème va même plus loin, puisque par l'apposition de sa signature manuscrite au bas de chaque planche, le Comte Wilczek en a revendiqué la paternité. Aussi étrange que puisse être cette revendication, battue d'ailleurs en brèche par les propres déclarations du Comte Wilczek<sup>6</sup>, elle se révèle dans

---

un corpus iconographique déjà important de peintures et de dessins réalisés à bord des vaisseaux partis à la recherche du passage du Nord-Ouest. Sur ce point, voir Pierre Bonhomme et Yannick Vigouroux [éd.], *La conquête des Pôles. 150 ans de photographie en Arctique et en Antarctique*, Paris, Mission du Patrimoine photographique, 1997, [s. p.].

<sup>4</sup> L'ensemble peut être consulté sous la cote PK650 pour l'album et PK650, I-XLIII pour les photographies stéréoscopiques.

<sup>5</sup> On doit cette attribution aux travaux pionniers de Gert Rosenberg sur Wilhelm Burger (Gert Rosenberg, « Wilhelm Burger. Ein Wiener Fotograf auf Welt - und Forschungsreisen und Pionier des Trockenverfahrens », *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, vol. 3, 1982, p. 3-22 et Gert Rosenberg, « Arctische Expedition des Grafen Hans Wilczek im Sommer 1872 », *Wilhelm Burger, Ein Welt - und Forschungsreisender mit der Kamera 1844-1920*, Wien, München, C. Brandstätter, 1984, p. 31-36).

<sup>6</sup> Le Comte Wilczek ne fait pas mystère de la présence de Burger parmi les membres de l'expédition et le désigne comme son assistant (« *mein photographischer Gehülfe* ») dans le récit qu'il fait de son voyage (Hans Wilczek, « Vorläufiger Bericht über meine Fahrt nach Spitzbergen und

## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

un second temps instructive : cette mise en avant du commanditaire renseigne sur une certaine configuration de personnes qui a influencé l'iconographie des clichés, ainsi que les modes de circulation que ceux-ci ont pu connaître lors de leur introduction en Autriche-Hongrie.

Membre de la haute aristocratie austro-hongroise et ami de la famille impériale, le Comte Wilczek (1837-1922) fut en son temps une personnalité en vue de la scène viennoise. Les biographes en ont retenu, d'une part, le goût marqué pour les voyages et l'aventure et, d'autre part, la générosité avec laquelle il soutint toute sa vie durant les arts, les sciences et les œuvres de charité<sup>7</sup>. Dans le domaine scientifique, ce fut grâce à son mécénat actif que put se développer la participation austro-hongroise à l'aventure polaire. Enthousiasmé par les débuts de l'exploration arctique germanique, le Comte Wilczek eut à cœur de soutenir la Première expédition polaire allemande en 1871 et alla en 1872 jusqu'à souhaiter participer en personne à une expédition qu'il finança. Comme il l'indique dans ses mémoires, la lecture de « la plupart des ouvrages et récits sur les expéditions polaires » l'aurait dès son plus jeune âge rempli du désir impérieux de « voir si c'est vraiment comme on le raconte<sup>8</sup> ».

C'est donc l'éveil précoce d'un appétit visuel qui aurait mené le Comte Wilczek en Arctique. On comprend ainsi

---

Novaja-Semlja », *Mitteilungen der k. u. k. geographischen Gesellschaft in Wien*, vol. 15, 1872, p. 489).

<sup>7</sup> Ainsi en va-t-il par exemple dans la notice de dictionnaire consacrée par Heinrich Pleticha et Hermann Schreiber au Comte Wilczek (Heinrich Pleticha et Hermann Schreiber, *Lexikon der Entdeckungsreisen*, Stuttgart, Wien, Bern, Erdmann, 1999, p. 242).

<sup>8</sup> Traduction de « [Ich] war von unwiderstehlicher Sehnsucht erfüllt, zu sehen, ob es wirklich so ist, wie es die anderen erzählen. » (Elisabeth Kinsky-Wilczek, *Hans Wilczek erzählt seinen Enkeln Erinnerungen aus seinem Leben*, Graz, Leykam, 1933, p. 197.)

aisément qu'en s'équipant d'un appareil photographique, le Comte ait voulu s'assurer d'un moyen d'enregistrer et de rapporter les impressions qui constituaient l'objet même de son voyage. Fort de cette motivation, le Comte Wilczek a en outre pris soin de s'adjoindre, en la personne de Wilhelm Burger, le meilleur spécialiste qui soit en matière de photographie d'expédition. Quand il prend contact avec lui en 1871, Wilhelm Burger jouit en Autriche du prestige que lui a conféré sa participation à l'expédition autrichienne en Extrême-Orient dans les années 1868-1870<sup>9</sup>. Une année durant, le Comte Wilczek prend des cours auprès de Wilhelm Burger et se fait accompagner par lui en Arctique lors de la mission de reconnaissance qu'il organise en 1872<sup>10</sup>. Bien que Wilczek se soit attribué la paternité des clichés rapportés de l'expédition, il est vraisemblable que ce ne soit pas lui, mais plutôt le couple Burger-Wilczek – quand ce n'était pas seul Burger – qui les a réalisés de conserve.

Cette clarification de la paternité des clichés importe davantage pour l'historien de la photographie que pour celui des idées. L'usurpation opérée par Wilczek, qui occulte le rôle de Burger, mérite d'être prise au sérieux, car elle place les clichés considérés sous un certain angle de lecture. Alors que les recherches menées jusqu'ici avaient surtout cherché à analyser ces images à la lumière de l'œuvre de Burger, il semble fructueux de tenter ici de les interpréter comme étant la production d'un amateur fortuné ayant pu s'offrir le luxe de participer – quelque fut son manque de

---

<sup>9</sup> Burger s'était vu officiellement récompenser pour le travail accompli à cette occasion par la plus haute distinction que pouvait alors recevoir un photographe austro-hongrois : celle de « K. K. Hofphotograph ».

<sup>10</sup> Le Comte Wilczek insiste dans ses mémoires sur cette hiérarchie des rapports avec Burger en soulignant qu'il avait, à l'époque de son voyage en Arctique, une bonne maîtrise de la photographie et en qualifiant Burger de simple « accompagnateur » (Elisabeth Kinsky-Wilczek, *op. cit.*, p. 210).

## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

qualification académique – à la grande aventure scientifique de son temps. L'association de la photographie à cette entreprise, préférentiellement à la peinture, est à cet égard révélatrice. Par le choix de ce médium, choix opéré malgré la gageure technique que représente alors pour la photographie d'expédition la réalisation de clichés dans des conditions climatiques particulièrement hostiles, le Comte Wilczek a sans doute voulu manifester la volonté d'être à la pointe du progrès technique de son temps et se laver de tout soupçon d'amateurisme. Ce portrait de l'explorateur en dilettante mondain soucieux de crédibilité scientifique fait apparaître que les images étudiées sont imbriquées dans un contexte de positionnement stratégique. Ce contexte explique la nature technique des images produites mais, aussi, comme nous allons le voir, leur iconographie et, plus loin, les biais par lesquels celles-ci ont ensuite circulé.

Sur le plan iconographique, l'étude de l'album offert au Prince Rodolphe permet d'identifier et de regrouper au sein d'une typologie trois catégories d'images. Une grande partie des clichés peut tout d'abord être analysée comme ressortissant à la chronique aventurière dont l'album se propose de faire le récit, la succession chronologique des différentes étapes du voyage en constituant le fil narratif. Pas à pas, les jalons du voyage – de la Norvège au retour à travers la Russie en passant par le Spitzberg et la Nouvelle-Zemble – sont posés par le biais de photographies illustrant chacune des étapes. La fixation chronologique s'opère à travers des légendes par lesquelles l'auteur précise scrupuleusement le lieu et la date de réalisation. Un itinéraire se trouve ainsi retracé.

Ces clichés sont en outre l'occasion de donner une certaine tonalité au voyage : que ce soit par ceux représentant le navire de l'expédition perdu au milieu des glaces ou par des commentaires de l'auteur insistant, en

## MATHILDE ROUSSAT

légende, sur les épreuves physiques auxquelles sont soumis les explorateurs confrontés à un « glacier infranchissable » (planche 18) [voir figure 1] ou à l'épuisement « après l'ascension d'une montagne » (planche 34), l'album relève l'héroïsme des aventuriers polaires menacés par une nature hostile, sans autre recours que de devoir compter sur eux-mêmes. Symptomatiquement, l'album se referme sur un portrait en pied du Comte Wilczek fièrement campé sur une peau d'ours polaire [voir figure 2] : la vocation de l'ouvrage à narrer les aventures d'un héros est donc clairement proclamée en même temps qu'est symbolisée, par le trophée foulé au pied, la victoire sur une nature indomptable.

Conformément aux buts assignés à l'exploration polaire, l'album comporte aussi un certain nombre de clichés aisément identifiables comme étant de nature scientifique : le respect des protocoles iconographiques propres à l'anthropologie physique dans le cas des trois clichés de Lapons présents au début de l'album (planches 5 à 7) semble à cet égard faire office de déclaration d'intention inaugurale. Par la suite, cette vocation scientifique est affirmée par l'identification, grâce aux légendes, des photographies de paysages comme images topographiques ou géologiques. Ainsi en va-t-il de nombreuses images réalisées au Spitzberg et en Nouvelle-Zemble : les commentaires marginaux de l'auteur<sup>11</sup> permettent de retracer une cartographie des principaux sites et reliefs de la région. Enfin, une série de cinq photographies dédiée à l'enregistrement de la course du soleil et à la démonstration de ses spécificités dans les régions arctiques (planches 29 à 33) indique une utilisation de la photographie comme instrument d'investigation astronomique.

---

<sup>11</sup> Citons, parmi d'autres exemples possibles, les légendes suivantes : « La rive nord du Hornsund » (planche 15), « La plus haute montagne de la rive nord de la Baie de Matotschkin » (planche 28).

## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

Cette prétention à la scientificité donne au voyage une inflexion particulière, qui vient corriger la note aventurière dégagee plus haut. À la composante héroïque s'adjoint la caractérisation de l'expédition comme une épopée technologique. À un moment de l'histoire des sciences où la mécanisation de l'observation semblait garante de son objectivité, l'insistance sur les dispositifs et les conditions techniques d'enregistrement des observations apparaissent comme une étape nécessaire dans l'entreprise de légitimation de l'observateur comme autorité scientifique. Dans le cas d'un amateur dont l'autorité scientifique était *a priori* loin d'être acquise – comme c'était le cas pour le Comte Wilczek –, l'insistance sur les conditions d'enregistrement des mesures réalisées par la mise à jour des dispositifs techniques qui les ont rendues possibles était d'une importance stratégique. Cette insistance se fait entendre pour une part dans les légendes où le Comte Wilczek annote les clichés de données techniques relatives au temps d'exposition ou aux conditions climatiques de réalisation, mais elle passe aussi plus directement par la présentation de l'outillage technologique mis en œuvre, tel le théodolite auquel est consacrée la planche 33 de l'album [voir figure 3].

En contrepoint à cette austérité, on peut enfin noter la présence de clichés où la composition iconographique semble porter tribut à des catégories picturales. Ainsi en voit-il de certaines photographies de paysages dans lesquelles l'utilisation des effets de lumière et le jeu sur les reflets dans l'eau tranchent manifestement avec la sobriété des clichés de type topographique, et évoquent l'iconographie traditionnelle des marines [voir figure 4]. La photographie est alors mise au service d'ambitions esthétiques et reprend des codes propres à la peinture pour révéler le pittoresque de la nature arctique.

## MATHILDE ROUSSAT

À la lumière de sa dédicace au prince héritier de la couronne austro-hongroise, cet album apparaît comme la version officielle que le commanditaire a voulu donner de l'expédition. La mise en place particulièrement manifeste des trois principaux axes thématiques relevés plus haut correspond à l'horizon d'attente dans lequel s'inscriront les autres documents iconiques produits par la suite, au fil du développement de l'exploration arctique. Pour mieux cerner comment une certaine production iconographique a pu irriguer les imaginaires et susciter de nouvelles représentations, il convient donc de s'interroger sur la diffusion et la réception qu'a pu connaître le corpus étudié.

Alors que les clichés sont dans un premier temps restés confinés dans les cercles mondains des fréquentations du Comte Wilczek d'une part<sup>12</sup>, et les cénacles savants comme la Société de géographie de Vienne ou la Société photographique viennoise d'autre part<sup>13</sup>, leur diffusion auprès d'un large public a été assurée dès 1873 par le biais de leur présentation lors de l'Exposition universelle de Vienne. Le Comte Wilczek y exposa alors des « Paysages et types de l'expédition polaire » pour lesquels il se vit

---

<sup>12</sup> Ainsi le Comte Wilczek a-t-il offert cet album au Prince Rodolphe sans doute moins pour sacrifier à une pratique courante motivée par l'opportunisme qu'en raison de l'amitié qui le liait à ce membre de la famille impériale. Leurs parties de chasse communes étaient à l'époque de notoriété publique. Sur les cadeaux faits à la famille impériale et les motivations qui s'y attachaient, voir Gerda Mraz, « Sammeln aus historischem Interesse? Fotografien im Kaiserhaus », Uwe Schögl [éd.], *Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Innsbruck, Haymon, 2002, p. 15-19.

<sup>13</sup> Les photographies ont été présentées lors d'une réunion de la Société photographique viennoise le 4 février 1873. Trois semaines plus tard, le Comte Wilczek les présente à la Société de géographie de Vienne. Pour le récit de ces expositions, voir respectivement *Photographische Correspondenz*, n° 104, 1873, p. 21 et *Mitteilungen der k. u. k. geographischen Gesellschaft*, vol. 16, 1873, p. 96.



## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

récompenser par la Médaille du Progrès<sup>14</sup>. Cette exposition formait en quelque sorte le pendant de celle qui, au printemps 1872, avait précédé le départ de l'expédition et qui avait déjà mobilisé l'intérêt d'un important public<sup>15</sup>. On peut par ailleurs noter qu'elle fut concomitante de la venue de Lapons au Prater, présentée au public viennois comme la première exposition d'« hommes polaires<sup>16</sup> ». Toute une économie visuelle se met donc en place dans les années 1872-73, les régions polaires faisant désormais l'objet d'un intérêt entretenu par la circulation d'images et la mise en spectacle des sociétés associées à ces régions. Cet intérêt est d'autant plus vif que l'on est sans nouvelle de l'ambitieuse expédition austro-hongroise lancée en 1872. Le crescendo des inquiétudes qui se font jour à son sujet dans la presse et la participation des spécialistes scientifiques aux débats qu'elles soulèvent<sup>17</sup> révèlent combien le sort de cette expédition devient une véritable cause nationale. Le retour de l'expédition en 1874 et le triomphe qui lui est réservé à Vienne marquent ainsi un tournant.

---

<sup>14</sup> *Photographische Correspondenz*, n° 107, 1873, p. 85.

<sup>15</sup> Cette exposition est évoquée par le Comte Wilczek dans ses mémoires (Elisabeth Kinsky-Wilczek, *op. cit.*, p. 198).

<sup>16</sup> Sur ces présentations de Lapons à Vienne, voir Werner Michael Schwarz, « Die "Lappländer-Familie" im Prater », *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung « exotischer Menschen »*, Wien 1870-1910, Wien, Turia+Kant, 2001, p. 21-33.

<sup>17</sup> Redoutant que les explorateurs n'aient connu un sort aussi dramatique que ceux de l'expédition Franklin en 1847, l'opinion publique fait preuve d'une grande mobilisation autour de « la question polaire ». On peut en prendre la mesure par la lecture de la revue de la Société de géographie de Vienne, qui fait la chronique de cette mobilisation en publiant l'avis de spécialistes sur l'interprétation que l'on peut attribuer à l'absence de nouvelles données par l'expédition et en relatant les efforts diplomatiques entrepris par le gouvernement auprès de la Russie afin que les navires de pêche secourent, en cas de besoin, les explorateurs en perdition. (*Mittheilungen der k. u. k. geographischen Gesellschaft*, vol. 17, 1874, p. 330-333.)

## La geste aventurière de Julius Payer

À leur retour en 1874, les commandants de l'expédition austro-hongroise Carl Weyprecht et Julius Payer sont fêtés en héros nationaux : leur survie après deux hivernages au pôle est en soi déjà un exploit, mais la découverte de la Terre de François-Joseph les couvre de gloire. La liesse après une longue attente avivée par les expositions photographiques et anthropologiques évoquées plus haut, la renommée que la découverte géographique semble devoir promettre à l'Autriche-Hongrie, ainsi que la familiarité instaurée avec les espaces arctiques par le baptême des terres découvertes des noms des membres de la famille impériale – Terre de François-Joseph, Mont Rodolphe, etc. – sont autant de facteurs qui expliquent que les régions arctiques pénètrent alors de manière décisive la conscience nationale. Cet intérêt se cristallise en particulier autour de la publication en 1876 du récit de l'expédition par Julius Payer<sup>18</sup>.

Payer était alors un jeune homme qui, lors de son départ en Arctique, venait d'achever des études militaires au cours desquelles il avait fait preuve d'un don manifeste pour la cartographie. Ce talent de dessinateur lui avait permis de réaliser de nombreuses esquisses topographiques, mais aussi des croquis de l'expédition qui ont servi de matrice pour l'illustration de son récit. Cet ouvrage a connu une très large diffusion dans le domaine germanophone, mais également dans toute l'Europe, grâce à de nombreuses traductions plus ou moins aménagées selon le type de public visé par les éditeurs. La version originale allemande se place, elle, à mi-chemin entre le récit de voyage et le compte-rendu scientifique. Les nombreuses illustrations

---

<sup>18</sup> Julius Payer, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872-1874*, Wien, A. Hölder, 1876, 696 p.

## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

tendent cependant à donner un tour plutôt anecdotique au récit.

La première de couverture énonce ainsi d'emblée le programme iconique d'un récit qu'elle place sous le signe de l'aventure [voir figure 5]. Tous les grands schèmes iconographiques s'y trouvent annoncés : le bateau de l'expédition prisonnier des glaces, ainsi que l'ours polaire, évoquent l'hostilité des contrées nordiques et l'héroïsme des explorateurs ; les portraits en médaillon des deux commandants de l'expédition équipés l'un d'un fusil, l'autre d'un pic d'escalade, annoncent respectivement les épisodes récurrents de chasse à l'ours et l'intrépidité à explorer et à conquérir de nouvelles contrées.

Même si l'on peut retrouver quelques occurrences d'images de type scientifique<sup>19</sup>, c'est essentiellement cette ligne aventurière qui persiste dans la typologie iconographique dégagée plus haut. Le caractère inhospitalier de la nature polaire est abondamment signalé par les nombreuses gravures dans lesquelles tous les lieux communs de l'imagerie polaire sont repris. Ainsi en va-t-il des illustrations consacrées aux paysages désolés de la banquise ou de celles représentant le navire de l'expédition en proie à la pression des glaces [voir figures 6 et 7] qui, par leur fréquence, semblent avoir pour mission de symboliser l'impuissance de l'explorateur confronté à des éléments sur lesquels il ne peut avoir prise.

Par jeu de contraste, l'hostilité des éléments sert de toile de fond à la mise en valeur de la bravoure des explorateurs. L'auteur la souligne à loisir, en particulier par le biais d'innombrables scènes de chasse à l'ours polaire dans

---

<sup>19</sup> On note en particulier la présence de gravures de type zoologique présentant au lecteur la faune aquatique (Julius Payer, *op. cit.*, p. 278-279).

MATHILDE ROUSSAT

lesquelles l'agressivité des animaux est représentée de manière caricaturale [voir figure 8]. En bon dramaturge, Payer ménage par ailleurs ses effets en introduisant lors des temps les plus forts de la narration des illustrations propres à marquer l'imagination des lecteurs : par exemple, une gravure pleine page consacrée à l'enterrement du machiniste Krisch vient évoquer la solidarité des membres de l'expédition face à l'adversité. Mais comme ce dénouement, après avoir tenu tout le pays en haleine, avait été unanimement loué comme un miracle d'héroïsme, c'est l'épisode ultime du voyage qui est le lieu d'un contrepoint particulièrement serré entre texte et image. L'effet de redondance par rapport au texte que suscite l'adjonction des représentations de l'abandon du bateau, de l'éprouvant retour en raquettes [voir figures 9 et 10], des mésaventures que connaît alors l'expédition, et celle enfin du sauvetage donne à cette dernière étape une densité narrative qui en fait l'acmé de la geste aventurière de Payer.

Quand elles ne servent pas d'écrin à la valorisation du courage des membres de l'expédition, les contrées polaires sont présentées sous l'angle du spectaculaire. C'est le cas des spécificités astronomiques illustrées par des gravures dans lesquelles les jeux de lumière propres au pôle – le halo lunaire par exemple – sont représentés [voir figure 11]. Les lignes scientifiques et esthétiques de l'iconographie mise en place par l'album Wilczek s'effacent ainsi au profit du registre aventurier de la conquête de terres dangereuses et mystérieuses.

### L'exploration arctique comme monument national

Le succès de l'expédition de Weyprecht et Payer, ainsi que le contexte d'engouement pour l'exploration arctique créent à partir du milieu des années 1870 un climat propice à la poursuite de l'investigation scientifique dans les régions

## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

polaires. L'Autriche-Hongrie conforte dans ces années son rôle de leader en mettant sur pied la première Année polaire internationale<sup>20</sup>. Cette entreprise scientifique de grande envergure avait pour but l'observation simultanée du pôle Nord par quinze missions mandatées par les nations européennes et installées en différents points de l'Arctique. Placée sous la gouverne du Comte Wilczek – qui, grâce à sa participation aux débuts de l'exploration, compte désormais parmi le personnel scientifique reconnu –, la mission autrichienne est chargée de l'observation de l'île Jan Mayen.

Cette mission donne lieu à la production de photographies réalisées par le lieutenant Richard Basso, élève de l'incontournable Wilhelm Burger, et reproduites par lithographie dans un album<sup>21</sup> qui forme, à dix ans d'intervalle, un pendant intéressant à celui du Comte Wilczek. L'album s'inscrit cette fois dans un contexte différent : d'une part, comme en témoigne le procédé de reproduction choisi, il s'agit d'une œuvre vouée à une plus large diffusion que l'album luxueux où les clichés avaient été collés un à un. D'autre part, la circulation qu'a connu cet ouvrage indique qu'il s'agissait manifestement d'une œuvre avant tout destinée à un public scientifique<sup>22</sup>. Si ces photographies étaient une réponse apportée à ceux qui avaient manifesté le besoin que soient données des preuves

---

<sup>20</sup> Sur la naissance du projet, l'organisation et les résultats de la première Année polaire internationale, voir Frederick W. G. Baker, « La première Année polaire internationale (1882-83). Premier programme pluridisciplinaire de coopération scientifique internationale », thèse de doctorat, École des Hautes Études en sciences sociales, 1981, 283 f.

<sup>21</sup> *Photographische Aufnahmen von der Insel Jan Mayen. Österreichische Polar-Expedition 1882-1883 ausgerüstet von Sr. Excellenz dem Grafen Wilczek*, Wien, 1884. Cet album est conservé à la Bibliothèque nationale autrichienne sous la cote PK678.

<sup>22</sup> Cet album a par exemple été offert à la Société de géographie de Paris et se trouve encore aujourd'hui dans ses fonds.

## MATHILDE ROUSSAT

tangibles de l'existence de contrées aussi lointaines<sup>23</sup>, leur nature avant tout scientifique est clairement identifiable. La ligne narrative disparaît au profit de l'exposition des procédures et résultats d'observations : à la manière d'un compte-rendu scientifique dans lequel l'auteur aurait soin d'exposer en préambule – comme gage de scientificité – les conditions de l'expérience qu'il a menée, l'album présente successivement les auteurs des mesures et les circonstances dans lesquelles celles-ci ont été réalisées. Suit alors l'exposition de l'équipement technique ayant permis d'y procéder, tel le « premier atelier de photographie astronomique » présenté à la planche 6 [voir figure 12], et enfin celle des résultats obtenus. Il s'agit là essentiellement de clichés de nature géologique [voir figure 13] et topographique, une série de sept images restituant en particulier à la fin de l'album une vue panoramique de l'île, dont tous les éléments topographiques marquants sont indiqués par des légendes insérées sur le cliché même, à la verticale de l'élément concerné [voir figure 14].

Parallèlement à l'affirmation de cette ligne scientifique, et toujours dans le sillage de l'expédition de Weyprecht et Payer, on assiste dans les années 1880 au développement d'une iconographie officielle relative à l'exploration polaire, qui est aussi une propagande visuelle à la plus grande gloire des Habsbourg. Alors qu'il avait été une figure-clé de l'expédition de 1872-74, Julius Payer abandonne l'exploration polaire au profit de la peinture, dont il fait

---

<sup>23</sup> Dans des notes manuscrites conservées au Musée de l'armée à Vienne, Payer a consigné certaines remarques blessantes qui lui ont été faites à son retour de l'expédition polaire. Parmi celles-ci, il cite l'insinuation désobligeante faite par un haut dignitaire de l'armée austro-hongroise qui aurait lancé, lors d'une conférence qu'il tenait sur la Terre de François-Joseph : « si seulement tout cela existait ». Pour le récit de cette anecdote, voir Wilfried Seipel [éd.], *Die Entdeckung der Welt – Die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2001, p. 112.

## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

l'apprentissage à Francfort, puis à Munich et à Paris<sup>24</sup>. Ses expériences polaires lui servent de source d'inspiration pour la production d'œuvres académiques qui, si l'on en juge les distinctions qu'elles valurent à leur auteur, connurent un grand succès<sup>25</sup>. Comme en témoigne l'exposition de ses tableaux dans les lieux les plus prestigieux de Vienne dès la fin des années 1880, la gloire qu'avait connue Payer dans le monde scientifique s'efface progressivement au profit de sa consécration comme peintre. Ainsi peut-on trouver à l'époque des toiles de Payer au Kunsthistorisches Museum de Vienne, mais aussi à l'Université et au Muséum d'histoire naturelle de Vienne. La présence de quatre œuvres de Payer dans la salle d'apparat du Muséum d'histoire naturelle de Vienne lors de son inauguration en 1889<sup>26</sup> est révélatrice de la valeur patrimoniale que prend, à cette époque, l'iconographie des expéditions polaires : le style héroïque, fortement tributaire de la peinture d'histoire et du paysage romantique que développe Payer dans les œuvres<sup>27</sup>, ainsi que leurs dimensions concourent à construire une légende arctique qui prend, par son exposition dans un lieu-clé de la représentation du pouvoir, la valeur d'un monument

---

<sup>24</sup> Sur les activités artistiques de Payer à compter de 1877, voir Martin Müller, « Payer als Maler », *Julius von Payer, ein Bahnbrecher der Alpen- und Polarforschung und Maler der Polarwelt*, Stuttgart, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1956, p. 164-196.

<sup>25</sup> Ainsi, un cycle de 1883 dédié à l'échec de l'expédition Franklin obtient en 1885 la Grande Médaille d'or de l'Académie des Beaux-Arts de Munich et, en 1889, la médaille d'or de l'Exposition universelle de Paris.

<sup>26</sup> Dans cette « salle de l'Empereur », comme elle s'appelait à l'origine, n'étaient exposées que des représentations de lieux géographiques baptisés lors de leur découverte du nom de l'Empereur François-Joseph. Sur sept tableaux, quatre étaient relatifs aux régions polaires.

<sup>27</sup> À titre d'exemple de cette iconographie, on peut se reporter au seul tableau de Payer actuellement accessible au visiteur du Muséum d'histoire naturelle de Vienne, « Kaiser Franz Josef Land, Der verlassene Tegetthoff » : Payer y met en scène avec de flamboyants jeux de lumière le navire de l'expédition abandonné dans un désert de glace où les ours polaires ont repris leurs droits [voir figure 15].

national. À cet égard, la reproduction d'une œuvre de Payer dans un album que Wilhelm Burger consacra à des vues de Vienne dans les années 1890<sup>28</sup> est très symptomatique de la valeur patrimoniale que revêt l'expédition polaire : l'héroïque conquête de la Terre de François-Joseph y figure au même titre que les monuments les plus caractéristiques de la Vienne fin-de-siècle tels l'Opéra ou le Burgtheater.

L'analyse de l'iconographie liée à l'exploration polaire permet donc de dégager trois catégories iconographiques récurrentes, présentes en des proportions variables selon les types de corpus envisagés : l'aventure héroïque, la composante technico-scientifique et la valorisation esthétique. Toutes trois sont constitutives de l'imaginaire du Nord qui se met en place dans le domaine germanique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Au cours de cette période s'opère une stricte ségrégation entre ces trois composantes. D'abord rassemblées au sein d'un même ouvrage dans le cas de l'album Wilczek-Burger, ces catégories sont progressivement exploitées de manière exclusive en fonction du contexte de production des images et de leur public prévisible. Alors que la dominante scientifique s'affirme pour les images de type photographique – leur nature technique les faisant ressortir dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle préférentiellement au domaine de la science –, la valorisation esthétique trouve son expression dans la peinture. La mise en place, par un biais largement iconographique, de la légende de la grande expédition polaire de 1872-1874 fera cependant triompher dans l'imaginaire du grand public la version aventurière de cette conquête.

À cet égard, il est intéressant de relever que Julius Payer, l'un des artisans de cette fixation iconographique,

---

<sup>28</sup> Il s'agit de l'album « Régularisation du Danube 1869-1875 et vues de Vienne » conservé au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France sous la cote Vg 471 (8°).



## ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

fait après quelques années son *mea culpa* en reconnaissant que les images produites n'ont fait que conforter des clichés remontant à Hérodote et se reproche d'avoir montré un pays « où il n'y aurait que glaces et neige<sup>29</sup> ». Payer forme alors le projet de rectifier cette image réductrice et s'efforce à cette fin de mener campagne pour rassembler les fonds nécessaires au lancement d'une « expédition artistique » au Groenland. Toutefois, le projet échoue, et sans doute faut-il voir dans cet échec le signe de l'assise qu'avait déjà à l'époque une certaine image du pôle et de l'attachement à ses stéréotypes. La légende dorée de l'exploration polaire ne retient donc que l'expédition de 1872-1874, et c'est son iconographie qui imprègne aujourd'hui encore les imaginaires. L'intérêt suscité à un siècle d'intervalle par le roman que cette expédition a inspiré à l'Autrichien Christoph Ransmayr<sup>30</sup> témoigne de la vivacité de l'imaginaire qui s'est mis en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi du rôle joué par les images dans son établissement : très symptomatiquement, Ransmayr reprend, pour illustrer son ouvrage, les gravures dont Payer avait enrichi son récit de voyage.

---

<sup>29</sup> Julius von Payer, « Eine künstlerische Erforschung des Nordpols », *Neue Freie Presse*, n° 10907, 4 janvier 1895, p. 17.

<sup>30</sup> Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Wien, C. Brandstätter, 1984, 256 p.

MATHILDE ROUSSAT



FIGURE 1

ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE



FIGURE 2

MATHILDE ROUSSAT



FIGURE 3

ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

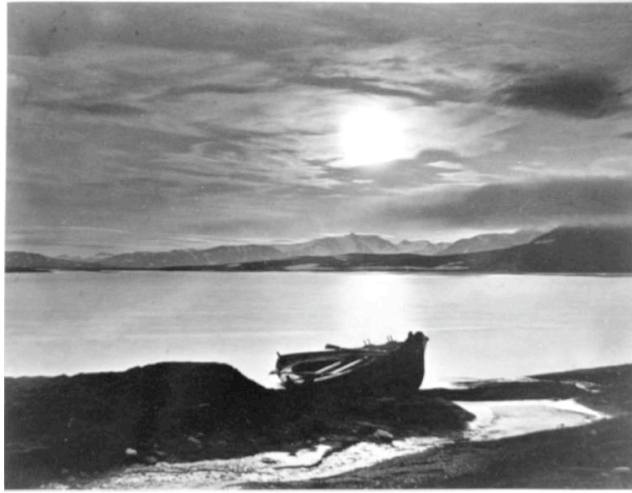


FIGURE 4

MATHILDE ROUSSAT

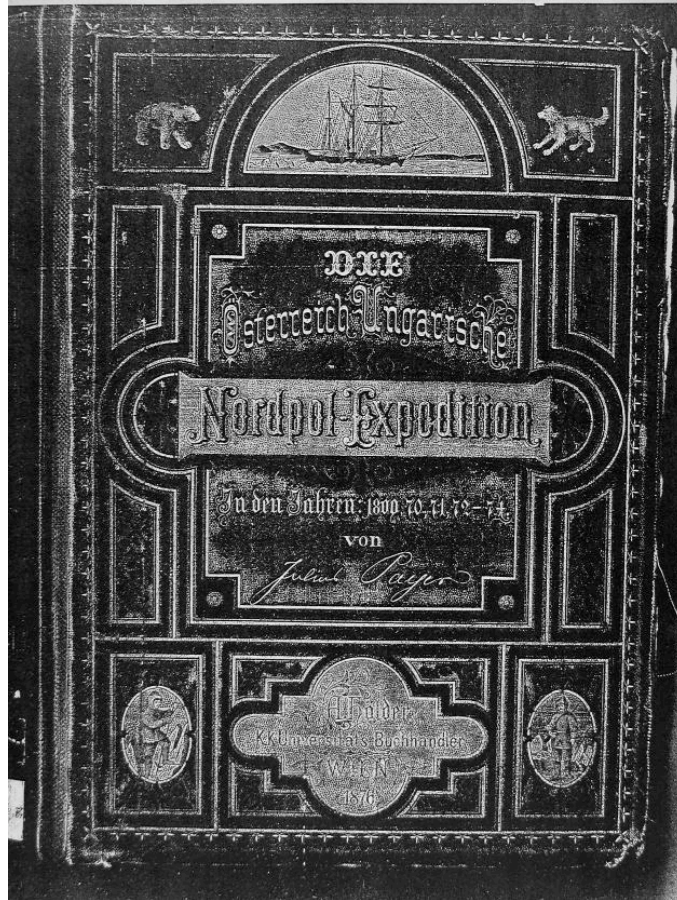


FIGURE 5

ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

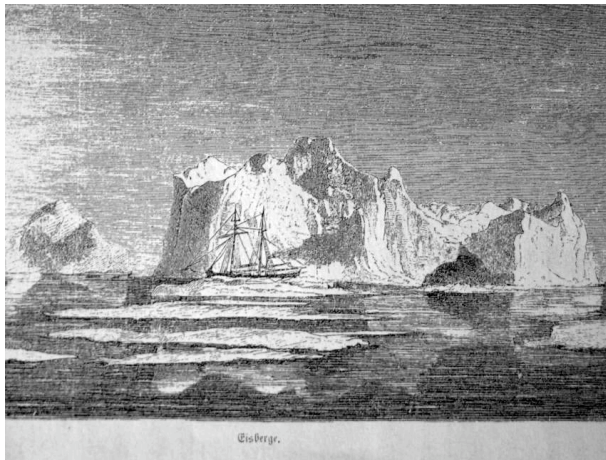
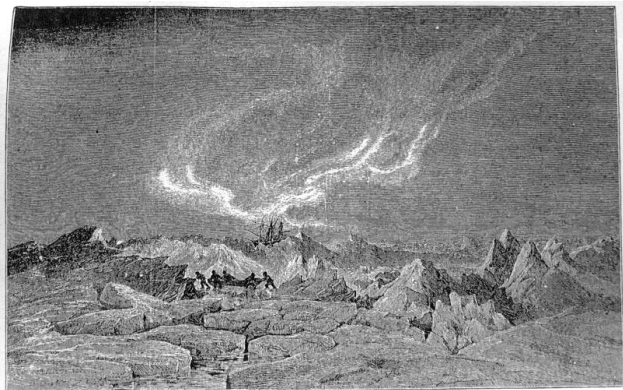


FIGURE 6

MATHILDE ROUSSAT



Eisbergungen während eines Herbstes im Jahre 1873.

FIGURE 7



ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE



FIGURE 8

MATHILDE ROUSSAT



FIGURE 9

ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

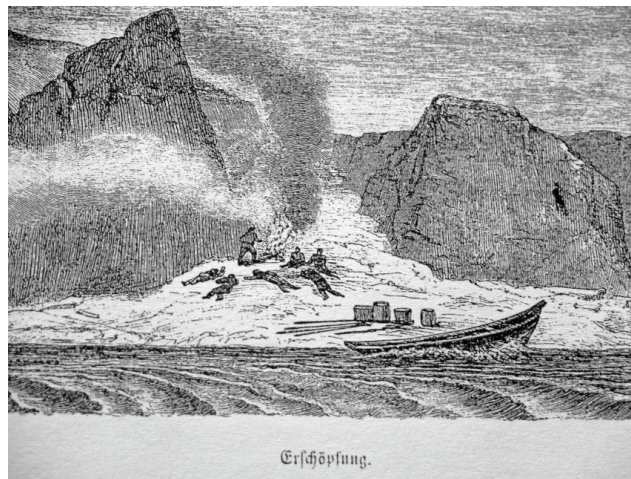


FIGURE 10

MATHILDE ROUSSAT

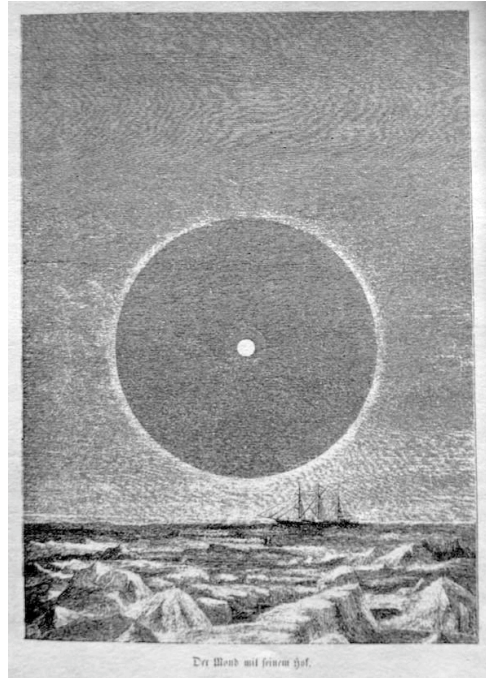


FIGURE 11

ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

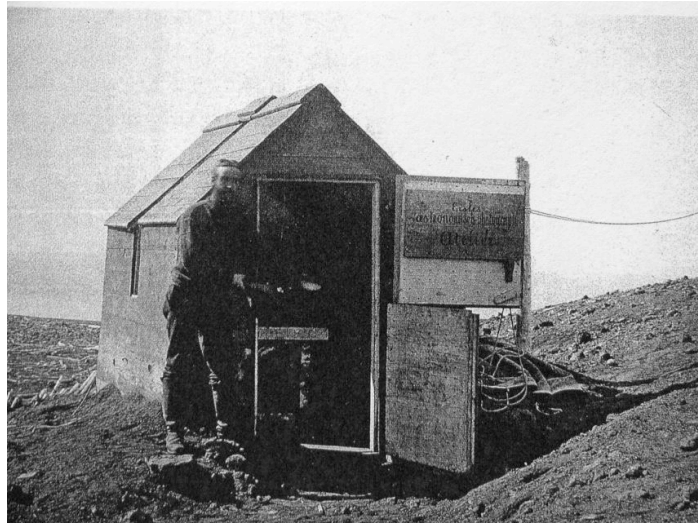


FIGURE 12

MATHILDE ROUSSAT

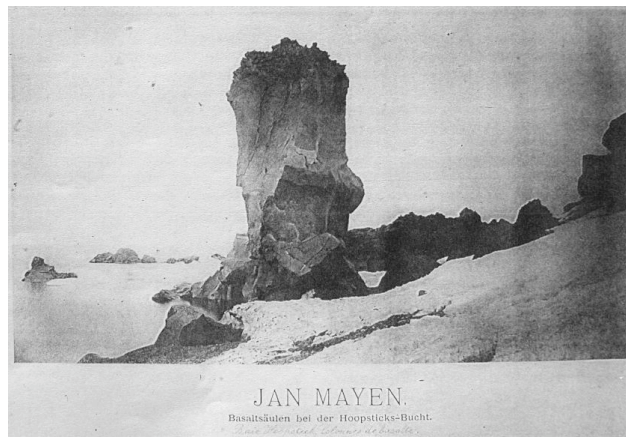


FIGURE 13

ICONOGRAPHIE POLAIRE ET IMAGINAIRE ARCTIQUE

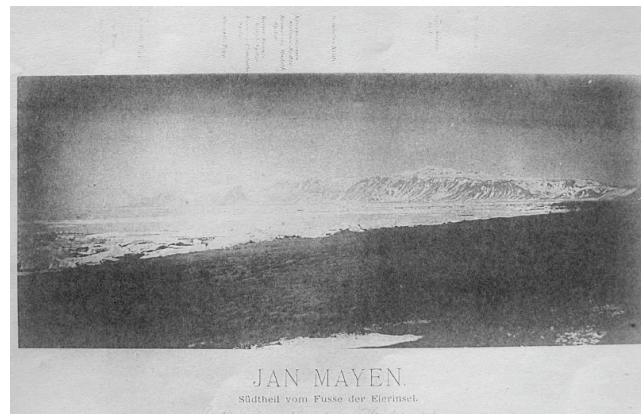


FIGURE 14

MATHILDE ROUSSAT



FIGURE 15



Gino Bergeron  
Université du Québec à Montréal

## Le froid, un élément de recentrage dans *Polar Bridge. An Arctic Odyssey*

**Résumé** – L’auteur de cet article propose une lecture d’un récit d’expédition polaire dans lequel le froid agit à titre de point central en regroupant différentes représentations. L’établissement d’un pont entre deux cultures, la Russie et le Canada, but visé par l’expédition, se réalise difficilement étant donné les points de vue divergents. Ce sont surtout la souffrance physique et le froid intense qui permettent de donner sens aux différentes représentations et constructions parfois contradictoires. Malgré les tensions et les conflits en cours de voyage, l’expédition se réalise et s’ancre dans le froid, sensation primaire partagée par chacun, qui marque le corps et la mémoire. Une fois maîtrisée, cette sensation permet l’apparition d’un sentiment esthétique rassembleur qui constitue la base du rapprochement entre les deux nations.

L’ouvrage *Polar Bridge. An Arctic Odyssey*<sup>1</sup> relate une expédition polaire véridique à laquelle ont pris part quatre Canadiens et neuf Soviétiques en 1988. La mission du groupe se voulait symbolique : l’établissement de ponts entre deux pays séparés par l’océan Arctique. À la lecture du récit, on constate l’emprise du froid sur les participants, tous soumis au même diktat glacial. Les difficultés rencontrées par les membres de l’expédition favorisent un sentiment de communauté en recentrant – c’est-à-dire en ramenant à une sensibilité partagée et solidement ancrée dans le corps et la mémoire – les différentes conceptions

---

<sup>1</sup> Richard Weber et al., *Polar Bridge. An Arctic Odyssey*, Toronto, Key Porter Books, 1990, 213 p.

Gino Bergeron, « Le froid, un élément de recentrage dans *Polar Bridge. An Arctic Odyssey* », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l’imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d’études littéraires, coll. « Figura », 2004.

GINO BERGERON

des membres de l'expédition, mais aussi, dans une plus faible mesure, celles du lecteur, qui vit l'aventure de façon moins immédiate à travers la mémoire, l'imagination et les reportages écrits ou audiovisuels. J'essaierai de montrer comment, dans *Polar Bridge*, une sensation brutale, en l'occurrence le froid, élément structurant dans les représentations du Nord, contribue à recentrer les représentations autour d'un même discours. La sensation intense de froid, une fois devenue moins vive et rendue familière, favorise la naissance d'un sentiment esthétique rassembleur qui va au-delà des échanges parfois conflictuels.

### Une odyssee polaire

Le voyage, que l'éditeur, par le sous-titre, qualifie d'odyssee<sup>2</sup>, est évidemment long et exigeant. Les membres de l'équipe marchent de huit à dix heures par jour et ils portent chacun quarante-cinq kilogrammes d'équipement, de combustible et de nourriture. Ils ont à composer avec un froid extrêmement violent : la température des cinquante premiers jours se situe entre moins 30°C et moins 47°C, sans compter le facteur éolien. Ce sont 1 700 kilomètres de mer glacée que les participants ont à franchir : une banquise encombrée d'amoncellements de blocs de glace et de crêtes de pression atteignant parfois dix mètres de haut ralentit la progression. Le voyage vise à relier le Nord de la Sibérie à l'île d'Ellesmere, au Canada, en passant par le pôle géographique, le point culminant de l'expédition. Les

---

<sup>2</sup> Le type de rapprochements et de métaphores qu'on retrouve dans l'introduction n'est pas toujours de la même nature que celui présenté dans les journaux de bord des skieurs. On sent chez l'éditeur un désir d'établir des liens intertextuels plus larges, avec l'*Odyssee* d'Homère, mais aussi avec le récit de l'explorateur Robert E. Peary (une note, à la page 156, donne une description d'une des étapes du controversé voyage parmi les plus connus de l'histoire de l'exploration arctique).

## LE FROID, UN ÉLÉMENT DE RECENTRAGE

conflits interpersonnels et interculturels sont omniprésents dans l'équipe, composée de treize hommes, mais ils n'empêchent toutefois pas la réalisation de l'objectif.

### Constitution de l'ouvrage

Le livre se divise en six chapitres. Chacun correspond à une étape du parcours, ponctué de cinq ravitaillements aériens. Les dix premières pages du livre présentent le profil et les caractéristiques des treize hommes qui ont effectué la traversée. Les chapitres se terminent par un court résumé qui reprend les points saillants de l'étape. Les appendices couvrent vingt pages, dont quinze renseignent sur le matériel utilisé, la nourriture et les télécommunications. Elles présentent aussi un tableau récapitulatif des quatre-vingt-douze jours que dure le voyage, en plus d'inclure des résumés de rapports scientifiques sur la santé physique des participants, la chimie de la neige et la présence présumée d'un second pôle magnétique. Le livre s'ouvre sur une carte géographique schématisée qui montre la progression journalière de l'équipe sur la banquise qui recouvre les seize degrés de latitude entre les deux pays. En son centre, le livre comprend huit pages de photos couleurs, permettant de mieux saisir le paysage et d'imaginer les conditions de vie, de même que la préparation journalière de l'équipe. Outre les appendices, l'introduction, les résumés et les photos, l'ouvrage est principalement composé de retranscriptions du journal de bord de chacun des quatre Canadiens, disposées en alternance. Dans le cas de Max Burton, ses propos sont issus de retranscriptions d'enregistrements vocaux saisis à tout moment de la journée. Le décalage par rapport à l'évènement se trouve donc réduit et le propos apparaît un peu plus près de la

GINO BERGERON

sensation immédiate et brute, procédé qui favorise sans doute l'intérêt du lecteur pour un récit qui se veut à vif<sup>3</sup>.

### Représentations du froid

Laurie Dexter, membre canadien de l'expédition, écrit dans son journal :

*My sleeping bag is sodden, and I lay awake for hours shivering and shaking. I must have dozed off one or two times, but always woke up bitterly cold. The time seemed to just drag by, and I suppose I had a good dose of fear, lying in the dark<sup>4</sup>.*

Laurie décrit la nuit pénible qu'il vient de passer. Dans cette représentation de la sensation perçue plus tôt dans la nuit, il est conscient que la peur influence sa perception. Il a ainsi déjà établi une certaine distance avec ce qu'il a vécu. Richard, un autre Canadien de l'expédition, s'afflige lorsqu'il revoit Laurie dans un état similaire lors d'une autre journée. Il décrit son compagnon de la façon suivante : « *He was just sort of lying there, half sleeping, half awake, shivering [saying] "Oh I'm cold, I'm cold," [...]. He was really pathetic.*

---

<sup>3</sup> À la lecture des extraits des journaux de bord, particulièrement les passages qui relatent les conflits interpersonnels les plus explosifs, on a l'impression qu'ils ont été, pour la publication, épurés des mots et des phrases susceptibles d'insulter inutilement les membres de l'équipe. L'expression de la colère et de l'impatience ressenties à l'endroit des autres membres semble en effet parsemée ici et là de légers hiatus ou d'euphémismes, comme si lors de la retranscription des journaux on avait voulu atténuer la violence de certains propos avant de les rendre publics.

<sup>4</sup> « Mon sac de couchage est détrempé et je passe de longues heures réveillé, à frissonner et à trembler. Je dois m'être endormi une fois ou deux pendant la nuit, me réveillant à chaque fois complètement gelé. Le temps me semblait s'étirer sans fin ; la peur y était pour quelque chose je suppose, étendu là dans le noir. » [je traduis] (*Polar Bridge, op. cit.*, p. 46.)

## LE FROID, UN ÉLÉMENT DE RECENTRAGE

*It was sad to see someone degenerate to that point.*<sup>5</sup> » Richard explique que ces plaintes, qu'il qualifie de pathétiques, « *reminded [him] of the last days of Robert Scott in a movie*<sup>6</sup> », cet explorateur anglais mort en Antarctique au début du siècle, et dont le journal de bord retrouvé relate la pénible agonie.

La perception du froid, pour celui qui gèle, est directe et brutale. Pour Richard, observateur à ce moment-là, elle est mise à distance. L'accès de ce qu'a pu être la sensation de Laurie se fait par l'entremise de traces mémorielles plus ou moins lointaines. Dans ce cas-ci, bien que cela ne peut rendre compte véritablement de ce que vit Laurie, il s'agit d'une représentation historique et connue, soit celle de Scott mort de froid en Antarctique<sup>7</sup>. Cependant, Laurie ne demande pas qu'on fasse venir un avion pour le rapatrier et que cesse son calvaire, parce qu'il sait que ce qu'il vit va se modifier avec le temps, qu'il va s'habituer à cette sensation, qu'elle sera à la longue moins vive, puisqu'un espace se sera installé entre elle et lui. Représentée, cette sensation ne sera donc plus autant une menace et deviendra autre chose qu'une sensation vive<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> « Il était comme étendu là, moitié endormi moitié éveillé, tremblant, disant "Ah! J'ai froid, j'ai froid" [...]. Il était vraiment pathétique. C'était triste de voir quelqu'un dégénérer à ce point. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 49.)

<sup>6</sup> « lui rappelaient les derniers jours de Robert Scott dans un film » [je traduis] (*Ibid.*, p. 49).

<sup>7</sup> La tragédie de Scott, avec celle de Franklin dans l'Arctique, a été largement diffusée. On a en effet beaucoup écrit sur ce drame. À la lecture, entre autres, de Bertrand Imbert, *Le grand défi des pôles* (Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », p. 98-100), on apprend que le 21 mars 1912, à seulement 10 miles nautiques d'un dépôt de nourriture, Scott et ses deux compagnons encore vivants, affaiblis par la faim et bloqués par la tempête, meurent de froid dans leur tente. Les corps ainsi que les journaux de bord sont retrouvés neuf mois plus tard.

<sup>8</sup> On retrouve là le processus de la naissance d'un signe, la sémiologie, que Charles Peirce définit comme étant « *something by knowing which we know something more* » (*Collected Papers*, Harvard University Press,

GINO BERGERON

Quelques jours plus tard, Laurie écrit un bref article dans lequel il dépeint les difficultés rencontrées par l'expédition. L'équipe de l'organisation canadienne, qui reçoit l'article dicté par radio, refuse de le publier de crainte de subir des pressions médiatiques ou gouvernementales pour qu'on rapatrie les skieurs. En raison des images de froid extrême qu'il évoquait, l'article de Laurie aurait pu déranger, sans doute. Si, comme l'écrit Victor Segalen, on peut « étrangler [s]a peur<sup>9</sup> » en plongeant à la rencontre du réel, cela n'est possible, pour le public qui aurait reçu l'article de Laurie, que d'une façon distante, à l'aide d'un travail de mémoire.

Pour l'explorateur polaire moderne, le froid est bien sûr difficile à côtoyer, mais le danger de mort est grandement atténué si on le compare à celui des explorations passées. L'intensité de l'expérience vécue peut toutefois être comparable. Ce que les aventuriers modernes recherchent, ce sont non pas de simples émotions fortes, mais des sensations brutes, primordiales et fondatrices susceptibles d'exister en dehors de quasi toute représentation et capables de rappeler l'expérience limite de la mort, ce qui a pour effet de stimuler la vie. La brutalité de cette sensation peut s'entendre dans l'extrait de deux lignes d'un poème composé par Max, l'un des Canadiens : « *And the burning cold/Will cut right to your soul*<sup>10</sup>. » Cette sensation vive qu'est la rencontre avec le froid, telle une entaille, n'est en réalité qu'un renvoi à soi-même, car elle n'existe pas en dehors de ce qui est ressenti par le sujet. En physique, le

---

vol. 8, 1958, paragraphe 332), phrase qui peut être traduite et étoffée de la façon suivante : « une donnée de connaissance conduisant, du fait même de son existence, à un plus, un acquis, un savoir supplémentaire » (cité et traduit dans Jean Fiset, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ, 1993, p. 9).

<sup>9</sup> Victor Segalen, *Équipée*, Paris, Gallimard, 1983, p. 53.

<sup>10</sup> « Et le froid brûlant/Transpercera directement ton âme » [je traduis] (*Polar Bridge, op. cit.*, p. 152).

## LE FROID, UN ÉLÉMENT DE RECENTRAGE

froid est défini par la diminution du mouvement moléculaire, d'où, pour le sujet, l'impression de voir sa chaleur s'enfuir, son mouvement se réduire, sa vie se dissiper, ralentir et devenir entropie. C'est un réveil brutal de toute la vie en soi qui se met à s'exprimer devant ce signe de la mort : le froid, sensation primale qui stimule les mécanismes de survie, provoque une expression et une mise en route des composantes de la vie, une réaction physiologique qui active la production métabolique de chaleur. Le tremblement involontaire devient l'expression du corps et de la vie que le sujet ne contrôle pas, mais qui s'active, prend toute la place, occupe tout l'affect et fait terriblement peur par sa brutalité, puisque c'est un rappel de la mort. Dans son journal, Max écrit :

*The intense cold, [minus 48 plus wind], combined with the deteriorated insulating capacity of my bag, kept me awake and chivering most of the night. I was reluctant to sleep, even when I felt it was possible, because I wasn't sure what minor appendages I might be sacrificing to the elements by loosing my conscious vigil<sup>11</sup>.*

Le sujet sait instinctivement préserver son centre jusqu'au dernier moment. Le froid le fait se recroqueviller et sa circulation périphérique se réduit afin de préserver le plus possible sa chaleur. C'est le rappel de cette sensation primaire qui pourrait le mieux arriver à unir le groupe et à recentrer les représentations qui circulent et qui sont partagées par les imaginaires, ceux des aventuriers, mais

---

<sup>11</sup> « Le froid intense [-48°C en plus du facteur éolien], associé aux capacités d'isolation diminuées de mon sac de couchage, m'ont gardé réveillé et frissonnant la plus grande partie de la nuit. J'hésitais à dormir, même lorsque je sentais que c'était possible, parce que je craignais ainsi d'être en train de sacrifier je ne sais trop quels appendices aux éléments, dû à l'absence d'une vigile consciente. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 49.)

GINO BERGERON

aussi ceux du public. Ils puisent dans une sensibilité que tous pourraient partager, quelque chose associé aux sens, « un *sensus communis* », pour reprendre l'expression de Herman Parret<sup>12</sup>.

### Des conflits et de la difficulté à établir les ponts

Le froid intense n'incite pas à rester dehors. Il contribue, au contraire, à augmenter le nombre d'heures passées dans la promiscuité de la tente et, indirectement, à envenimer les relations interpersonnelles. L'humidité ajoute au problème. La buée issue de la respiration des campeurs fait en sorte que pendant la nuit se forme une couche de condensation qui gèle au plafond. Chaque matin, lorsque les poêles sont allumés pour le déjeuner, cette couche fond et dégoutte sur les sacs de couchage. De plus en plus détremés, ceux-ci perdent progressivement leur pouvoir isolant, rendant les nuits toujours plus difficiles. Plus le froid est intense à l'extérieur, plus la condensation est importante à l'intérieur. À un certain moment, la transpiration n'arrive même plus à s'évaporer des vêtements : Christopher et Richard choisissent de dormir dehors pour éviter le problème. Ils sont sévèrement critiqués par les Soviétiques, qui leur reprochent d'être antisociaux.

Divers sujets sèment la discorde au sein de l'équipage. Les Canadiens maîtrisent très mal le russe. Ils tentent tant bien que mal de saisir ce dont discutent les Soviétiques à travers quelques mots et de rares traductions écourtées. Cela n'aide en rien le malaise entre les deux groupes. La nourriture, de provenance canadienne pour certains

---

<sup>12</sup> Herman Parret, dans *L'Esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*, parle du *sensus communis* (terme qu'il dit emprunter à Emmanuel Kant dans *Critique de la faculté de juger*) comme d'une « sensibilité universalisable et communicable [capable de former une] communauté affective » (Bruxelles, Ousia, 1999, p. 224).



## LE FROID, UN ÉLÉMENT DE RECENTRAGE

aliments et russe pour d'autres, est aussi une source de discorde en ce qui a trait à la valeur nutritive et au goût : l'un des Canadiens réfère à la nourriture russe en utilisant le terme de « *dogfood mystery meat*<sup>13</sup> », ce qui ne manque pas d'attiser les conflits. Le nombre d'heures de marche à effectuer chaque jour est aussi sujet à de nombreuses discussions et empoignes. Les Canadiens trouvent que les prises de décisions ne sont pas suffisamment démocratiques et l'idée de voter se fait difficilement accepter par les Soviétiques. Les tensions sont grandes entre les deux nationalités ; deux mentalités s'entrechoquent. Des tensions existent également entre les Canadiens. Laurie, pasteur anglican, à qui on reproche d'être trop lent et de se plaindre trop du froid, va, pour une histoire d'orgueil blessé, jusqu'à proposer de se battre avec Christopher, pourtant beaucoup plus costaud que lui. Les ponts ne s'établissent pas facilement entre les individus, ni entre les cultures. Toutefois, l'expédition est complétée, et cela, comme l'indique Dmitri, l'initiateur et chef de l'expédition à l'anglais coloré, « *whitout [...] cutting the throats of each other*<sup>14</sup> ». Dmitri avait déjà conduit dans le passé une expédition où il avait fallu recourir à des consultations psychiatriques<sup>15</sup> journalières par radio pour éviter une catastrophe.

Les sources de conflit ne sont pas étrangères aux représentations que chacun entretient. Avant le départ de l'expédition, le chef annonce : « *We are joining East and West through North, [...] joining the old world to the new*<sup>16</sup>. » Certains, ambitieux et nourris de représentations

---

<sup>13</sup> « viande mystérieuse bonne à nourrir les chiens » [je traduis] (*Polar Bridge, op. cit.*, p. 65).

<sup>14</sup> « sans se couper la gorge les uns les autres » [je traduis] (*Ibid.*, p. 13).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>16</sup> « Nous joignons l'Est et l'Ouest par le Nord, [...] joignons l'ancien monde au nouveau. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 17-18.)

## GINO BERGERON

patriotiques, ont même parlé de « *conquering the Arctic Ocean*<sup>17</sup> », ce qui ne concorde pas très bien avec la vision des quatre Canadiens, qui est plutôt de l'ordre de l'expérience individuelle et des sens<sup>18</sup>. Les motivations à entreprendre le voyage diffèrent considérablement selon les individus et les nations. Pour arriver à travailler ensemble, même s'ils ne formeront jamais une véritable équipe et qu'il y aura toujours un « *us and them*<sup>19</sup> », comme le dit Richard, le groupe doit se doter d'une raison pratique. La cohésion s'établit dans certaines situations où, par exemple, un participant n'arrive pas à skier à la même vitesse que les autres et qu'on lui offre de prendre quelques kilos pour alléger son sac.

### Un point commun

Le seul vrai point de rassemblement possible pour le groupe, au-delà de toute rhétorique idéologique, culturelle ou commerciale, reste le but commun, à la manière du pôle vers lequel convergent les méridiens : lieu investi de tout un imaginaire, qui peut se nourrir des sensations du froid et d'un désir d'aller à sa rencontre. L'engagement des participants est immense, face à eux-mêmes en bonne

---

<sup>17</sup> « conquérir l'océan Arctique » [je traduis] (*Ibid.*, p. 18.)

<sup>18</sup> Avant de prendre part à des expéditions, les Canadiens étaient des sportifs de compétition individuelle, alors que les Soviétiques étaient pour la plupart des scientifiques ayant participé à des voyages de groupe. Le contraste entre une vision sociale et une autre qui se réclame de l'individualisme est bien présenté par ce que relate l'éditeur : « *Of course, underlying the tensions were different attitudes to property, to achievement, and to other people. Even the very things that bound the two groups together – dazzling, shared land of ice and sky – sometimes divided the skiers. Before the trip began, some Soviets alarmed the Canadian skiers with talk about “conquering” the Arctic Ocean. Canadians looked at it differently : “We haven’t changed the Arctic Ocean”, Richard Weber said. “It’s still the same. Any change is within us”.* » (*Ibid.*, p. 18.)

<sup>19</sup> « nous et eux autres » [je traduis] (*Ibid.*, p. 77).

## LE FROID, UN ÉLÉMENT DE RECENTRAGE

partie, mais il est également motivé par un désir de maintenir une réputation en regard de l'opinion publique, qui comprend aussi les commanditaires. Max, entre autres, ne pense pas à abandonner, même s'il souffre d'engelures aux pieds et qu'à certains moments, enfermé dans sa prison de Gore-tex, il passe par des émotions extrêmes : « *I find myself swinging between inexplicable laughter and tearfulness inside my Goretex prison*<sup>20</sup>. » Il écrit même avoir l'impression de se diriger « *straight across the Pole to the altar*<sup>21</sup> », comme s'il avait l'impression de s'offrir en sacrifice.

Pour qu'un tel engagement puisse se maintenir, il faut sans doute qu'il soit nourri par la passion. Laurie fait allusion à ce qu'il appelle une « *polar passion*<sup>22</sup> », qui les lierait dans la poursuite de ce difficile voyage. À cet égard, Max explique : « *the more time I spend here, the less I feel in conflict with the Arctic itself. On days like this, when you can actually see around, the ghostly beauty of blue-anmd-white [sic] forms is awe-inspiring*<sup>23</sup>. » Se construit en lui une appréciation de ce lieu polaire, une passion qui se bâtit avec le temps. Max maîtrise en effet de mieux en mieux la difficulté, et son environnement lui apparaît de moins en moins hostile. Il en ressent même un certain émerveillement. D'autres aussi se passionnent pour le lieu et découvrent la beauté de ce qui les entoure. Alors qu'ils viennent de terminer un passage très difficile et qu'ils regardent derrière eux, Dmitri dit à Richard : « *Oh yes, it is really nice. [...] what matters is we are here, it is beautiful*

---

<sup>20</sup> « Je me retrouve passant de façon inexplicable du rire aux larmes dans ma prison de Gore-tex. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 116.)

<sup>21</sup> « directement vers le pôle, sur l'autel » [je traduis] (*Ibid.*, p. 118).

<sup>22</sup> « passion polaire » [je traduis] (*Ibid.*, p. 165).

<sup>23</sup> « Le plus de temps je passe ici, le moins je me sens en conflit avec l'Arctique lui-même. Les jours comme celui-ci, lorsque l'on peut bien voir autour, la beauté fantomatique de ces formes bleues et blanches est impressionnante. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 109.)

GINO BERGERON

*countryside, and we are right in the middle of it*<sup>24</sup>. » Ils se trouvent le plus près possible du centre de l'événement, quasi au cœur de la sensation vive, tout en parvenant à l'apprécier. Richard aime bien l'impression de se sentir vivre tout en frôlant la sensation brute, sans doute parce qu'il arrive à la distancer, de manière à percevoir en lui la palpitation de la vie : « *For me it's exciting in trying to exist at 45 or 50 below zero*<sup>25</sup> », écrit-il. Il ajoute, quelques lignes plus loin : « *It was a gorgeous morning [46 below]. One of those mornings when you are glad to be alive, and glad to be up in the Arctic*<sup>26</sup>. » Mais cette passion, cette capacité à se rapprocher de la sensation et à en faire une expérience esthétique et non plus angoissante ne se fait pas sans effort. Comme l'écrit Laurie, « *[t]o earn familiarity requires time, unswerving motivation, and considerable hardship*<sup>27</sup> ».

La familiarité installée, les aventuriers ne semblent plus autant heurtés par ce qui les entoure, et ils arrivent à voir la beauté de cet environnement froid et inhumain, parce qu'il est devenu une part d'eux-mêmes. Ils s'y sont habitués, ils l'ont apprivoisé et il fait partie de ce qu'ils connaissent désormais. Dmitri dira, à la dernière page du récit, que c'est pour la beauté qu'ils sont venus. Cela traduit l'impression que tout est en place, pour un temps du moins, qu'on peut trouver un certain confort dans ces difficultés maîtrisées, que la souffrance a été assimilée, qu'il y a alors harmonie entre le ressenti et les représentations. Ce sentiment perdure

---

<sup>24</sup> « Ah oui, c'est vraiment beau. [...] ce qui importe c'est que nous sommes ici, c'est un bel endroit, et nous sommes en plein milieu. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 99.)

<sup>25</sup> « Pour moi, c'est excitant d'essayer de subsister à 45 ou 50 sous zéro » [je traduis] (*Ibid.*, p. 39.)

<sup>26</sup> « C'était un matin superbe (moins 46). Un de ces matins où on est content d'être en vie, et content d'être dans l'Arctique. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 48.)

<sup>27</sup> « Devenir familier nécessite du temps, une motivation inébranlable et une épreuve considérable. » [je traduis] (*Ibid.*, p. 135.)

## LE FROID, UN ÉLÉMENT DE RECENTRAGE

jusqu'à ce que, inévitablement, la brutalité du réel apparaisse à nouveau, reprenant toute la place.

Cette sensation primaire et intangible qu'est le froid, une absence de mouvement moléculaire qui rappelle la mort, stimule la vie. Elle participe également à la constitution d'une communauté. Toutes les représentations des participants sont recentrées grâce à l'affect commun qu'est la sensation de froid, laquelle convoque tout sujet. *Polar Bridge* favorise un *sensus communis* ; le contrat entretenu par les récits polaires travaille dans une mémoire remontant à la naissance et sert de point commun pouvant conduire à l'émergence d'un sentiment esthétique. Affect primordial, le froid est une référence et un fondement comptant parmi les moins ambigus et sur lesquels des ponts s'établissent, s'appuyant sur une « solidarité dans l'affect<sup>28</sup> ».

---

<sup>28</sup> Herman Parret, *op. cit.*, p. 225.

GINO BERGERON

Maude Paquette  
Université du Québec à Montréal

## L'émergence du cinéma inuit. L'approche documentaire dans *Atanarjuat, the Fast Runner*

**Résumé** – Depuis 1985, la compagnie Igloodik Isuma Productions réalise des œuvres cinématographiques typiquement inuites, dont le premier long métrage de fiction en inuktitut, *Atanarjuat, the Fast Runner*. Dans ce film, le réalisateur, Zacharias Kunuk, s'inspire de l'approche documentaire, comme l'a fait Pierre Perrault dans ses films, et veut proposer une nouvelle vision de l'histoire, tout en développant une cinématographie spécifique à la culture inuite qui vise, entre autres, la conservation de la culture orale par sa mise en images. Pour ce faire, le réalisateur intègre à son film des éléments tels que le style épique et la dimension performative du conteur. Ainsi, il fixe et réinterprète une culture orale qui s'efface de plus en plus de la mémoire collective. L'auteur de cet article propose de voir comment l'approche documentaire permet à Kunuk d'utiliser le langage cinématographique pour conserver la mémoire de son peuple.

Depuis la brève mais rapide période de colonisation et de changements apportés dans l'Arctique par les Blancs, les Inuits ont été initiés à de nouveaux modes de communication. Après avoir créé leurs propres stations de radio, qui se veulent le prolongement d'une tradition orale vieille de plusieurs milliers d'années, ils prennent depuis peu la parole grâce au cinéma, à la télévision et à l'Internet. À partir des années 1960, et plus particulièrement au cours des vingt-cinq dernières années, on assiste à un mouvement d'affirmation identitaire inuit. En désirant ajouter leur voix

Maude Paquette, « L'émergence du cinéma inuit. L'approche documentaire dans *Atanarjuat, the Fast Runner* », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004.

## MAUDE PAQUETTE

à celle du discours sudiste sur la représentation de leur peuple, les Inuits s'intéressent à la production cinématographique : ils peuvent enfin se représenter et se présenter dans le monde contemporain. C'est dans ce contexte de prise de parole cinématographique que certains habitants d'Igloolik décident de fonder leur propre maison de production : Igloolik Isuma Productions devient la première compagnie de production inuite indépendante au Canada. Fondée en 1985 par Zacharias Kunuk, Paul Apak Angiliriq, Pauloosie Qulitalik et Norman Cohn, l'entreprise se donne dès le départ la mission de promouvoir la culture inuite tout en stimulant l'économie de la région par la création d'emplois. C'est grâce à l'utilisation de médias comme l'Internet, la télévision et le cinéma que l'équipe d'Igloolik Isuma Productions tente de préserver et de faire connaître la culture inuite. En cherchant à faire revivre de façon active et vivante les gens et les événements de leur passé, les membres d'Isuma Productions en viennent à réaliser en 2001 le premier long métrage canadien de fiction inuit, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

Isuma Productions s'inspire des techniques employées par le cinéma direct et développe un style filmique particulier où s'entremêlent les genres documentaires et fictionnels. Ainsi, l'approche documentaire occupe une place essentielle dans la réalisation d'*Atanarjuat*. Bien qu'il raconte une fiction, le film a comme objectif de recréer les conditions de vie des Inuits du Grand Nord avant que ceux-ci n'aient de contacts avec les Blancs. Comme l'explique Marie-Hélène Cousineau, la culture inuite ne fait pas de distinction nette entre le documentaire et la fiction, ce qui explique le constant chevauchement des deux genres dans le film :

Pour les Premières Nations, la frontière entre la fiction et le documentaire n'est pas la même que



## L'APPROCHE DOCUMENTAIRE DANS ATANARJUAT

pour les Occidentaux. Les histoires des Premières Nations peuvent être fictives et non fictives en même temps et la culture orale des Premières Nations est peut-être bien une forme d'art qui mélange délibérément les genres et expérimente cette forme mixte<sup>1</sup>.

L'approche du cinéma direct, telle que définie par Gilles Marsolais dans *L'aventure du cinéma direct revisitée*<sup>2</sup>, caractérise bien la technique employée pour réaliser *Atanarjuat*. L'auteur définit ce type de film comme un cinéma qui tente de montrer l'action humaine au moment même où elle se produit, et ce, avec une intervention minimale du réalisateur.

Pendant le tournage, les membres d'Isuma Productions ont choisi de travailler avec une équipe réduite dans laquelle l'entraide et la participation de chacun sont nécessaires à la réalisation. Cela se traduit notamment par la participation active des comédiens à la scénarisation. Chacun peut exprimer sa vision de l'histoire, ce qui donne au film un cachet particulier, qui ressemble au cinéma direct :

Dans le cinéma direct, l'équipe de réalisation se trouve donc considérablement réduite. Et elle ne fait plus qu'un seul corps. Techniciens et réalisateurs travaillent « comme un seul homme » et, idéalement, doivent arriver à presque penser la même chose en même temps, pour filmer n'importe où et dans n'importe quelles conditions. Leur travail n'est plus cloisonné et fractionné comme dans le cinéma traditionnel. Bref, on exige des

---

<sup>1</sup> Marie-Hélène Cousineau, « De Igloodik à Hollywood », *Le toit du monde*, vol. 1, n° 3, hiver 2002, p. 7.

<sup>2</sup> Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997, 351 p.

## MAUDE PAQUETTE

membres de la nouvelle équipe de travail du cinéma direct des qualités particulières et fort différentes de celles qui étaient nécessaires pour œuvrer dans le cinéma traditionnel<sup>3</sup>.

Le travail d'équipe, de même que le partage des tâches entre tous les membres, sont des concepts déjà ancrés dans les mœurs inuites. Cette manière de faire est à la fois conforme et spécifique à la culture inuite<sup>4</sup>. Au cinéma, cela se traduit par une réalisation qui évoque la façon dont les Inuits gèrent leur vie en société : les personnages évoluent au sein d'une petite communauté, où tous les membres ont des tâches bien définies et se partagent le travail. Que ce soit lors de la chasse, pour les tâches ménagères ou encore lorsqu'il s'agit de s'occuper des enfants, les personnages du film réalisent ces activités de façon à ce que chacun y participe activement. Il en est de même lorsque vient le temps de réaliser un projet cinématographique :

Le cinéma traditionnel a une hiérarchie digne de l'armée, remarque Norman Cohn. [...] Les Inuit ne sont pas comme ça. Chez eux, la dynamique est très horizontale. Nous faisons nos films comme des Inuit, en arrivant à des consensus et en s'entraidant. [...] Ce film est le résultat d'un travail communautaire. Le tournage d'*Atanarjuat* a réussi à créer une « culture de production » typiquement inuite caractérisée par son audace, sa patience et sa flexibilité. La direction des acteurs, elle non plus, n'a pas été traditionnelle. Il ne s'agissait pas d'expliquer aux comédiens une histoire qu'ils

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>4</sup> Georges-Hébert Germain, *Les Inuit, peuple du froid*, Montréal, Éditions Libre expression, 1995, 159 p.

## L'APPROCHE DOCUMENTAIRE DANS *ATANARJUAT*

connaissaient tous, mais plutôt de les orienter dans les scènes<sup>5</sup>.

Le tournage dans le Grand Nord avec une caméra numérique, plutôt que l'utilisation d'un lourd équipement spécialisé, ainsi que l'emploi de plusieurs acteurs non professionnels, ne sont pas sans rappeler l'approche documentaire. Cette méthode rappelle aussi l'instantanéité du cinéma direct. Ainsi, le récit filmique donne l'impression d'avoir été saisi sur le vif, ce qui renforce le caractère véridique d'*Atanarjuat*. De plus, l'approche documentaire fait de l'Inuit un personnage familier, ce qui permet aux plus jeunes de voir en *Atanarjuat* le modèle vivant d'un ancêtre lointain.

### La démarche documentaire de Pierre Perrault

Afin de mieux comprendre comment le premier film de fiction inuit s'inscrit dans la lignée du cinéma direct, il est intéressant de comparer le travail de Zacharias Kunuk à celui du cinéaste québécois Pierre Perrault. Ce dernier se démarque par une approche documentaire par laquelle il célèbre la culture de son peuple en lui donnant la parole. Ainsi, les deux réalisateurs emploient une démarche semblable, qui vise la création d'un cinéma de l'oralité pour préserver et redéfinir leur identité nationale.

À l'exemple de Perrault, qui a tenté de questionner l'identité québécoise à travers son œuvre cinématographique, Kunuk cherche à utiliser ce langage comme mémoire de la culture de son peuple. L'idée de faire jouer aux hommes et aux femmes leur propre rôle permet au réalisateur de donner directement la parole aux gens

---

<sup>5</sup> Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, Montpellier, Indigènes Éditions, 2002, p. 12-13.

## MAUDE PAQUETTE

qu'il filme. Il tente ainsi de cerner le quotidien de ces derniers. Perrault voulait montrer la réalité québécoise telle qu'elle se présentait dans certains endroits précis, à des moments donnés. Par exemple, lorsqu'il donne la parole à Alexis Tremblay dans sa trilogie sur l'Île-aux-Coudres<sup>6</sup>, la vie de ce dernier prend une valeur de témoignage. Comme le mentionne Perrault à ce sujet, il faut regarder attentivement l'Île-aux-Coudres pour tous ceux qui n'ont pas le temps de le faire<sup>7</sup>. Dans le même esprit, l'équipe d'Issuma Productions fait jouer aux Inuits leur propre rôle, en ce sens où les comédiens reproduisent un récit lié au passé de leur peuple. En se mettant en scène, les acteurs d'*Atanarjuat* montrent à l'écran un pays habité et imaginé par les gens de la région, où ils se réapproprient une légende tirée de leur héritage culturel.

Perrault et Kunuk créent un cinéma de l'oralité qui tente de définir l'identité de leur peuple respectif. Plutôt que de proposer des modèles qui ne correspondent pas à la réalité, la pellicule devient l'œil qui montre la vie telle qu'elle défile devant le regard. Cette parole se veut représentative du monde, et elle devient, à travers les films, héroïque par sa spécificité. Comme Perrault le dit lui-même :

Je voulais me bûcher un pays... sans arme... avec un magnétophone... et plus tard une caméra. J'ai bien failli abandonner. [...] Le magnétophone m'a appris à écouter, à entendre, à vérifier, à sentir. J'ai découvert un langage. J'ai refait connaissance avec les mots. J'ai retrouvé les mots à l'usage, à la source vive d'une parlure. Ce fut une découverte

---

<sup>6</sup> Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, Montréal, ONF, 1963, 105 min ; *Le règne du jour*, Montréal, ONF, 1966, 118 min ; *Les voitures d'eau*, Montréal, ONF, 1968, 110 min.

<sup>7</sup> Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 41.

## L'APPROCHE DOCUMENTAIRE DANS *ATANARJUAT*

importante pour moi. Le début de ce qu'on appelle la culture. Mais cette fois il s'agissait de ma culture, de la culture québécoise<sup>8</sup>.

Pour sa part, Zacharias Kunuk s'inspire de la façon inuite de raconter des histoires pour réaliser *Atanarjuat*. Cette légende, transmise depuis des centaines d'années par une tradition orale ancrée dans la culture, témoigne de la façon dont vivaient les Inuits il y a près de 500 ans. En effet, les hommes et les femmes de la légende sont des gens ordinaires qui posent des gestes dictés parfois par la conscience, parfois par la passion. Kunuk tente aussi de présenter des Inuits dont la réalité correspond à celle de leurs ancêtres en introduisant des éléments aujourd'hui disparus du monde inuit contemporain, tel le chamanisme. Cette pratique n'est pas présentée comme un acte extraordinaire, mais comme une coutume faisant partie de la vie des gens de cette époque. Selon Kunuk, la réappropriation du chamanisme par *Atanarjuat* rend le film porteur d'une vérité et transmetteur d'une culture que les Inuits d'aujourd'hui dévalorisent et oublient :

Quand les missionnaires sont arrivés, explique le réalisateur, Zacharias Kunuk, ils ont décrété que le chamanisme était l'œuvre du diable. Ils ne savaient pas que les chamanes redonnaient vie aux mourants, rendaient visite aux défunts ou conseillaient les petits groupes de nomades, pour leurs déplacements et leurs activités de chasse [...]. Filmer ce phénomène est une façon de le rendre visible<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>9</sup> Bernard Saladin d'Anglure et Igloolik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, op. cit., p. 12.

MAUDE PAQUETTE

Le langage cinématographique prend alors le relais de la transmission orale. Perrault écrit à ce sujet :

Confier à la pellicule le soin de garder mémoire.  
Tout compte fait, nous tournons pour regarder,  
pour mieux voir et surtout pour revoir. Pour vérifier  
dans l'avenir un présent qui ne cesse de s'écrouler  
dans le passé. Pour actualiser ce qui se passe. Pour  
fixer ce qui se passe<sup>10</sup>.

C'est de cette façon qu'il a demandé aux gens de l'Île-aux-Coudres de recréer devant la caméra une partie de pêche au marsouin telle qu'elle se pratiquait traditionnellement. Par leur démarche documentaire similaire, les deux réalisateurs s'opposent aux représentations et aux modèles stéréotypés des productions étrangères.

Dans *Atanarjuat*, la pellicule se veut la trace d'une réalité plutôt qu'un instrument pour créer un mythe. Bien que les personnages appartiennent à la légende, le film perpétue d'abord une tradition orale. À ce propos, il semble important de rappeler que cette tradition fut la seule forme d'enseignement des Premières Nations durant plusieurs centaines d'années<sup>11</sup>. En ce sens, l'histoire d'*Atanarjuat* témoigne de la manière dont le savoir peut être transmis d'une génération à l'autre. Comme le soutient Ismaïl Kadaré dans *La légende des légendes*<sup>12</sup>, la légende devient à la fois porteuse d'une histoire et la mémoire d'une époque révolue. Par sa transmission, le peuple inuit perpétue l'histoire d'une culture passée, et le film de Kunuk, par son style, reprend

---

<sup>10</sup> Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone, 1995, p. 256.

<sup>11</sup> Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat the Fast Runner*, Coach House Books et Isuma Publishing, 2002, p. 13.

<sup>12</sup> Ismaïl Kadaré, *La légende des légendes*, Paris, Flammarion, 1995, 277 p.

## L'APPROCHE DOCUMENTAIRE DANS ATANARJUAT

les mécanismes de la légende. Issu de la tradition orale, *Atanarjuat* traite de thèmes tels que la mort, la culpabilité et la vengeance, où le monde des esprits côtoie celui des hommes. L'utilisation de ces thèmes n'est pas sans rappeler qu'ils ont d'abord été racontés oralement dans le but de servir d'enseignement.

Avec son long métrage, Kunuk propose une image de son peuple qui se pose à contre-courant de celle proposée par les films qui voient de l'extérieur l'espace nordique et ses habitants<sup>13</sup>. Le discours cinématographique sudiste sur les Inuits et le Nord n'est donc plus le seul qui tienne : la représentation du Nord est remise en jeu par la prise de parole inuite.

Pour y arriver, le réalisateur intègre le style épique, ainsi que la dimension performative du conteur issus de la tradition orale. Le style épique se traduit par une série d'événements et de rebondissements qui ne cessent de changer le cours de l'action et qui rythment l'ensemble du film. Comme dans les légendes transmises oralement, le récit permet au spectateur de se sentir au centre de l'action et de participer aux péripéties racontées :

*Atanarjuat wasn't the only legend we heard but it was one of the best – once you get that picture into your head of that naked man running for his life across the ice, his hair flying, you never forget it. It had everything in it for a fantastic movie – love, jealousy, murder and revenge, and at the same time, buried in this ancient Inuit “action thriller”,*

---

<sup>13</sup> Citons notamment des films réalisés par l'industrie cinématographique sudiste tels que Robert Flaherty, *Nanook of the North*, États-Unis, 1922, 89 min ; Nicholas Ray, *The Savage Innocents*, Angleterre, France, Italie, 1959, 110 min ; Jacques Dorfmann, *Agaguk. Shadow of the Wolf*, Canada, 1992, 107 min.

MAUDE PAQUETTE

*were all these lessons we kids were supposed to learn about how if you break these taboos that kept our ancestors alive, you could be out there running for your life just like him<sup>14</sup>!*

De plus, comme le mentionne le réalisateur, les événements racontés oralement servaient jadis d'enseignement tant sur la manière de se comporter en société que sur le mode de vie traditionnel. L'épopée prend donc ici une tournure allégorique, où les actions posées par Atanarjuat (voler la femme promise à un autre) et par son adversaire Oki (tuer des hommes, mentir et trahir son peuple) viennent dicter aux hommes la conduite à adopter pour une meilleure vie en société, tout en montrant ce qui est socialement acceptable et ce qui ne l'est pas. Par la mise en images de cette légende, les membres de la compagnie de production perpétuent cet enseignement aux jeunes générations. Isuma Productions espère ainsi motiver ces générations à préserver les traditions de leurs ancêtres et à respecter leur culture. En ce sens, le style épique propre à la tradition orale perpétue une façon de raconter des histoires d'où les peuples du Nord ont tiré leurs enseignements depuis plusieurs siècles.

La dimension performative du conteur permet la conservation de cet élément essentiel à une culture qui se transmet par le biais de légendes, d'enseignements et d'histoires racontées. Dans la tradition orale, le conteur se devait de rendre l'histoire vivante, de manière à capter l'attention de son auditoire. Lorsqu'un personnage raconte une histoire aux autres membres de la communauté, il met au profit de son auditoire ses talents de conteur. Lors d'une scène du film, deux chamanes entrent dans la peau de leur animal emblématique respectif. Les esprits de ces animaux

---

<sup>14</sup> Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Production, *Atanarjuat the fast runner*, *op. cit.*, p. 13.



## L'APPROCHE DOCUMENTAIRE DANS *ATANARJUAT*

vont ensuite se battre l'un contre l'autre dans l'au-delà, au travers des corps des deux hommes. La présentation de cette cérémonie donne au spectateur l'impression d'assister à une pièce de théâtre. Ainsi, cet acte chamanique témoigne de la dimension performative présente dans le film. Aussi, lorsque Panikpak joue le rôle de la narratrice en décrivant les événements qui surviennent, elle reprend cette dimension performative afin de rendre dynamique le récit qu'elle dévoile au spectateur. Dans le film, l'aspect performatif du conteur est donc doublement repris : par la narration et à l'intérieur même du récit lorsque des personnages jouent des rôles de conteurs.

La dimension épique, traditionnellement favorisée par la proximité des gens à l'intérieur de la communauté, n'est pas sans rappeler la poétique même d'Isuma Productions. À l'opposé de l'individualisme, Isuma Productions valorise le consensus communautaire. De cette manière, la dimension participative de la tradition orale rejoint une façon de travailler typiquement inuite. Dans le même esprit, le film relève tant du cinéma vérité que de la fiction : *Atanarjuat* se démarque par son adéquation avec les traditions nomades inuites. Les costumes, les outils, les armes, les techniques employées pour la chasse, la construction d'abris et les moyens de transport correspondent en tous points – selon certains spécialistes, dont l'ethnologue Bernard Saladin d'Anglure – à la façon de vivre des Inuits nomades avant l'arrivée des Blancs sur leur territoire :

*Atanarjuat* vient prendre à contre-courant tous les documentaires existant sur les Inuit, parmi lesquels certains sont pourtant de haut niveau, en leur donnant par contraste un caractère désuet et superficiel, celui d'une vision de l'extérieur. [...] Ce film est peut-être le meilleur documentaire jamais réalisé sur la vie familiale, sociale et spirituelle des

MAUDE PAQUETTE

Inuit, alors même qu'il revendique, à juste titre, le statut de film de fiction<sup>15</sup>.

Cette tentative de recréer les conditions dans lesquelles se seraient déroulés les événements de la légende permet au film de se rapprocher du style documentaire.

Par la réalisation de ce premier long métrage, Isuma Productions rejoint son principal objectif, soit la conservation, par la mise en images, de la culture inuite et, plus précisément, de la tradition orale. Si *Atanarjuat* s'affirme d'abord comme un film de fiction, il n'en reste pas moins que l'approche documentaire permet d'exposer le contexte entourant la naissance de cette œuvre, ainsi que les motivations qui ont dicté la façon de faire de l'équipe de production. Ainsi, cette légende transformée en récit filmique témoigne de la double affirmation identitaire que vit le peuple inuit : avec *Atanarjuat*, les Autochtones de la région d'Igloolik espèrent à la fois renouer avec l'histoire de leur peuple et faire la promotion de leur culture à l'étranger. L'appropriation de cette légende par le cinéma inuit naissant a permis de produire une œuvre qui, par les éléments de décor, les costumes, les outils employés et la légende elle-même, atteste de la réalité vécue par le peuple inuit de la région d'Igloolik il y a près de 500 ans. De la même façon que Perrault l'avait fait quelques années auparavant, Kunuk, par l'intégration de la dimension performative et le style épique, tente de cerner l'identité culturelle de son peuple, lequel oublie sa propre identité au profit de la culture dominante du Sud. Mais, bien que le film de Kunuk s'inscrive dans la lignée du cinéma direct, tant par son approche que par les moyens techniques

---

<sup>15</sup> Bernard Saladin d'Anglure et Igloolik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, op. cit., p. 12.

L'APPROCHE DOCUMENTAIRE DANS *ATANARJUAT*

employés, il n'en reste pas moins qu'il constitue avant tout une œuvre de fiction qu'il importe de regarder comme telle.



## Collection « Figura »

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], « Désert, nomadisme, altérité », n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], « Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable », n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], « Utopies en Canada », n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], « Archive et fabrique du texte littéraire », n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], « La science par ceux qui ne la font pas », n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], « L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses », n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], « Pratiques de l'espace en littérature », n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], « Imaginaire et transcendance », n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], « Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels », n° 9, 2004.

Université du Québec à Montréal  
Département d'études littéraires  
Case postale 8888  
Succursale Centre-ville  
Montréal (Québec)  
H3C 3P8

Téléphone: (514) 987-4125  
Télécopieur: (514) 987-8218

Figura  
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire  
[figura@uqam.ca](mailto:figura@uqam.ca)  
<http://www.figura.uqam.ca>

Laboratoire international d'étude multidisciplinaire  
comparée des représentations du Nord  
[imaginairedunord@uqam.ca](mailto:imaginairedunord@uqam.ca)  
<http://www.imaginairedunord.uqam.ca>