UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

ÉCOLE DOCTORALE HUMANITÉS ET LANGUES

LABORATOIRE POLEN

THÈSE présentée par :

Laure SAINT-ALME

soutenue le : **2 octobre 2025**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université d'Orléans**

Discipline/ Spécialité : Littérature générale et comparée

ESPACES NORDIQUES ET IDENTITÉ(S) HUMAINE(S) DANS LES ROMANS FRANCOPHONES ET GERMANOPHONES DU XXI^{E} SIÈCLE : Vers un écohumanisme ?

THÈSE dirigée par :

Mme VICKERMANN-RIBÉMONT Gabriele Professeure de Littérature comparée, Orléans

RAPPORTEURS :

Mme CHONÉ Aurélie Professeure en Études Germaniques, Strasbourg

Mme HERMETET Anne-Rachel Professeure de Littérature comparée, Angers

---

MEMBRES DU JURY :

M. WESTPHAL Bertrand (Président du jury) Professeur de Littérature comparée, Limoges

Mme WALLART Kerry-Jane Professeure en Études anglophones, Orléans

Mme HERMETET Anne-Rachel Professeure de Littérature comparée, Angers

POLEN
POuvoirs LEttres Normes

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier Madame Gabriele Vickermann-Ribémont, ma directrice de thèse, également directrice du laboratoire POLEN, qui m'a permis de consacrer trois ans à mon amour des lettres et du langage. Je la remercie tout particulièrement pour toutes les heures consacrées à la lecture de mes écrits et l'intérêt constant porté à mes recherches.

J'adresse à l'ensemble du jury, composé des rapportrices Mesdames Aurélie Choné et Anne-Rachel Hermetet ainsi que de Monsieur Bertrand Westphal et Madame Kerry-Jane Wallart, un grand merci pour l'intérêt et le temps accordé à mon travail.

Dans un deuxième temps, je remercie tous ceux m'ayant permis de passer avec succès les différentes étapes de la première inscription en doctorat à la soutenance, notamment Monsieur Gaël Rideau, directeur de l'école doctorale, et Madame Aude Déruelle, ancienne directrice de POLEN. Je remercie également ma joviale collègue doctorante Alice Dionnet et les étudiants de master que j'ai eu la chance de rencontrer.

J'adresse également mes plus sincères remerciements au Centre interdisciplinaire de Recherche sur l'Allemagne (CIERA) m'ayant permis d'ajouter à mon doctorat une touche franco-allemande. Par ailleurs, un grand merci à la Bibliothèque nationale de France et à la Bibliothèque de Lettres à l'Université d'Orléans pour leurs ressources documentaires. Je garde une pensée pour mes étudiants de la Sorbonne Université qui ont égayé ce parcours doctoral.

Je remercie également Madame Anne-Rosine Delbart de l'Université Libre de Bruxelles qui, bien avant ce doctorat, a su me donner goût à la recherche en littérature et à son écho polyphonique. J'ai également une pensée pour les professeures de collège et de lycée sans qui je n'aurais jamais découvert le pouvoir de la pensée. Je remercie notamment Mme Marchand, qui a marqué mes années de lycée.

Dans la sphère privée, mes amies et tout particulièrement, Emma et Marie-Ange, ont su m'apporter la constance et la légèreté dont j'avais besoin. Merci. Inimitables, vous savez, sans difficultés, me distraire et me faire oublier mes sinueuses réflexions.

Je remercie chaleureusement Eric et Scott dont l'écho des mots résonne chaleureusement dans la joie et la bienveillance, au-delà des frontières. J'ai également une pensée pour mes amis écossais de la Scots Kirk, dont Valerie et Denis, qui ont su me donner le sourire.

Par ailleurs, les sourires de mon frère Alexandre, de ma belle-sœur Marie et de ma filleule Zoé ont apporté du rire et de la légèreté à ces années de labeur. Merci.

J'ai également une magnifique pensée pour mes grands-parents vivants et disparus qui me poussent à citer l'immense Maya Angelou, que je n'aurais pas l'audace de traduire : « *I come as one, but as I stand as ten thousand* ». Merci.

Je pense naturellement à ma grand-tante Marlène dont le goût pour la culture et le caractère jovial saura nous inspirer. Je remercie ma grand-mère Jeanne dont l'existence a déjà ébloui bien des générations, au-delà des océans.

Enfin, l'être bien vivant qui m'a le plus accompagnée s'appelle Jazz, inimitable compagnon de toute une famille depuis tant d'années. Nous t'aimons avec tendresse et loyauté.

J'aimerais désormais m'adresser à ceux sans qui rien n'aurait été possible : mes deux extraordinaires parents Mylène et Judex. Vous voir croire en moi me pousse à croire en nous. Cette thèse vous est donc dédiée : mes mots, mes reprises et mes respirations, qu'ils s'inscrivent dans la partition de votre cœur.

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE 7

1. Contours du sujet 8

A. L'identité : entre un questionnement philosophique et un débat contemporain 8

B. Saisir un enjeu littéraire : problématisation et délimitation du corpus 13

C. Objectifs et questions de recherche 22

D. État de l'art : (Re)penser le Nord de la Renaissance à nos jours 23

E. Écrire le Nord au XXI^e^ siècle : entre espace(s) et identité(s) 29

2. Approches théoriques 41

A. Lire l'espace dans les romans du Nord : géocritique, boréalisme et insularité 41

B. De l'espace à l'identité : d'une approche imagologique à une « écolecture » 71

I. L'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DU CONTRASTE SENSORIEL 101

1. Un paysage visuel entre lumière et obscurité 103

A. La nuit, une altérité nécessaire 105

B. Les clairs-obscurs, à mi-chemin entre l'altérité et l'identité 129

2. Un paysage auditif entre sons et silence 163

A. Un Nord bruyant ? 166

B. La métaphore de la musique 181

C. D'un silence à l'autre 189

3. Autour du paysage thermique : un paysage polysensoriel entre glace et feu 202

A. Immobilité et fatalité 205

B. La chaleur : un signal d'alarme ? 221

C. La glace : un froid qui se voit ? 231

II. DEUX NORDS, DEUX LECTURES : RECHERCHE DE L'IDENTITÉ ET DÉCOUVERTE DE L'HYBRIDITÉ 241

1. Une lecture polysensorielle des identités du « Petit Nord » 243

A. Le rouge, marqueur visuel d'identité sociales et de l'identité du « Petit Nord » 244

B. Ruralité, urbanité : l'identité au cœur d'une dualité géographique 252

2. Au-delà du spectre identité/altérité : l'hybridité comme entre-deux postcolonial 275

A. Dissonances identitaires chez Kim : des constructions hybrides 280

B. Formes de l'entre-deux : de l'hybridité à l'hermaphrodisme 295

III. HUMAIN ET ANIMAL : LE DÉFI D'ÉCRIRE LE(S) VIVANT(S) 315

1. Entre le monde humain et le monde du vivant : un écart irrémédiable ? 318

A. Un Nord dépourvu de vie 319

B. Premier aperçu de la présence animale 338

2. Le Nord vivant : pour une (éco)poétique de la Relation 352

A. L'humanimalité : de la mutation à l'union 355

B. La communion du vivant : un pas vers l'écospiritualité 372

CONCLUSION GÉNÉRALE 399

1. Le(s) Nord(s) : un labyrinthe sensoriel 400

2. Écopoéthique et écohumanisme 405

BIBLIOGRAPHIE 411

TABLE DES MATIÈRES 435

INTRODUCTION

GÉNÉRALE

Située à l'intersection entre les notions d'espace et d'identité, la thèse ci-présente s'appuiera sur une étude de corpus composé de huit romans ultracontemporains du Nord. Rédigés en allemand et en français, ils serviront de point de départ à une approche comparatiste au carrefour de trois aires linguistiques et culturelles : francophone, germanophone et nordique. Lire les représentations littéraires du Nord tout en décryptant les identités qui s'y (re)construisent sera rendu possible par une (re)définition particulière de l'espace littéraire, puis par la sélection d'approches théoriques issues de divers champs disciplinaires.

1. Contours du sujet

À l'origine de notre projet d'étude littéraire de l'espace et de l'identité se trouvent des enjeux qui dépassent largement le cadre de la littérature, notamment des questionnements philosophiques et sociétaux. Prenant en compte ces enjeux caractéristiques du XXI^{e} siècle, il conviendra de fixer les contours et les objectifs de la thèse ci-présente. Car, si les débats socio-politiques autour de la question d'identité sont aujourd'hui particulièrement animés, notre regard se posera sur la production romanesque de ce premier quart de siècle. L'identité a-t-elle une place dans le récit ? En tant que lecteur, que peut-on y lire de l'identité ? Comment la malléabilité propre au récit romanesque, dont peut se jouer l'écrivain, peut-elle lui permettre de construire le portrait d'identités au pluriel et en (re)construction ?

A. L'identité : entre un questionnement philosophique et un débat contemporain

Cette thèse s'inscrit dans le prolongement d'un mémoire de master[1] qui avait pour objet l'étude de la capacité de deux écrivaines contemporaines, Ananda Devi et Pia Petersen, à mettre en scène des protagonistes féminins maîtres de leur propre existence. Capables de suivre un parcours identitaire complexe et de se construire une identité singulière, que j'ai, dans mes travaux précédents, appelée une « transidentité »[2], leurs personnages ont provoqué l'implosion des processus de détermination identitaire par autrui et leur remplacement par l'autodéfinition d'une identité en perpétuelle mutation. Néanmoins, au fil de cet itinéraire individuel, notre étude a révélé chez les personnages féminins une tendance à l'isolement et la solitude dans le but de se réapproprier leur identité[3]. Comme s'il fallait toujours s'éloigner des autres pour se

[1] Voir SAINT-ALME, Laure. *Espace et identité féminine dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi et Pia Petersen : Un existentialisme d'écrivain*. Mémoire de Master. Langues et Lettres modernes. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2022.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] Voir *ibid.*, pp. 73-74.

rapprocher de soi-même, comme si le « nous » menaçait le « moi », chacune consolide alors son identité en se distinguant des autres.

À l'origine de ce projet s'exprime une crainte personnelle qui entre en résonance avec l'émergence d'un débat public : la possibilité que la quête identitaire personnelle mène petit à petit à une perte de valeur des identités collectives reviendrait à un effacement du « nous » au profit d'un « je » toujours plus égocentré et isolé. De cet enjeu de concurrence émerge la question suivante, soulevée en guise de titre d'un documentaire diffusé en 2022 sur Arte : *L'identité menace-t-elle le collectif ?*[4]. Ce questionnement identitaire y est envisagé dans une perspective philosophique. Dans cette interview menée par la journaliste Laura Raim, la philosophe Yala Kisukidi rappelle la distinction entre les identités imposées par Autrui, liées par exemple au genre ou à la couleur de peau, et les identités acceptées comme telles par soi-même. Elle établit également une nuance entre le fait de reconnaître son appartenance à une identité sans pour autant la revendiquer comme une donnée essentielle (au sens propre du terme), voire militante. Comme l'explique Laura Raim, l'identité peut donc paraître menaçante aux défenseurs de l'universalisme républicain, préférant nier les identités de certains pour mieux défendre l'égalité de tous les Français. Car, d'après la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, « les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits »[5]. Perçue comme un outil de fragmentation, l'identité est, d'après ce documentaire, suspectée d'empêcher les êtres humains de faire communauté[6]. Si l'on convoque une autre source et reprend l'expression de l'anthropologue Nicolas Adell, le danger serait ici de ne plus « faire monde [les uns] avec les autres »[7]. Donc, l'identité entrerait en contradiction avec l'universel.

D'après Yala Kisukidi, concevoir l'unité du genre humain sans diversité est néanmoins questionnable. Dans un premier temps, Kisukidi nous permet de mettre le doigt sur la confusion entre l'unité et l'uniformité ancrée dans certains discours universalistes. Selon elle, la pensée universelle consiste à concevoir le genre humain dans son intégralité et son unité, malgré la reconnaissance de différences en son sein[8]. Or, Kisukidi ne perçoit pas l'identité comme une

---

[4] Voir TABOURIER, David. *L'identité menace-t-elle le collectif ?* [en ligne]. Les idées larges avec Yala Kisukidi. France : UPIAN, 2022. [Consulté le 15 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.arte.tv/fr/videos/103447-010-A/l-identite-menace-t-elle-le-collectif/

[5] *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789* - Art. 1er.

[6] Voir TABOURIER, David. *L'identité menace-t-elle le collectif ?. Op. cit.*

[7] ADELL, Nicolas. Communauté, appartenance, identité. In : GEFEN, Alexandre (dir.). *Un monde commun : Les savoirs des sciences humaines et sociales* [en ligne]. Nouvelle édition. Paris : CNRS Éditions, 2023, p. 152. [Consulté le 17 août 2023]. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/57150

[8] Voir TABOURIER, David. *L'identité menace-t-elle le collectif ?. Op. cit.*

menace pour l'universel. Elle rappelle que « l'identité n'est pas un gros mot »[9], ce qui signifie que l'usage de cette notion n'est pas nécessairement incompatible avec l'universalité. D'après elle, les usages les plus nocifs à la cohésion d'une société sont les expressions « réactionnaires » et « nationalistes »[10]. La philosophe fait ici référence à une identité bien particulière, une identité qui échappe ax déterminisme. L'identité n'*est* pas par essence, comme le constatent les historiens Robinson Baudry et Jean-Philippe Juchs. Selon eux, « considérer l'identité comme une donnée existant en elle-même, essentielle »[11] est une erreur trop largement répandue. Cet *a priori* est particulièrement dommageable puisqu'il nuit à la légitimité de l'expression d'identités individuelles et collectives internes à la nation que Yala Kisukidi considère simplement comme des « récits de soi »[12]. Kisukidi différencie donc nettement l'identité de l'identitarisme[13], ce dernier étant le seul à présenter un danger en lui-même. Une fois cette distinction faite et la prise de conscience établie de la possibilité d'une intégration du concept d'identité dans cet idéal d'universalité, l'identité nous apparaît comme une notion extrêmement complexe, pouvant être utilisée, sculptée et découpée par chaque individu. Dans la construction de cette thèse, une attention particulière sera portée à la malléabilité de cette notion, que l'on peut sans cesse se (ré)approprier.

Néanmoins, l'identité n'est pas vue d'un bon œil par tous les penseurs de notre époque. Si le sociologue Jean-François Bayart reconnaît en 2018, dans la préface de son ouvrage, combien « il est [...] incommode et désagréable de dire à [s]es lecteurs qu'ils n'ont *pas* d'identité »[14], c'est que « l'identité est devenue la valeur cardinale de notre modernité »[15], comme le constate la philosophe Julia de Funès, « au point de constituer le motif principal de la plupart des revendications modernes »[16]. Ce que le sociologue dénonçait comme la « bêtise identitaire »[17], ressort dans l'analyse de la philosophe en véritable « obsession identitaire »[18], qui s'avère constituer le trait caractéristique de ce XXI^{e} siècle, surnommé « le siècle des égarés »[19]. En effet, un manque de repères mène dans les sociétés actuelles à une forme de crise

---

[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] BAUDRY, Robinson et JUCHS, Jean-Philippe. Définir l'identité. *Hypothèses* [en ligne]. 2007. [Consulté le 19 août 2023]. Vol. 10, p. 157. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/hyp.061.0155
[12] *Ibid.*
[13] Voir *ibid.*
[14] BAYART, Jean-François. Préface. In : *L'illusion identitaire*. Paris : Pluriel, 2018. p. XII.
[15] DE FUNÈS, Julia. Introduction. In : *Le siècle des égarés*. Paris : L'Observatoire, 2022, p. 9.
[16] DE FUNÈS, Julia. Chapitre 1 : L'identité, une poursuite malheureuse. In : *Le siècle des égarés*. *Ibid.*, p. 14.
[17] BAYART, Jean-François. Avant-propos. In : *L'illusion identitaire*. *Op. cit.*, p. 12.
[18] DE FUNÈS, Julia. Chapitre 1 : L'identité, une poursuite malheureuse. *Op. cit.*, p. 16.
[19] Il s'agit du titre de l'ouvrage de Julia de Funès. Voir *ibid.*

identitaire mondialisée ; en attestent entre autres « la montée de l'extrême-droite et du fondamentalisme religieux »[20] ou encore « l'élection de l'improbable Mr Trump »[21]. Tandis que, pendant l'Antiquité, les réponses étaient apportées par la métaphysique ou la religion, puis révélées pendant les Lumières, par le biais de valeurs humanistes[22], le XX^{e} siècle s'impose comme « celui de l'avènement individuel »[23]. La démocratie, régime associé à l'autonomie, permet la manifestation des intérêts les plus individualistes[24]. Par conséquent, la liberté offerte à l'individu serait moins synonyme d'épanouissement personnel que de revendications identitaires.

Julia de Funès observe un transfert des questionnements individuels à la sphère publique puisque « les caractéristiques privées telles que l'identité, la race, le genre deviennent les nouveaux enjeux publics »[25]. Aujourd'hui, l'identité se ferait le credo de toute une époque. Plus sceptique que Yala Kisukidi, Julia de Funès ne distingue pas clairement les revendications identitaires des dérives identitaristes. Selon elle, l'identité monopolise le débat public autour de particularités propres à chacun. Cet individualisme permettrait donc aux divisions de se substituer à l'intérêt commun. Lors de sa conférence intitulée *Un Parcours de l'identité*, le philosophe Pierre-Olivier Monteil reconnaît lui aussi les dangers d'une identité dont l'objectif n'est pas d'appartenir à un ensemble, mais au contraire de se singulariser. Néanmoins, d'après lui, le danger réside moins dans les revendications identitaires en elles-mêmes que dans les réactions qu'elles provoquent. En effet, se sentant menacée par des voix minoritaires, la majorité risque de développer une peur du « déclassement »[26]. Cette crainte est notamment instrumentalisée par l'extrême droite : peu à peu, le mythe d'une identité pure et satisfaisante pour la majorité se confond avec l'essence, une essence pour laquelle toute différence constitue une menace[27]. Par conséquent, la notion d'identité semble s'inscrire dans un climat social de grande tension. Si l'identité de quelques-uns semble assez puissante pour déstabiliser celle de nombreux autres, la moindre revendication identitaire peut déclencher un conflit, parfois à l'intérieur même d'une société ou d'un pays.

---

[20] BAYART, Jean-François. Préface. In : *L'illusion identitaire*. *Op. cit.*, p. IX.
[21] *Ibid.*
[22] Voir DE FUNÈS, Julia. Chapitre 1 : L'identité, une poursuite malheureuse. *Op. cit.*, p. 14.
[23] *Ibid.*
[24] Voir *ibid.*, p. 15.
[25] *Ibid.*, p. 16.
[26] MONTEIL, Pierre-Olivier. *Un parcours de l'identité*. Entretiens de Robinson. Le Plessis Robinson : Centre de Robinson, 4 février 2024.
[27] Voir *ibid.*

En réalité, la complexité, voire la dangerosité, de l'identité semble provenir de sa complexité à la définir comme une notion universelle, partagée à la fois par l'Autre et par *moi*. Le débat ne se polarise plus autour du clivage pour ou contre la mention légitime de l'identité dans la sphère publique, mais plutôt autour de la recherche d'une définition de cette notion. Car, comme l'a montré Pierre-Olivier Monteil, les opposants à l'omniprésence des revendications identitaires dans les débats contemporains finissent eux aussi par se raccrocher à une identité perçue comme la leur[28]. L'identité se construit ainsi dans un rapport d'acceptation et de rejet, d'exclusion et d'appropriation, soit dans un dialogue bipolaire, que l'on pourrait familièrement appeler « un dialogue de sourds » : chacun trouve dans l'identité ce qu'il souhaite y trouver, n'en déplaise au parti opposé ; l'intérêt partisan empêche l'élaboration d'une définition universelle. L'identité s'apparente ainsi à un terrain miné de divergences. D'ailleurs, d'après Monteil, la définition non philosophique de l'identité reflète déjà l'ambivalence de cette notion, à mi-chemin entre « ressemblance » et « dissemblance »[29]. Effectivement, d'après le dictionnaire Larousse, l'identité atteste soit d'un rapport de « similitude parfaite »[30] entre deux entités, soit d'un « ensemble de données [...] qui permettent d'individualiser quelqu'un »[31], ce qui constitue une contradiction. Des deux sens proposés ne ressort à première vue qu'un non-sens : l'identité permet à la fois l'union et la distinction, la similitude et la différence. Par conséquent, l'identité se révèle étrangement indissociable de son antonyme : l'altérité. Cette complémentarité justifiera ultérieurement le recours à une approche imagologique du corpus littéraire.

Simultanément à ce débat brûlant concernant la compatibilité éventuelle de la question de l'identité avec des valeurs démocratiques, l'humanisme revient aujourd'hui sur le devant de la scène, comme un appel à l'union au-delà des divisions. Mettant à distance la variété des identités humaines, l'humanisme s'impose au XXI^{e} siècle comme une idéologie à ne pas négliger, mais plutôt à « réinventer »[32]. Car comme l'a rappelé Irina Bokova en 2010, ancienne directrice générale de l'UNESCO, « les mutations du monde appellent à l'élaboration d'un nouvel humanisme »[33]. Ce projet de thèse interrogera donc cet élan humaniste contemporain,

---

[28] Voir *ibid.*
[29] *Ibid.*
[30] Identité. In : *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse, 2003, p. 527.
[31] *Ibid.*
[32] BOKOVA, Irina. Repenser l'humanisme au 21^{e} siècle. *International review of education* [en ligne]. Vol. 60/3, 2014, p. 307. [Consulté le 30 juin 2022]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.1007/s11159-014-9403-7
[33] BOKOVA, Irina. *Un nouvel humanisme pour le XXI^{e} siècle*, Paris, UNESCO, 2010, p. 2. [Consulté le 30 juin 2022]. Disponible à l'adresse : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189775_fre

prêt à défendre « l'existence d'une communauté humaine qui s'étend de proche en proche à l'ensemble des hommes sur toute la surface de la terre »[34]. Cette tension entre particularité et universalité constitue un arrière-plan philosophique nécessaire à l'élaboration de cette thèse. En plus d'être malléable, l'identité se veut tantôt revendiquée, tantôt acceptée, tantôt rejetée, créant des contradictions au sein des individus eux-mêmes et des sociétés qu'ils forment.

B. Saisir un enjeu littéraire : problématisation et délimitation du corpus

Étudier l'identité, non plus comme une notion abstraite ou philosophique, mais comme un élément présent ou sous-jacent dans le texte littéraire requiert la définition d'un corpus. Celui-ci sera défini par trois critères : un premier critère temporel, puisqu'il sera exclusivement composé de romans du XXI^{e} siècle ; un deuxième critère géographique, permettant une étude de corpus axée sur les espaces nordiques ; à cela s'ajoute un troisième critère thématique, la rencontre de l'altérité, notamment par le biais du voyage vers le Nord.

Le critère temporel s'impose, dans un premier temps, comme une manière évidente de lire dans la littérature l'écho de questionnements contemporains. Si l'identité anime actuellement le débat public, il paraît judicieux de se demander comment, à la même époque, celle-ci se manifeste au sein de la prose littéraire. Puisque le débat autour de l'identité se révèle particulièrement virulent au XXI^{e} siècle[35], comme le constate Julia de Funès, la délimitation temporelle d'un corpus littéraire permettra l'étude d'un sujet actuel dans une littérature ultracontemporaine. Si la synchronie apparaît comme essentielle à la problématisation de notre recherche, se voulant au cœur des questionnements identitaires de notre époque, elle peut tout de même constituer une difficulté pour l'analyse littéraire, comme le constate Christina Horvath. En s'intéressant au roman urbain contemporain, Horvath est en effet parvenue, en 2009, à rassembler des œuvres publiées entre 1989 et 2001[36]. Elle-même confrontée à une littérature qualifiée d'« extrême-contemporaine »[37], elle reconnaît la difficulté d'appréhender un champ littéraire varié et encore en « chantier »[38] au moment de son analyse.

Le premier défi n'est autre qu'une question de « périodisation, à savoir où commence réellement le contemporain et quelles sont ses limites »[39]. En effet, le propre de la

---

[34] *Ibid.*, p. 3.
[35] Voir DE FUNÈS, Julia. Chapitre 1 : L'identité, une poursuite malheureuse. *Op. cit.*, p. 16.
[36] Voir HORVATH, Christina. Introduction. In : *Le roman urbain contemporain en France* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. p. 9.
[37] *Ibid.*, pp. 8-9.
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*, p. 9.

contemporanéité réside dans la relativité : dépendante de l'époque à laquelle elle est étudiée, la littérature ultracontemporaine[40] est sans cesse déplacée sur la frise chronologique. Plus de dix ans après la publication de l'ouvrage de Christina Horvath, les romans de la fin du XX^e^ siècle nous paraissent déjà moins contemporains que ceux publiés à notre siècle. La constitution du notre corpus répond à un besoin d'actualisation : tous les romans choisis ont été publiés après l'an 2000. De surcroît, le manque d'homogénéité des romans ultracontemporains constitue un deuxième défi, d'après Horvath :

> Avec l'éclatement des genres, le classement des œuvres, des auteurs et des tendances se fait de moins en moins selon les critères génériques jugés trop flous. S'il existe des tentatives suffisamment courageuses pour entreprendre un travail de pionnier à travers la jungle de la création littéraire contemporaine, elles recourent de préférence à des critères thématiques (fictions familiales, roman de libertinage, etc.), stylistiques (auteurs impassibles ou minimalistes) ou culturels (littérature maghrébine, antillaise, africaine d'expression française), ce qui conduit à l'inscription de ces textes dans des catégories aussi vagues qu'arbitraires.[41]

Comme le suggère Horvath, la littérature ultracontemporaine est foisonnante et trop hétérogène pour s'y intéresser dans sa globalité, d'où la nécessité d'établir un critère géographique. Au-delà du critère temporel, la problématisation de notre sujet de recherche nous pousse à constituer un corpus portant sur les espaces nordiques. En réalité, le deuxième critère de définition du corpus est étroitement dépendant du troisième. Gardant à l'esprit le troisième critère de définition du corpus, associé à l'altérité, tout en anticipant la prochaine définition des questions de recherche, liées à l'identité, le Nord, avec ses caractéristiques sensorielles, socio-politiques et environnementales, s'impose comme un espace où peuvent se rencontrer de nombreux enjeux liés à l'altérité et l'identité. Dans l'étude de corpus, il sera notamment question d'une altérité sensorielle, puis d'une altérité sociale, et enfin d'une altérité non humaine. Ainsi, la thèse ci-présente portera exclusivement sur les romans ultracontemporains du Nord.

Néanmoins s'impose le besoin de délimiter le Nord qui caractérisera l'étendue de notre corpus. Il conviendra de sélectionner des romans dont le récit se déroule dans un espace nord-

---

[40] *N. B.* En substitut de la « littérature extrême-contemporaine », nous privilégierons les termes de « littérature ultracontemporaine », dont l'usage est plus récent. « L'extrême-contemporain » (avec un trait d'union) est une expression qui apparaît déjà dans les écrits de Michel Chaillou, en 1987. Voir CHAILLOU, Michel. L'extrême contemporain, journal d'une idée. *L'Extrême contemporain Numéro spécial de Po&sie* [en ligne]. 1987. [Consulté le 6 mai 2024]. Vol. 41. Disponible à l'adresse : https://www.michel-chaillou.com/wp-content/uploads/LExtr%C3%AAme-contemporain.pdf

[41] HORVATH, Christina. Introduction. *Op. cit.*, p. 9.

européen, ce qui inclut les pays scandinaves (Norvège, Danemark, Suède), leurs territoires insulaires autonomes (Îles Féroé, Groenland) et les pays nordiques indépendants (notamment l'Islande). Répondant à la définition contemporaine et institutionnelle des pays nordiques[42], les lieux des fictions sélectionnées se restreignent donc à une aire géographique correspondant au deuxième critère de définition du corpus.

Délimiter un Nord européen, c'est admettre que d'autres Nords existent et que chacun d'eux détient dans son espace sensoriel une partie de ce Nord. Les Nords sont distincts, mais jamais complètement indépendants l'un de l'autre, ce qui nous permettra de déceler dans le Nord européen littéraire des traces laissées par d'autres Nords. Notre conception de Nord européen n'intègre pas les régions du continent américain (comme le Canada) ou asiatique (comme la Sibérie), parfois également perçues comme nordiques. Ces dernières années, le Nord eurasien est entré dans le paysage littéraire français grâce aux récits de l'écrivain-voyageur Sylvain Tesson, qui évoque ses errances sur les bords du lac Bäikal *Dans les forêts de Sibérie*[43]. Pour ce récit autobiographique et réflexif, le « Prix Médicis essai » lui est décerné en 2011[44]. L'écrivain continue de mettre à l'honneur les paysages sibériens dans d'autres de ses écrits, notamment dans son recueil de nouvelles *Une nuit à coucher dehors*[45].

Dans ce Nord littéraire semble transparaître une véritable ode à la nature, qu'il s'agisse du Nord sibérien de Sylvain Tesson ou d'autres Nords, d'un Nord en langue française ou allemande. Derrière ses apparences poétiques, les romans relatifs à l'Europe du Nord sont marqués par un discours plus ou moins explicite de défense du milieu naturel, mais résolument engagé. Valentine Goby, autrice de *Banquises*[46], nous fait comprendre que la banquise est en péril ; le pluriel de son titre est illusoire, il semble paradoxalement nous rappeler le caractère singulier et précieux de la banquise groenlandaise, de plus en plus réduite par la fonte des glaces. Klaus Böldl, quant à lui, semble vouer un culte aux oiseaux, que son personnage principal, allemand expatrié, découvre avec une curiosité enfantine dans le roman *Der Atem der Vögel*[47] (littéralement, « la respiration des oiseaux »). Rendant dès le titre également explicite l'essence de son roman, Philippe Gerin compose un roman dédié à *La Mélancolie des*

---

[42] Nous nous référons ici à la composition du Conseil nordique, évoquée dans la section 4 de l'introduction intitulée « État de l'art : (Re)penser le Nord de la Renaissance à nos jours ».
[43] Voir TESSON, Sylvain. *Dans les forêts de Sibérie*. Paris : Gallimard, 2011.
[44] Voir Dans les forêts de Sibérie. Gallimard [en ligne]. [Consulté le 27 février 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.gallimard.fr/catalogue/dans-les-forets-de-siberie/9782072836800
[45] Voir TESSON, Sylvain. *Une nuit à coucher dehors*. Paris : Gallimard, 2019.
[46] Voir GOBY, Valentine. *Banquises.* Paris : Albin Michel, 2011.
[47] Voir BÖLDL, Klaus. *Der Atem der Vögel.* Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2017.

baleines[48]. Rapidement, la composition du corpus nous permet d'intégrer à réflexion autour de l'identité le thème de la rencontre entre l'humanité et l'animalité, soit deux identités *a priori* bien distinctes.

La constitution du corpus n'aspire pas à l'homogénéité absolue puisque « le roman du Nord », même limité à l'Europe du Nord, ne peut prétendre au statut de genre ou sous-genre romanesque. Le Nord européen semble se décliner selon les romans et leurs écrivains, des choix et tendances dont feront l'objet la thèse ci-présente. L'intérêt sera non pas d'étudier la nordicité[49] en soi, mais bel et bien la nordicité dans sa mise en scène interculturelle. L'appréciation de la diversité propre aux romans ultracontemporains[50], comme le rappelle Christina Horvath, qu'ils soient écrits en langue française ou allemande, peut justifier la composition d'un corpus au croisement des langues et des espaces, visant à intégrer une forme de multiculturalité dans la prose romanesque.

En s'appuyant sur les paramètres de contemporanéité et de nordicité, nous avons pu constituer un corpus regroupant des œuvres toutes publiées pour la première fois entre 2009 et 2023 et susceptible d'être appréhendé dans une démarche comparatiste. Parmi les romans de langue française, seront étudiés *Marches à Copenhague*[51] de Marie-Claude Gagnon, *Banquises* de Valentine Goby[52], *Une nuit à Reykjavík* de Brina Svit[53] et *La Mélancolie des baleines* de Philippe Gerin[54]. Parmi les romans de langue allemande, on comptera *Nordlicht*[55] de Melitta Breznik, *Daheim*[56] de Judith Hermann, *Anatomie einer Nacht*[57] d'Anna Kim et *Der Atem der Vögel*[58] de Klaus Böldl[59]. Les deux seules traductions publiées sont les suivantes : *Anatomie d'une nuit* de Marie-Claude Auger[60] pour le roman d'Anna Kim et *Une clarté dans le lointain* de Dominique Autrand[61] pour celui de Judith Hermann. Néanmoins, en dépit d'une traduction

---

[48] Voir GERIN, Philippe. *La Mélancolie des baleines*. Paris : Actes Sud, 2023.
[49] Nous reviendrons sur la notion de « nordicité » dans la section intitulée « D. État de l'art : (Re)penser le Nord de la Renaissance à nos jours » dans le chapitre 1 de l'introduction générale.
[50] Voir *ibid*.
[51] Voir GAGNON, Marie-Claude. *Marches à Copenhague*. Montréal : Druide, 2013.
[52] Voir GOBY, Valentine. *Banquises. Op. cit*.
[53] Voir SVIT, Brina. *Une nuit à Reykjavík*. Paris : Gallimard, 2011.
[54] Voir GERIN, Philippe. *La Mélancolie des baleines*. *Op. cit*.
[55] Voir BREZNIK, Melitta. *Nordlicht*. Munich : Luchterhand, 2009.
[56] Voir HERMANN, Judith. *Daheim.* Francfort-sur-le-Main : Fischer, 2021.
[57] Voir KIM, Anna. *Anatomie einer Nacht.* Berlin : Suhrkamp, 2013.
[58] Voir BÖLDL, Klaus. *Der Atem der Vögel. Op. cit*.
[59] *N. B.* Notre analyse portera uniquement sur les œuvres en langue originale. En cas de citation, les passages extraits des romans germanophones seront systématiquement traduits vers le français.
[60] Voir KIM, Anna. *Anatomie d'une nuit*. Traduit de l'allemand par Marie-Claude Auger. Paris : Actes Sud, 2014.
[61] Voir HERMANN Judith. *Une clarté dans le lointain*. Traduit de l'allemand par Dominique Autrand. Paris : Albin Michel, 2023.

publiée, les extraits des romans *Nordlicht* et *Der Atem der Vögel* seront traduits par nos soins et sans mention spécifique. Toutes les sources secondaires rédigées en une langue autre que le français le seront également, mais cette fois-ci avec la mention indiquant qu'il s'agit de notre traduction.

Bien qu'ils soient reliés les uns aux autres par des espaces que nous considérons comme « nordiques », les huit romans du corpus se retrouvent au carrefour de plusieurs régions du monde et biographies d'écrivains, en témoigne le tableau suivant :

	Romans	**Auteurs**	**Lieu principal de la fiction**	**Lieu(x) d'origine/de vie des auteurs**
Écrivains sédentaires[62]	*Marches à Copenhague*	Marie-Claude Gagnon	Copenhague	Canada
	Banquises	Valentine Goby	Groenland	France
	La Mélancolie des baleines	Philippe Gerin	Islande	France[63]
	Der Atem der Vögel	Klaus Böldl	Îles Féroé	Allemagne
	Daheim	Judith Hermann	Nord de l'Allemagne	Allemagne
	Une nuit à Reykjavík	Brina Svit	Islande	Née en Slovénie Vit en France

[62] Nous reprenons ici la classification distinguant les sédentaires des nomades proposée par Anne-Rosine Delbart. Voir DELBART, Anne-Rosine. Être bilingue et écrivain français : les motivations du choix d'une langue d'écriture. *Bulletin VALS-ASLA*. 2002. Vol. 76, p. 162.

[63] Gerin a vécu plusieurs années en Allemagne avant de revenir s'installer en France. Voir Philippe Gerin. *Itinérances* [en ligne]. [Consulté le 23 mars 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.mediathequespaysdugier.org/animations/programmation/809-philippe-gerin

Écrivains nomades[64]	*Nordlicht*	Melitta Breznik	Îles Lofoten	Née en Autriche Vit en Suisse
	Anatomie einer Nacht	Anna Kim	Groenland	Née en Corée du Sud Vit en Autriche

Les auteurs aux profils divers évoquent tous un rapport particulier à l'espace. En vérité, les différences linguistiques ne se résument pas uniquement à la distinction entre la partie francophone et germanophone du corpus ; elles se manifestent plus subtilement à l'intérieur dans chacune d'elles. La langue d'écriture n'est donc pas *per se* le facteur le plus déterminant dans la construction du rapport à l'espace, mais bel et bien les conditions liées au choix de cette langue. En effet, la moitié des auteurs a principalement vécu dans son pays de naissance (Gagnon, Bödl, Goby et Hermann), tandis que l'autre moitié possède un parcours empreint de migrations internationales (Svit, Breznik, Kim, Gerin). Pour tous, leur rapport à l'espace induit ainsi un rapport spécifique à la langue française ou allemande, un rapport d'identité et/ou d'altérité[65].

Si la première moitié des écrivains choisit en effet d'écrire dans sa langue première[66], l'autre choisit une langue d'écriture différente de celle-ci. Anne-Rosine Delbart s'est tout particulièrement intéressée au parcours de ces écrivains ayant choisi le français bien qu'il ne s'agisse pas de leur langue première. D'après sa classification, Brina Svit, d'origine slovène, appartient aux auteurs « nomades »[67], partis pour un pays francophone à l'âge adulte et « pour des motivations pratiques »[68], parfois amoureuses. En effet, dans une interview, Svit raconte être partie pour la France après avoir rencontré son mari, alors qu'elle travaillait en tant

[64] Idem. Voir *ibid*.
[65] Nous reviendrons ultérieurement sur l'inscription de l'œuvre de chaque écrivain du corpus dans le dialogue entre espace et identité dans la section « E. Écrire le Nord au XXI^e^ siècle : entre espace(s) et identité(s) » de l'introduction générale.
[66] Le terme de « langue première » sera ici privilégié à sa variante plus traditionnelle de « langue maternelle » : la langue première est la première langue apprise dans l'ordre chronologique, ce qui en fait un terme logique et applicable dans tous les pays, y compris multilingues, comme le Canada.
[67] DELBART, Anne-Rosine. Être bilingue et écrivain français : les motivations du choix d'une langue d'écriture. *Loc. cit.*, p. 168.
[68] *Ibid.*, p. 170.

qu'interprète à l'Ambassade de France à Ljubljana[69]. Quant à elle, Anna Kim, arrive en Allemagne en 1979 de Corée du Sud, accompagnée de ses parents[70]. Une fois adulte, elle part étudier en Autriche où elle vit depuis 1984[71]. Bien que sa langue d'écriture soit l'allemand et non le français, son parcours la rapproche des écrivains nomades qu'Anne-Rosine Delbart nomme « les enfants de l'émigration »[72], ayant suivi leurs parents En l'occurence, le père de Kim part occuper un poste dans le domaine des beaux-arts[73].

En partant vivre ailleurs, ces deux autrices décident d'écrire dans la langue de l'Autre. La composition littéraire intègre ainsi dès ses balbutiements une part d'altérité. D'ailleurs, Anne-Rosine Delbart les appellent des « écrivains venus d'ailleurs »[74]. La présence de cette altérité est accentuée par leur choix d'en faire un topos essentiel aux romans. En effet, dans le corpus, les personnages partent à la rencontre d'un Ailleurs plus ou moins nordique (voir colonne *Lieu principal de la fiction*). Par ailleurs, Melitta Breznik, par sa migration entre deux pays frontaliers constitue un cas à part : née en Autriche, elle écrit en allemand, qui est également une des langues parlées en Suisse. Au milieu du corpus, l'autrice s'impose ainsi comme la seule nomade[75] pouvant continuer à « habiter » sa première langue, bien qu'elle doive probablement cohabiter avec les autres langues nationales de la Suisse.

Après l'aspect temporel et nordique, le troisième critère de définition du corpus est plus thématique : dans les romans choisis, le Nord constitue non seulement une destination, mais avant tout une terre où les personnages n'ont d'autre choix que de se confronter avec l'altérité. Les paysages, le climat, mais également les personnages que les personnages principaux rencontrent en terre nordique sont différents de tout ce qu'ils connaissent. De manière analogique, partir dans le Nord s'apparente à un saut dans le vide : les protagonistes peuvent ou doivent désormais se (re)construire dans l'inconnu. En d'autres termes, l'Ailleurs sert de porte d'entrée dans l'altérité. Les personnages du corpus subissent tout particulièrement un

---

[69] Voir DESFONS, Pierre. *Brina Svit à propos de son arrivée en France* [en ligne]. France : France 2, 2006. [Consulté le 10 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i07365183/brina-svit-a-propos-de-son-arrivee-en-france

[70] Anna Kim [en ligne]. *EU Prize for Literature*. [Consulté le 20 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://euprizeliterature.eu/fr/author/anna-kim

[71] Anna Kim [en ligne]. *Maison Heinrich Heine.* [Consulté le 10 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.maison-heinrich-heine.org/anna-kim

[72] DELBART, Anne-Rosine. Être bilingue et écrivain français : les motivations du choix d'une langue d'écriture. *Loc. cit.*, p. 168.

[73] Anna Kim [en ligne]. *EU Prize for Literature*. *Op. cit.*

[74] Voir DELBART, Anne-Rosine. *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : PULIM, 2005.

[75] Voir DELBART, Anne-Rosine. Être bilingue et écrivain français : les motivations du choix d'une langue d'écriture. *Loc. cit.*, p. 168.

« magnétisme septentrional »[76] qui motive plus ou moins explicitement leurs décisions et déplacements, soit leur manière d'appréhender l'espace qu'ils parcourent.

En effet, la plupart des personnages quittent leur lieu de vie pour rejoindre le Nord. Chez Gagnon, la Canadienne Lou Juillet organise un voyage de groupe à Copenhague (voir *Marches à Copenhague*). Chez Goby, Lisa part au Groenland, lieu de disparition de sa sœur afin de comprendre ce qui a pu lui arriver et apaiser son deuil (voir *Banquises*). Dans le roman de Hermann, la séparation avec son mari et la prise d'envol de sa fille majeure pousse la protagoniste à rejoindre son frère dans le Nord rural de l'Allemagne (voir *Daheim*). Chez Svit, Lisbeth souffre également du deuil de sa sœur, décédée d'une maladie, et propose à un danseur argentin inconnu de passer une nuit avec elle dans la capitale islandaise, qu'elle ne connaît absolument pas, en échange d'une rémunération (voir *Une nuit à Reykjavík*). Dans le roman de Gerin, l'Islande est une destination déjà connue par les protagonistes : Ayden et Sasha souhaitent faire découvrir à leur enfant malade l'île où, avant sa naissance, ils ont entrepris un grand voyage (voir *La Mélancolie des baleines*).

Chez Böldl, le personnage de Philipp s'est expatrié dans les îles Féroé pour des raisons professionnelles où il rencontre sa compagne Johanna, médecin à l'hôpital, et mère d'une petite fille, Rannva. Étranger sur les îles Féroé, il se sent également étranger dans cette famille recomposée (voir *Der Atem der Vögel*). Chez Breznik, le personnage d'Anna souhaite renouer avec le mystérieux passé de son père, militaire en Norvège pendant la Seconde Guerre mondiale et sa propre enfance douloureuse (voir *Nordlicht*). Par ailleurs, dans le récit de Kim, portant sur une nuit de suicides, l'appel du Grand Nord[77] semble même s'exercer sur les natifs émigrés, les poussant au retour. Certains personnages, comme Mikileraq ou Keyi, ont quitté le Groenland à un jeune âge mais sont ensuite revenus s'y installer (voir *Anatomie einer Nacht*). La mobilité géographique des protagonistes n'est peut-être que la manifestation métaphorique de ce magnétisme[78] contemporain.

Toutefois, même après la prise en compte de la date de publication, de la nordicité de la prose, il peut sembler nécessaire de préciser la particularité du corpus : il contient des romans du Nord, mais aucun roman policier. Pourtant, si l'on observe la production littéraire de ces dernières années, ce sont les romans policiers, plus que tout autre sous-genre romanesque, qui

---

[76] HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Revue internationale de politique comparée* [en ligne]. 2006. [Consulté le 30 juin 2022]. Vol. 13, n° 3, p. 378. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ripc.133.0377
[77] Voir BATTAIL, Jean-François. L'appel du Grand Nord : Entre fascination exotique et curiosité scientifique. *Loc. cit.*, pp. 235-249.
[78] Voir HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Op. cit.*, p. 378.

occupent la part écrasante de romans publiés sur le Nord. Ainsi, en dehors des librairies, allant parfois jusqu'à dédier une section de leurs rayons au polar nordique, un intérêt particulier se développe dans les milieux universitaires. Le policier nordique semble s'exporter, au point de pousser des écrivains non issus de pays nordiques à adopter ce genre. Olivier Truc, un journaliste à Stockholm, mêlant dans ses romans de langue française Grand Nord et suspense[79] en est un parfait exemple. L'intégrant à son corpus d'étude, Marie-Lou Solbach fait le choix de consacrer sa thèse de littérature comparée à ce qu'elle nomme les « polars polaires »[80], soit les récits se déroulant dans la zone arctique.

Parmi ces polars polaires[81] semble se trouver un type de récit à part entière : des romans dont l'intrigue policière se mêle à un combat environnemental. Dans son roman *Les Brouillards noirs*[82], l'écrivain Patrice Gain réussit à orchestrer une enquête policière portant sur la disparition de la fille de Raphaël à un plaidoyer écologiste contre le *grindadráp*, un rituel annuel de chasse poussant les habitants féroïens à tuer en grand nombre des baleines. D'ailleurs, comme indiqué la quatrième de couverture, les Éditions Albin Michel classent son roman dans la catégorie « policier & thriller ». Non inclus dans le corpus, ce roman récompensé par le Prix des lecteurs 2024, laisse entrevoir une mutation observable dans les romans ultracontemporains du Nord, qui, peu importe le sous-genre auquel ils appartiennent, se font de plus en plus l'écho de questions environnementales.

Plus que des récits sublimant la nature, comme dans le roman de Klaus Böldl[83], les romans publiés dans les années 2010 et 2020, comme celui de Philippe Gerin[84], semblent contenir en leur sein un message écologiste de plus en plus prononcé ou ciblé. Gerin se fait notamment l'avocat littéraire des baleines agonisantes, ce qui accorde à son œuvre une place particulière et un rôle indispensable à l'intérieur de notre corpus. En réalité, les enjeux écologiques liés au réchauffement climatique paraissent plus visibles, plus flagrants dans les régions circumpolaires. La fonte des glaces évoquée de manière tragique par Valentine Goby comme source de malnutrition des humains et des chiens de traîneau ainsi que de suicides fait de *Banquises*[85], publié en 2011, un roman indiscutablement écologiste. Finalement, ce qui

---

[79] Voir Olivier TRUC [en ligne]. Éditions Métailié. [Consulté le 26 février 2025]. Disponible à l'adresse : https://editions-metailie.com/auteur/olivier-truc/

[80] Voir SOLBACH Marie-Lou. *L'Arctique des polars polaires : en-quête des représentations et récits d'inquiétudes au XXIe siècle*. Thèse de doctorat. Littérature générale et comparée. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2022, pp. 239-351. Disponible à l'adresse : http://www.theses.fr/2022STRAC021/document

[81] Voir *ibid*.

[82] Voir GAIN, Patrice. *Les Brouillards noirs*. Paris : Albin Michel, 2023.

[83] Voir BÖLDL, Klaus. *Der Atem der Vögel. Op. cit*.

[84] Voir GERIN, Philippe. *La Mélancolie des baleines*. *Op. cit*.

[85] Voir GOBY, Valentine. *Banquises. Op. cit*.

s'applique aux polars polaires, si l'on reprend les termes de Marie-Lou Solbach, s'applique selon nous, à l'ensemble des romans ultracontemporains du Nord : il s'agit de « récits d'inquiétude »[86], notamment à cause des sérieuses préoccupations environnementales.

D'un côté, le succès des espaces nordiques auprès des auteurs de romans policiers, y compris francophones, semble s'expliquer par l'inimitable association que constitue l'espace du Nord et le crime ou le suspense, comme semble le suggérer Solbach : « Frissons de peur, nuit polaire, esprits de la banquise, désert de l'inlandsis … voici le décor des polars polaires, ces romans policiers contemporains dont l'espace arctique délimite le terrain d'enquête »[87]. De l'autre, il conviendra de s'interroger comment ce même espace sensoriel nordique froid, sombre et désert peut se révéler propice à l'introspection et par conséquent, à l'exploration identitaire. Pour notre corpus, l'exclusion de romans policiers permettra la sélection de romans pour l'instant moins explorée par la critique littéraire, sans pourtant exclure la possibilité de retrouver dans le corpus des éléments relatifs aux romans policiers. En effet, dans la thèse ci-présente, il sera question d'une enquête tout de même, bien qu'elle soit davantage identitaire que policière.

Finalement, la constitution d'un corpus ultracontemporain, nordique et lié à l'altérité permet d'approcher la question de l'identité, très présente à notre époque, à la fois avec une certaine proximité, notamment une quasi-immédiateté temporelle, mais également une certaine distance : dans les romans francophones et germanophones du corpus, le Nord est conçu par les auteurs, non natifs de ces régions nordiques, et perçu par les personnages comme un Ailleurs, qu'il soit étranger pour la plupart des œuvres, ou exceptionnellement régional (comme le Nord de l'Allemagne dans le roman *Daheim*). L'étude d'un tel corpus permet l'exploration d'un type de romans du Nord bien particulier : les *enquêtes* identitaires. En nous obligeant à intégrer l'Ailleurs dans notre manière d'appréhender la construction identitaire des personnages, l'altérité se fait déjà une place dans notre conception de l'identité[88] et, par conséquent, la confrontation avec l'altérité devient indissociable du Nord littéraire.

C. Objectifs et questions de recherche

L'objectif de mon étude sera de déterminer en quoi les espaces nordiques du roman ultracontemporain sont présentés comme le terrain de déploiement privilégié des identités

---

[86] Voir le titre de la thèse de SOLBACH Marie-Lou. *L'Arctique des polars polaires : en-quête des représentations et récits d'inquiétudes au XXIe siècle*. *Op. cit*.
[87] SOLBACH Marie-Lou. Introduction : Mise en-quête. *Ibid*. p. 13.
[88] Dès la composition du corpus, l'approche imagologique peut être anticipée. Nous la développerons ultérieurement, notamment dans la section B, située dans la partie « 2. Approches théoriques » de l'introduction générale.

humaines. Ce questionnement intègre au cœur de l'équation une inconnue controversée : l'identité. Afin de prendre en compte la flexibilité et la pluralité de cette notion, précédemment évoquée, une méthode inductive sera mise en œuvre. Aucune définition préétablie de l'identité ne sera apposée au corpus, mais au contraire, les parcours propres aux personnages permettront de (re)modeler la notion. Les principales questions de recherche seront les suivantes :

- Comment les espaces nordiques peuvent-ils permettre ou influencer la (re)construction identitaire de plusieurs personnages, porteurs de caractéristiques psychologiques, sociales et culturelles si différentes ?
- À l'inverse, comment les identités de ces personnages sculptent-elles l'identité du ou des Nord(s) ?
- Dans quelle mesure les écrivains parviennent-ils à construire un pont entre « moi » et l'Autre ? Dans une vue d'ensemble, comment envisager, dans ce Nord littéraire, la lecture d'un « nous » collectif capable de dépasser les identités et altérités, sans les menacer ?

D. État de l'art : (Re)penser le Nord de la Renaissance à nos jours

Avant son appréhension littéraire, le Nord se présente déjà comme une notion ancienne et instable, qui demeure plus mystérieuse encore que le Sud. Dans ses travaux, Dorine Rouiller met en évidence la persistance depuis la Renaissance du mythe d'un Grand Nord inhabitable. Elle appuie sa démonstration sur l'œuvre de trois auteurs du XVI^{e} siècle, à savoir Olaus Magnus, André Thévet et Jean Bodin[89]. Dans la conception géographique de l'époque, encore marquée par la pensée antique, le Grand Nord est l'une des trois zones inhabitables, regroupant une zone dite « torride » et les pôles. Toutefois, au XV^{e} et XVI^{e} siècle, la navigation sur les côtes africaines révèle que la zone torride est bel et bien habitable, ce qui est confirmé lors de la découverte des Amériques[90]. Tout porte à penser que la mise à jour des connaissances concernant le Sud pourrait s'appliquer au Nord. Pourtant, le caractère plus ou moins habitable

[89] Voir ROUILLER, Dorine. *Terra incognita et frigida* : l'(in)habitabilité du Grand Nord à la Renaissance. *Études germaniques* [en ligne]. 20 juillet 2021. [Consulté le 18 mai 2024]. Vol. 301, n°1, p. 31. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/eger.301.0031
[90] Voir *ibid.*, p. 32.

du Nord continue pendant des siècles à faire l'objet d'un certain mystère, voire d'un scepticisme.

Les auteurs étudiés par Dorine Rouiller essaient de briser ce mythe auquel l'inhabitabilité du Nord contribue. Dans la construction et la diffusion du savoir concernant les régions nordiques, Olaus Magnus (1490-1557) est un pionnier, selon Jean-François Battail. Tous deux ecclésiastiques catholiques, lui et son frère Johannes (1488-1544) fuient la luthéranisation de la Suède. Ils publient alors une *Svecia illustrata* en hommage à leur patrie perdue. Alors que Johannes se consacre à la partie historique de l'ouvrage intitulée *Histoire de tous les rois des Gots et des Suédois*, Olaus propose une perspective plus anthropologique[91] dans son *Histoire des peuples du Nord*[92], parue en 1555. Comptant de nombreuses références à la faune et à la flore[93], les écrits de Magnus regorgent tout particulièrement d'observations ethnographiques portant « sur la vie dans les campagnes, les coutumes populaires, les mariages, les jeux en société, les fêtes lors du solstice d'été, à quoi s'ajoute une foule de détails concrets concernant les habitudes alimentaires et les techniques de conservation des aliments »[94]. Cette abondance d'informations n'empêche néanmoins pas l'auteur de mêler à ses observations des fictions et autres légendes, par exemple celle des loups-garous[95].

Dans ses écrits, Magnus affirme que le froid n'empêche pas la vie, mais l'intensifie. Pour ce faire, il utilise non pas un, mais deux marqueurs de concession, observe Dorine Rouiller, dans l'espoir de renverser un préjugé : « Bien que située par le destin dans un climat froid et rude, elle produit cependant des hommes forts et courageux »[96]. Comme le constate Battail, le discours de l'observateur diffuse une image göticiste de l'Homme nordique : « Les habitants du Nord ont hérité des vertus conquérantes de leurs ancêtres, les Gots, qui défendaient leur liberté face aux puissances étrangères. L'exemplarité du Nord est posée par contraste avec la faiblesse des pays du Sud, sur fond de théorie des climats »[97]. André Thévet, lui aussi, se fait avocat d'un

---

[91] Voir BATTAIL, Jean-François. L'appel du Grand Nord : Entre fascination exotique et curiosité scientifique. *Études germaniques* [en ligne]. 2016. [Consulté le 6 novembre 2022]. Vol. 282, n°2, p. 236. Disponible à l'adresse : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=EGER_282_0235
[92] Voir MAGNUS, Olaus. *Histoire et description des peuples du Nord*. Paris : Les Belles Lettres, [1555] 2004.
[93] Voir BATTAIL, Jean-François. L'appel du Grand Nord : Entre fascination exotique et curiosité scientifique. *Loc. cit.*, p. 237.
[94] *Ibid*.
[95] Voir *ibid*.
[96] MAGNUS, Olaus. *Histoire et description des peuples du Nord*. *Op. cit.*, p. 19. Cité par ROUILLER, Dorine. *Terra incognita et frigida* : l'(in)habitabilité du Grand Nord à la Renaissance. *Loc. cit.*, p. 33. [Nous soulignons].
[97] BATTAIL, Jean-François. L'appel du Grand Nord : Entre fascination exotique et curiosité scientifique. *Loc. cit.*, pp. 237-238.

Grand Nord habité ; il en serait même le témoin oculaire[98]. Malgré tous leurs efforts, le « fait »[99] ne semble pas parvenir à déloger la « croyance »[100]. Le goût de la connaissance habituellement associée à la Renaissance n'est donc pas suffisant pour réhabiliter le Nord circumpolaire au sein des terres habitables.

D'après Rouiller, cela est dû à la lenteur des explorations du Grand Nord par rapport aux avancées considérables dans l'hémisphère Sud : « Tandis que celle-ci [la zone torride] est une région bien délimitée et dont l'habitabilité est découverte brusquement au milieu du XV^e^ siècle, la découverte des régions polaires se fait progressivement et sur une très longue période, de sorte qu'elle constitue une moindre rupture vis-à-vis de la tradition »[101]. Moins connu que le Sud, le Grand Nord demeure une région inaccessible et, par conséquent, mystérieuse bien après la Renaissance, d'après les co-auteurs de l'ouvrage intitulé *Voyages illustrés aux pays froids (XVI^e^-XIX^e^ siècle)* : « Cet *ailleurs* glacé reste toutefois très longtemps méconnu : rares sont les voyageurs qui s'aventurent au nord du cercle polaire arctique avant le XVIII^e^ siècle – chez les écrivains, Regnard reste l'exception avec son voyage en Laponie de 1681 »[102]. Selon Jean-François Battail, les penseurs et explorateurs du XVIII^e^ siècle ont continué à se désintéresser du Nord arctique, obnubilés par la découverte de l'Orient, notamment de la Grèce, de la Palestine ou encore de la Turquie, cherchant ainsi à se rapprocher des sources bibliques[103].

Le postulat exprimé au XVI^e^ siècle par Olaus Magnus d'un Nord froid et inhabitable ou uniquement habité par des humains dotés d'une force physique et guerrière hors du commun[104] donne une portée identitaire à cette région du monde dès la Renaissance. Le Grand Nord, associé à l'Arctique, au Nord de l'Amérique, et à la Scandinavie[105] se présente ainsi à la fois comme une « terre de conquête et, à l'occasion, [une] source identitaire »[106]. Le caractère énigmatique du Grand Nord semble donc tenir à sa double nature, permettant de conjuguer au

---

[98] Voir THÉVET, André. *La cosmographie universelle*. Tome 1. Paris : Guillaume Chaudiere, 1575. Référencé dans ROUILLER, Dorine. *Ibid.*, pp. 34-35.
[99] ROUILLER, Dorine. *Terra incognita et frigida* : l'(in)habitabilité du Grand Nord à la Renaissance. *Loc. cit.*, p. 35.
[100] *Ibid.*
[101] *Ibid.*, p. 41.
[102] CHARTIER, Daniel, GUYOT, Alain et SPICA, Anne-Elisabeth. Introduction : Raconter le froid et le mettre en images. In : *Voyages illustrés aux pays froids (XVI^e^-XIX^e^ siècle)*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020. p. 11.
[103] Voir BATTAIL, Jean-François. L'appel du Grand Nord : Entre fascination exotique et curiosité scientifique. *Loc. cit.*, p. 235.
[104] Voir MAGNUS, Olaus. *Histoire et description des peuples du Nord*. *Op. cit.*, p. 19.
[105] Voir CHARTIER, Daniel, GUYOT, Alain et SPICA, Anne-Elisabeth. Introduction : Raconter le froid et le mettre en images. *Op. cit*. p. 11.
[106] *Ibid.*, pp. 11-12.

cours d'un même voyage la découverte de l'altérité avec l'exploration de l'identité. La destination se révèle alors tout aussi interne qu'externe. Ainsi, notre problématique s'inscrit dans un champ de recherche nordique à l'intérieur duquel s'entremêlent depuis des siècles les notions d'espace, d'altérité et d'identité.

Si, comme l'évoque Dorine Rouiller, malgré sa réduction à une acception polaire, les contours du Nord ne sont pas aussi définis, du moins à la Renaissance, que celles de la zone dite « torride »[107], ils demeurent extrêmement flous, même au XXI[e] siècle. En effet, pour apercevoir les contours du Nord, il faut tout d'abord déterminer de quel Nord il est question. L'étendue des espaces nordiques évoqués dans les romans ultracontemporains du Nord, allant de l'Allemagne du Nord chez Judith Hermann au Groenland de Valentine Goby et Anna Kim, ainsi que l'écart géographique, climatique et culturel les séparant, constituent les premiers indices de l'ambivalence de cette notion. Il n'y aurait alors pas un seul Nord, mais plusieurs[108], constatent les co-auteurs de l'introduction à l'ouvrage *De la nordicité au boréalisme*, en se référant aux travaux du géographe et linguiste canadien Louis-Edmond Hamelin[109] :

> S'il définit son concept dans le cadre du continent américain, il le rattache (mais seulement dans un deuxième temps) aux autres Nord du monde. Non seulement, la nordicité est une question de climat et de saison, mais elle est aussi une question d'hémisphère (ce qui exclut un certain nombre de Nord, notamment ceux qui sont le plus au Sud)[110].

En répertoriant dix critères de la nordicité, Hamelin en fait une notion relative :

1. latitude
2. chaleur estivale (notamment nombre de jours au-dessus de 5,6°C)
3. froid annuel (nombre de jours en-dessous de 0°C)
4. types de glace
5. précipitations totales

---

[107] Voir ROUILLER, Dorine. *Terra incognita et frigida* : l'(in)habitabilité du Grand Nord à la Renaissance. *Loc. cit.*, p. 41.
[108] Voir TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ?. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme*. Reims : ÉPURE, 2020. pp. 10-11.
[109] Voir HAMELIN, Louis-Edmond. Nordicité canadienne. Montréal : Hurtubise HMH, 1975. Référencé dans TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? *Ibid.*
[110] TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ?. *Op. cit.*, p. 10.

6. couverture végétale naturelle (par exemple désert pierreux, plaques de toundra, forêt)
7. accessibilité autre que par les airs : soient la navigation, le pipeline et le chemin d'hiver
8. services aériens
9. population résidente ou hivernante
10. degré de l'activité économique[111]

On comprend ainsi que certains espaces peuvent être considérés comme nordiques selon un critère, mais pas selon un autre, ce qui justifie l'hétérogénéité parmi les romans ultracontemporains du Nord. De l'Allemagne du Nord au Groenland, les latitudes sont incomparables. Pourtant, un imaginaire commun, voire « un sentiment de parenté »[112] parvient à unir tous les Nords du monde. D'après les co-auteurs de l'ouvrage *Voyages illustrés aux pays froids*, le Nord déborde même sur l'hémisphère Sud, avec l'Antarctique, considérée comme un Nord dans le Sud[113]. Les espaces nordiques n'ont donc pas à se ressembler pour tous refléter une forme de nordicité.

Cette flexibilité propre à la nordicité révèle l'étendue, parfois sous-estimée, des espaces nordiques. Dans la thèse ci-présente, cette région du monde dépasse l'espace traditionnellement associé aux espaces scandinaves (soit uniquement le Danemark, la Norvège et la Suède)[114]. Plus large que la Scandinavie, les espaces nordiques se regroupent notamment au Conseil nordique, une organisation internationale favorisant la coopération parlementaire entre les trois États scandinaves, l'Islande et la Finlande ainsi que leurs territoires autonomes[115]. La cohésion des espaces nordiques repose donc sur une dimension géopolitique. Néanmoins, si l'on en croit l'exhaustivité des critères de Louis-Edmond Hamelin[116], les contours strictement scandinaves

---

[111] Voir HAMELIN, Louis-Edmond. Nordicité canadienne. Montréal : Hurtubise HMH, 1975. Référencé dans TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? *Ibid.* pp. 10-11.
[112] CHARTIER, Daniel, GUYOT, Alain et SPICA, Anne-Elisabeth. Introduction : Raconter le froid et le mettre en images. *Op. cit.*, pp. 11-18.
[113] Voir *ibid.*
[114] Nous éviterons la confusion sémantique fréquente entre les espaces scandinaves et nordiques.
[115] Voir SIMOULIN, Vincent. « Le Conseil nordique : vecteur identitaire ou bureaucratie perdue ? ». *Nordiques* [en ligne]. 2003. [Consulté le 30 juin 2022] Vol. 1, p. 11. Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00819409#:~:text=La%20conclusion%20est%20que%20l,moins%20mythique%20%C3%A0%20celle%2Dci.
[116] Voir HAMELIN, Louis-Edmond. Nordicité canadienne. *Op. cit.*. Référencé dans TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? *Ibid.*, pp. 10-11.

ou nordiques ne permettent pas, à eux seuls, de recouvrir l'ensemble des régions pouvant présenter un degré de nordicité.

La constitution de notre corpus répond à ce besoin de relativisation. Dans une quête de diversité, nous choisissons de regrouper au sein d'un même corpus des espaces de latitude très diverses. Pour des raisons principalement historiques et linguistiques, l'Allemagne du Nord se greffe aux autres espaces nordiques et devient le seul territoire ni scandinave, ni strictement « nordique » du corpus. En effet, le Schleswig du Sud, devenu allemand par référendum en 1920[117], est, d'une certaine manière, resté pour les Danois « ein nationales Trauma »[118] [Notre traduction : « un traumatisme national »], d'après Claudia Gremler. De surcroît, deux minorités nationales perdurent de chaque côté de la frontière germano-danoise : au Nord, une minorité allemande et au Sud, une minorité danoise, respectivement organisées autour d'établissements scolaires, de réseaux et d'associations culturelles s'assurant de faire vivre la langue de chacune des minorités au sein d'une majorité linguistique[119]. Par ailleurs, les espaces nordiques évoqués à travers le corpus se limitent au continent européen et sa périphérie insulaire, soit le Danemark, le Groenland, les îles Lofoten et l'Islande. Le Nord canadien ne sera pas inclus dans la thèse ci-présente.

De nos jours, l'intérêt pour ces espaces nordiques réside moins dans leur complexe (re)définition que dans leur pouvoir d'attraction. Comme le suggère le titre de l'article rédigé par Jean-François Battail[120], ce n'est pas l'être humain qui s'intéresse au Nord, mais c'est lui qui nous appelle, et ce depuis la Renaissance. Le Nord n'est donc plus uniquement un objet d'étude, il est également sujet d'étude. Il nous inspire, voire nous aspire vers lui, révélant ainsi « une tension irrésistible vers le Pôle Nord »[121], comme le remarque Daniel Chartier, spécialiste de l'imaginaire du Nord. C'est justement à l'étude de ce « magnétisme septentrional »[122] que le politologue Michel Hastings s'est intéressé. Avant de l'envisager comme un phénomène

---

[117] Application des traités de paix. Traité de Versailles (28 juin 1919) : Archives du plébiscite du Schleswig (20 février et 14 mars [en ligne]. *France Archives*. [Consulté le 21 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://francearchives.gouv.fr/findingaid/4279d0ecdbb9eeb76c3961313938cb75d7167a32

[118] GREMLER, Claudia. *Verheißungen des Nordens: Repräsentationen Skandinaviens in Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur*. Marburg : Schüren, 2020, p. 17.

[119] Nous nous appuyons ici sur notre expérience professionnelle passée en tant que journaliste stagiaire au Nord de cette frontière, à la rédaction du *Nordschleswiger*, le journal de la minorité allemande du Danemark.

[120] Voir BATTAIL, Jean-François. L'appel du Grand Nord : Entre fascination exotique et curiosité scientifique. *Loc. cit.*, pp. 235-249.

[121] CHARTIER, Daniel. Vers l'immensité du Grand Nord : Directions, parcours et déroutements dans les récits nordiques. In : BOUVET, Rachel, CARPENTIER, André et CHARTIER, Daniel. *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006. p. 131.

[122] HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Loc. cit.*, p. 378.

littéraire, ce pouvoir d'attraction s'impose avant tout comme une tendance sociétale très forte au début du XXIe siècle. Ce processus d'idéalisation semble néanmoins s'appuyer sur des fondements rationnels puisque l'Europe a des raisons valables d'idéaliser sa « périphérie »[123]. En effet, ces États-providence nordiques demeurent compétitifs, malgré la crise des années 1990, et capables de se renouveler à l'aide de réformes innovantes[124]. Pensés comme l'« avant-garde de l'Europe »[125] dans les domaines sociaux, économiques et politiques, les États nordiques acquièrent une image de « pays laboratoires »[126]. Au XXIe siècle, des écrivains s'emparent de ce potentiel et transforment le Nord en un espace de (re)création et d'expérimentation.

E. Écrire le Nord au XXIe siècle : entre espace(s) et identité(s)

Depuis les années 2000, les espaces nordiques séduisent des écrivains d'origine et de nationalités très variées[127], des auteurs qui, avant même de s'intéresser au Nord et d'en faire le cadre spatial d'un ou plusieurs de leurs romans, thématisaient déjà, dans leur prose, le complexe lien ou dialogue entre les notions d'espace et d'identité. Parmi eux, huit écrivains, auteurs des romans du corpus, parviennent à (ré)imaginer le Nord, à lui laisser une place à l'intersection entre plusieurs espaces et plusieurs identités dans leur récit, mais également, pour certains d'entre eux, dans leur propre biographie. Tout d'abord, on se demandera comment le Nord modifie la trajectoire des auteurs, habitués à évoquer d'autres espaces littéraires dans leurs récits (à l'exception de Klaus Böldl, dont l'ensemble de l'œuvre est associé aux espaces nordiques). Dans un deuxième temps, il conviendra de déterminer comment le Nord modifie plus spécifiquement le parcours des personnages, attirés comme des aimants par des latitudes plus élevées.

Née en 1974 et ayant une longue carrière d'écrivaine derrière elle, Valentine Goby s'est intéressée au fil des années à des espaces et paysages très différents avant d'écrire un roman depuis et à propos du Grand Nord (*Banquises*[128]). Désormais autrice de quatorze romans adultes et de plusieurs romans jeunesse, son œuvre littéraire a été saluée par de nombreux prix,

---

[123] *Ibid.*
[124] Voir *ibid.*, p. 377.
[125] LEFEBVRE Alain et MEDA Dominique. *Faut-il brûler le modèle social français ?*. Paris : Seuil, 2006, p. 10.
[126] HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Loc. cit.*, p. 377.
[127] Voir le tableau visible dans la section « B. Saisir un enjeu littéraire : problématisation et délimitation du corpus » du chapitre ci-présent de l'introduction générale.
[128] Il est ici question d'un roman intégré au corpus. Voir GOBY, Valentine. *Banquises.* Paris : Albin Michel, 2011.

notamment le Prix des Libraires (*Kinderzimmer*[129]*)*, ou le Prix des Paysages Écrits (*L'Île haute*[130])[131]. Tandis que le récit de son roman *Kinderzimmer* porte sur un camp de concentration allemand, *L'Île haute* évoque les paysages montagneux des Alpes. Peu importe le cadre spatial, Valentine Goby prend le soin de réimaginer des espaces que le lecteur croit (ne pas) connaître, leur dessiner d'autres contours, d'autres portes d'entrées afin de leur attribuer un sens personnel, et avant tout une portée humaine et affective relative à la psychologie et la biographie des personnages.

Dans son roman *Banquises*, le personnage de Lisa accède au Groenland par la porte du deuil puisqu'il s'agit du lieu où sa sœur a mystérieusement disparu. Dans un article publié dans *Le Monde*, Xavier Houssin, lui-même écrivain, remarque que Valentine Goby « rapproche, du devenir de ce Grand Nord promis à la fonte et à l'effacement, le récit d'un deuil impossible, d'un envahissant chagrin »[132]. Chez Goby, la banquise n'est plus du tout un Grand vide, d'un blanc immaculé comme il se construit dans l'imaginaire commun, mais bel et bien un Nord surchargé de souvenirs et d'émotions, hanté par le fantôme de Sarah et habité par la douleur de ses parents et de sa sœur, restés sans réponse.

Pour écrire son roman *Banquises*, Valentine Goby s'est immergée dans le Grand Nord grâce à un voyage financé par l'Institut français[133]. Dans une interview dans le cadre du Cercle littéraire de la Bibliothèque nationale de France (Bnf), elle partage son expérience du Nord, en tant que témoin des difficultés rencontrées par les pêcheurs, qu'elle aperçoit passifs et désabusés, observant une banquise sans poissons qui se meurt un peu plus d'heure en heure. L'attente, l'absence, le chaos sont autant d'éléments propres à l'expérience du Nord qui font écho à la situation que traverse la famille de Sarah, disparue au Groenland, presque sans laisser de trace[134]. Pour reprendre l'expression de l'autrice, l'enjeu de ce roman est alors de retranscrire dans ce territoire de banquise tout ce que traverse cette « famille nucléaire »[135]. Le froid et l'hostilité de la banquise au sens propre et de la banquise métaphorique sur laquelle s'est

---

[129] Voir GOBY, Valentine. *Kinderzimmer*. Paris : Actes Sud, 2013. Le roman français a été publié avec un titre allemand. Le titre se traduit en français par « chambre d'enfant(s) ».
[130] Voir GOBY, Valentine. *L'Île haute*. Paris : Actes Sud, 2022.
[131] Voir Valentine Goby. In : *Villa Gillet* [en ligne]. [Consulté le 3 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.villagillet.net/auteur/valentine-goby/
[132] HOUSSIN, Xavier. « Banquises », de Valentine Goby : renaissance. *Le Monde* [en ligne]. 20 octobre 2011. [Consulté le 15 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/20/banquises-de-valentine-goby_1590688_3260.html
[133] Information précisée en préface de l'édition. Voir GOBY, Valentine. *Banquises.* Paris : Albin Michel, 2011.
[134] Voir Brigitte Giraud, Valentine Goby et Christian Oster. *Bibliothèque nationale de France* [en ligne]. 17 octobre 2011. [Consulté le 15 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/brigitte-giraud-valentine-goby-et-christian-oster
[135] *Ibid.*

échouée cette famille figée depuis la disparition de Sarah donne lieu à la coexistence, voire la superposition de deux sens du terme « banquise ». Le pluriel du titre *Banquises* peut en effet traduire cette double lecture[136].

Si Valentine Goby mêle deux espaces dans son récit, à savoir le Groenland et la France, c'est pour accentuer la dualité permanente entre l'absence et la présence tout au long du roman[137]. Sarah, disparue, a beau être physiquement absente dans leur vie, elle est présente dans la mémoire de ses proches : elle est présente lors de ses anniversaires qu'ils fêtent sans elle mais avec son souvenir, dans les paysages que Lisa découvre au Groenland ; elle est même encore « présente » dans les décisions juridiques puisque le père de Sarah ne peut pas vendre la maison sans la faire déclarer morte légalement. Marqué par ce tiraillement entre l'absence et la présence[138], que nous considérerons comme une omniprésence, le récit autour de la famille de Sarah fait du Nord le territoire idéal pour poser les jalons d'un questionnement sur « qui l'on est »[139], confie Valentine Goby dans son interview. En réalité, l'autrice met elle-même en exergue le pont qu'essaie de reconstituer notre sujet de recherche, à savoir celui entre l'espace et l'identité.

Bien qu'elle ait commencé sa carrière littéraire en langue slovène[140], Brina Svit, née en 1954 à Ljubljana et installée depuis 1980 à Paris[141], se distingue quant à elle par son choix d'écrire tout d'abord en français et ensuite de traduire ses romans dans sa langue maternelle[142]. Le français fait partie de sa vie depuis sa jeunesse yougoslave pendant laquelle elle a étudié cette langue au lycée, notamment en pratiquant le théâtre dans une troupe[143]. Paradoxalement, l'inverse, c'est-à-dire traduire du slovène vers le français, lui est très inconfortable et serait quasiment impossible, comme elle le reconnaît dans une conférence organisée à la BnF en 2012 et présentée par la journaliste Marie-Dominique Montel[144]. Animée par ce tiraillement constant

---

[136] Voir *ibid.*
[137] Voir *ibid.*
[138] Voir *ibid.*
[139] *Ibid.*
[140] Ses deux premiers romans ont été publié en slovène, puis traduit en français par une traductrice. Voir SVIT, Brina. *Con brio*. Traduit du slovène par Zdenka Štimac. Paris : Gallimard, 1999. Et SVIT, Brina. *Mort d'une prima-donna slovène*. Traduit du slovène par Zdenka Štimac. Paris : Gallimard, 2001.
[141] Voir Brina Svit à propos de son arrivée en France. *INA* [en ligne]. [Consulté le 12 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00344/brina-svit-a-propos-de-son-arrivee-en-france.html
[142] Voir Brina Svit. *Société des gens de lettres* [en ligne]. [Consulté le 2 avril 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/la-sgdl/comite?view=article&id=3016:brina-svit&catid=223
[143] Voir Brina Svit à propos de son arrivée en France. *INA* [en ligne]. *Op. cit.*
[144] MONTEL, Marie-Dominique. *Brina Svit* [en ligne]. Conférence dans un cycle de rencontres organisé à la Bibliothèque nationale de France « Ils écrivent en français ». 29 novembre 2012. [Consulté le 2 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13211129

entre ses deux pays et ses deux langues, elle obtient le Prix Maurice-Genevoix de l'Académie française en 2006[145] pour son roman francophone *Un cœur de trop*, dans lequel Lilia, un personnage slovène marié à un Français, apprend la mort de son père, décédé en Slovénie[146].

Dans le paysage littéraire et universitaire, l'écrivaine est considérée comme une figure de proue de l'interculturalité, un point sur lequel Elena-Brânduúa Steiciuc insiste dans le cadre du projet de recherche sur la traduction culturelle et les littératures francophones : « Évoluant sur la ligne fine qui sépare et unit en même temps deux ou plusieurs cultures, ses personnages sont la représentation de cette quête ininterrompue de modèles identitaires, qui scrutent avec angoisse la dialectique du Moi et de l'Autre »[147]. Effectivement, Brina Svit donne vie à des personnages toujours tiraillés entre deux ou plusieurs espaces, entre deux ou plusieurs langues, laissant souvent apparaître une touche slovène dans ses récits, mais également, comme le souligne Marie-Dominique Montel, une touche argentine, qui peut s'expliquer par la passion de l'autrice pour le tango, omniprésent dans son œuvre littéraire[148]. L'intérêt de l'autrice pour l'Argentine surgit dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans son livre[149] *Visage slovène*, abordant le thème de l'immigration slovène en Argentine, ayant connu deux vagues : ceux ayant fui le fascisme d'avant-guerre et ceux ayant échappé au communisme d'après-guerre[150].

Au début de *Visage slovène*, la narratrice confie à un inconnu rencontré au magasin Fnac vouloir écrire « un livre sur l'identité »[151]. Toutefois, dans la version inédite du livre, dévoilée avant sa publication et lue à voix haute par la comédienne Alice Butaud, la question de l'identité est, dès les premières pages, abordée avec plus de précision : la narratrice souhaite écrire un livre sur « l'identité binationale »[152], ce qui semble se rapporter à la propre identité de l'autrice, une Slovène expatriée en France. Dans cette version non publiée, la notion d'identité choisie par l'autrice est mieux approfondie. Se sentant obligée d'être plus spécifique, la narratrice, assise dans un café, définit cette identité comme « celle qui se reconnaît dans l'histoire de

---

[145] Voir Prix de l'Académie française Maurice Genevoix. *Académie française* [en ligne]. [Consulté le 10 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.academie-francaise.fr/prix-de-lacademie-francaise-maurice-genevoix-0

[146] Voir SVIT, Brina. *Un cœur de trop*. Paris : Gallimard, 2006.

[147] Voir STEICIUC, Elena-Brânduúa. Enjeux et facettes de l'interculturalité dans la prose de Brina Svit. *La Francopolyphonie* [en ligne]. 2012. [Consulté le 17 novembre 2022]. Vol. 7, n° 1, p. 175. Disponible à l'adresse : https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/21192

[148] Voir MONTEL, Marie-Dominique. *Brina Svit* [en ligne]. *Op. cit.*

[149] Le terme de « livre » est celui qui respecte la volonté de l'autrice, refusant de considérer *Visage slovène* comme un roman, un récit, une nouvelle ou un essai, mais qui souhaiterait qu'il se lise comme un roman. Voir *ibid.*

[150] Voir SVIT, Brina. *Visage slovène*. Paris : Gallimard, 2013.

[151] Voir *ibid.*, p. 14.

[152] SVIT, Brina. *Visage slovène* [avant publication]. Lue par BUTAUD, Alice. In : MONTEL, Marie-Dominique. *Brina Svit* [en ligne]. *Op. cit.*

l'autre »[153]. Face à l'inconnu qu'elle vient de rencontrer, l'essence imagologique de l'identité rejaillit alors : l'identité et l'altérité dépendent l'une de l'autre et se reflètent l'une dans l'autre.

Après avoir choisi la France et l'Argentine comme cadres spatiaux de ses récits, Brina Svit met le Nord au cœur d'un de ses romans, dont la teneur cette fois-ci purement romanesque l'éloigne de toute dimension autobiographique. Dans son roman *Une Nuit à Reykjavík*[154], Brina Svit fait en effet voyager un personnage danseur de tango venant d'Argentine vers l'Islande, exportant dans le Grand Nord le motif du tango, cher à l'autrice[155]. Dans sa bibliographie, ce roman se distingue des autres par la recherche du dépaysement passager qui le caractérise et l'évocation de l'Islande, un pays qui ne présente pourtant aucun lien direct ou indirect avec la vie de l'autrice, contrairement à la Slovénie ou l'Argentine. Orchestrant le court séjour d'un danseur d'Amérique du Sud avec une hôtesse de l'air française à Reykjavík, l'écrivaine pose, en filigrane de sa prose, la question de la construction identitaire loin de chez soi. Comme dans le roman *Banquises* de Valentine Goby, le deuil hante la prose de Brina Svit dans *Une Nuit à Reykjavík*, ce que remarque Elena-Brânduúa Steiciuc : « Pendant cette longue nuit polaire – où le paysage, le froid, la langue et la culture, tout sert à dépayser l'héroïne et à la forcer à connaître ses propres limites –, elle tourne en rond autour de ce deuil récent et la nostalgie qui l'accompagne semble tout à fait insurmontable »[156]. L'espace sensoriel du Grand Nord devient ainsi un outil pour se reconstruire.

C'est à la diversité de cet espace sensoriel que Marie-Claude Gagnon consacre son roman *Marches à Copenhague*[157]. Née en 1960, Marie-Claude Gagnon est une écrivaine canadienne toujours en recherche d'expérimentation. Elle obtient en 2002, avec son premier roman, intitulé *Je ne sais pas vivre*, le prix québécois Jovette-Bernier[158]. Enseignante de profession, elle alterne entre transmission, écriture littéraire[159] et journalistique[160]. Gagnon attire notre attention avec *Marches à Copenhague*, un roman hyperréaliste dans lequel

---

[153] *Ibid.*
[154] Il est ici question d'un roman intégré au corpus. Voir SVIT, Brina. *Une nuit à Reykjavík*. Paris : Gallimard, 2011.
[155] Voir MONTEL, Marie-Dominique. *Brina Svit* [en ligne]. *Op. cit.*
[156] Voir STEICIUC, Elena-Brânduúa. Enjeux et facettes de l'interculturalité dans la prose de Brina Svit. *Loc. cit.*, p. 174.
[157] Voir GAGNON, Marie-Claude. *Marches à Copenhague*. Montréal : Druide, 2013.
[158] Voir Marie Claude Gagnon. *Druide* [en ligne]. [Consulté le 7 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.editionsdruide.com/auteurs/marie-claude-gagnon
[159] Voir Marie Claude Gagnon. *Hurtubise* [en ligne]. [Consulté le 17 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://editionshurtubise.com/auteur/marie-claude-gagnon/
[160] Voir Marie Claude Gagnon. *L'infocentre littéraire des écrivains québécois* [en ligne]. [Consulté le 11 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.litterature.org/recherche/ecrivains/gagnon-marie-claude-1210/date/

l'expérience sensorielle occupe une place très importante. En intégrant à son récit de nombreux personnages participant au voyage organisé par une certaine Lou Juillet, l'autrice, telle une journaliste réalisant un reportage auquel elle participe elle-même en tant que sujet d'expérimentation, se distancie du récit traditionnel, organisé autour d'un personnage principal, de personnages secondaires et, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre thèse, de potentiels figurants[161]. Le voyage collectif n'efface pas les individualités ; il les confronte les unes aux autres et les confronte également au poids de la société. Les sens et sensations de chaque personnage sont mis en avant dans un récit où l'identité personnelle de chacun se heurte aux normes imposées par des identités collectives.

À l'instar de la Canadienne Marie-Claude Gagnon, l'Autrichienne Melitta Breznik n'est pas uniquement écrivaine ; elle est également psychiatre. Née en 1961 à Kapfenberg[162], l'autrice emmène ainsi son lectorat dans les méandres psychologiques de ses personnages, souvent des femmes médecins comme elle[163]. Nous donnant accès au quotidien d'une clinique et à ses luttes de pouvoir, son premier récit[164] est publié en 1995 sous le titre de *Nachtdienst*[165] (qui se traduit en français par « Garde ou service de nuit »). Dans son récit *Das Umstellformat*[166] (« Le format de conversion »), il n'est pas uniquement question d'une femme médecin, mais d'un personnage féminin exerçant dans un service psychiatrique[167]. Le personnage ressemble encore un peu plus à l'écrivaine. Après une pause de publication de 2002 à 2009[168], Breznik revient sur la scène littéraire avec son roman *Nordlicht*[169] (« Aurore boréale »). Dans l'intrigue de celui-ci, le personnage féminin qui s'exprime à la première personne est Anna, une femme psychiatre habitant la ville suisse de Zürich, ville où réside justement l'écrivaine[170]. Anna quitte la Suisse pour les îles Lofoten, où elle espère mieux comprendre le mystérieux passé de son père. Finalement, l'ensemble des récits de Melitta Breznik sont donc marqués à la fois par son milieu professionnel psychiatrique et des éléments autobiographiques et historiques importants.

---

[161] Voir la section B intitulée « Premier aperçu de la présence animale » dans le chapitre « 1. Entre le monde humain et le monde du vivant : un écart irrémédiable ? » de la partie III.
[162] Voir Melitta Breznik. *Viceversa littérature.ch* [en ligne]. [Consulté le 10 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.viceversalitterature.ch/author/1208
[163] Voir Im norwegischen Herz der Finsternis. *Der Standard* [en ligne]. 18 mars 2009. [Consulté le 18 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.derstandard.at/story/1237227627802/roman-nordlicht-im-norwegischen-herz-der-finsternis
[164] Voir *ibid.*
[165] Voir BREZNIK, Melitta. *Nachtdienst : eine Erzählung*. Munich : Luchterhand, 1995.
[166] Voir BREZNIK, Melitta. *Das Umstellformat*. Munich : Luchterhand, 2002.
[167] Voir Im norwegischen Herz der Finsternis. *Der Standard* [en ligne]. *Op. cit.*
[168] Voir Melitta Breznik. *Viceversa littérature.ch* [en ligne]. *Op. cit.*
[169] Ce roman fait partie du corpus. Voir BREZNIK, Melitta. *Nordlicht*. Munich : Luchterhand, 2009.
[170] Voir Melitta Breznik. *Viceversa littérature.ch* [en ligne]. *Op. cit.*

Dans le paysage littéraire, l'autrice se distingue par sa capacité à intégrer la question des identités personnelles dans des histoires familiales complexes, parfois mystérieuses et difficiles à reconstituer, notamment à cause des traces laissées par l'Histoire. Dans ses récits, l'ombre de l'Histoire n'est jamais loin. Melitta Breznik permet à son lectorat de se confronter aux histoires individuelles et à leur rôle par rapport au déroulé de l'Histoire[171]. C'est justement ce qu'a apprécié la fondation Bündner, lui ayant décerné un prix littéraire en 2018[172]. En effet, l'autrice évoque l'époque national-socialiste en Allemagne dans son récit *Umstellformat*, et plus précisément l'extermination de malades mentaux, désignée comme une « Euthanasie »[173] selon l'idéologie nazie. Dans *Nordlicht*, le récit s'appuie sur une enquête d'abord personnelle avant de devenir une intrigue historique puisqu'elle concerne l'histoire familiale d'Anna, fille d'un soldat de l'armée allemande ayant servi en Norvège.

En 2020, Melitta Breznik publie *Mutter : Chronik eines Abschieds*[174] (« Mère : Chronique d'un adieu »), un récit qui met en lumière non plus les complexités de la figure paternelle, mais celle de la figure maternelle. Avec son regard de psychiatre, l'autrice y met en récit des thèmes douloureux comme le vieillissement et la fin de vie de sa propre mère, condamnée par un cancer du pancréas. Selon Régine Battiston, qui s'intéresse à l'étude de l'identité dans les littératures germanophones, le dernier récit de Melitta Breznik « montre de manière perlée la rapide avancée de la maladie et ses conséquences sur le plan physique et psychologique chez la personne âgée »[175]. La superposition des thèmes psychiatriques, familiaux et historiques, propres à l'œuvre littéraire de Breznik, nous permettra d'étudier les constructions identitaires des identités à la fois personnelles et collectives et d'examiner leur imbrication les unes dans les autres.

La prose de Philippe Gerin, quant à elle, permet d'élargir la question des identités humaines (personnelles ou collectives) à l'identité plus large du vivant. Né à Saint-Etienne, l'écrivain vit désormais en Bretagne[176], il est l'auteur de trois romans publiés à partir de 2013 :

---

[171] Voir Hohe Weihen : Bündner Literaturpreis für Melitta Breznik. *Südostschweiz* [en ligne]. 17 janvier 2018. [Consulté le 12 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.suedostschweiz.ch/kultur-musik/2018-01-17/hohe-weihen-buendner-literaturpreis-fuer-melitta-breznik

[172] Voir *ibid.*

[173] HILLGRUBER, Katrin. Das Umstellformat. In : *Deutschlandfunk* [en ligne]. 5 février 2003. [Consulté le 2 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.deutschlandfunk.de/das-umstellformat-100.html

[174] Voir BREZNIK, Melitta. *Mutter : Chronik eines Abschieds*. Munich : Luchterhand, 2020.

[175] BATTISTON, Régine. Entre spectres familiaux et disparition de la mère : *Mutter. Chronik eines Abschieds* de Melitta Breznik. *Allemagne d'aujourd'hui* [en ligne]. 2022. Vol. 241, n° 3, p. 72. [Consulté le 12 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/all.241.0072

[176] Voir Philippe Gerin. *Fondation Jan Michalski* [en ligne]. [Consulté le 11 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://fondation-janmichalski.com/fr/residences/residents/philippe-gerin

Du haut de la décharge sauvage[177], *Les voyages de Cosme K*[178] et *La Mélancolie des baleines*[179]. Dans ses romans aux accents initiatiques, l'auteur aborde l'espace non seulement sous l'angle du voyage, mais avant tout dans une perspective sensible, en transformant les paysages de ses récits en terres d'attachement et d'arrachement[180]. Sous sa plume, le voyage devient un élément de construction pour des personnages en perte ou en quête d'un sens à donner à leur existence, ou d'une identité. Au-delà de la sensibilité de sa prose, Philippe Gerin s'inscrit dans une prise de conscience propre à son époque et rejoint la tendance actuelle d'écologisation de la littérature.

D'un roman à l'autre, le prénom Ayden est attribué à ses personnages masculins[181]. Bien que complètement distinctes, ses œuvres semblent finalement former dans leur ensemble un seul et même voyage, comme un unique itinéraire. L'aboutissement de cette quête semble ne pas être la découverte d'une identité personnelle, mais bel et bien celle de l'identité du vivant, à l'intérieur duquel humains et animaux doivent coexister. Avec son dernier roman intitulé *La Mélancolie des baleines*, Philippe Gerin nous ouvre les portes du monde animal, à travers la souffrance de grands cétacés : les baleines. L'Islande, présentée avec « ses paysages de désolation »[182], a été choisie par l'écrivain afin de problématiser l'ambivalence de la nature, pouvant à la fois être une alliée et une ennemie pour ses personnages[183]. La quête de construction identitaire entreprise par des personnages en souffrance comme Guðmundur, ayant grandi sans parents, en déconstruction, voire à l'agonie comme le petit Eldfell, se (con)fond (avec ou) dans un plaidoyer environnemental. Dans notre lecture, il sera question d'envisager la superposition d'un discours relatif à l'identité sur un discours écologique.

Née en 1970 à Berlin, Judith Hermann est une écrivaine allemande qui s'est imposée, sans toute fin du XX^{e} siècle, dans le paysage littéraire allemand, puis international grâce aux traductions de ses récits. Son premier ouvrage, intitulé *Sommerhaus, später*[184] est publié en

---

[177] Voir GERIN, Philippe. *La décharge sauvage*. Paris : Les Nouveaux Auteurs, 2013.
[178] Voir GERIN, Philippe. *Les voyages de Cosme K.* Paris : Gaïa, 2019.
[179] Ce roman fait partie du corpus. Voir GERIN, Philippe. *La Mélancolie des baleines*. Paris : Actes Sud, 2023.
[180] Voir Le romancier Philippe Gerin est accueilli au Chalet Mauriac. *Agence Livre Cinéma & Audiovisuel (ALCA)* [en ligne]. 20 août 2020. [Consulté le 10 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://alca-nouvelle-aquitaine.fr/fr/actualites/le-romancier-philippe-gerin-est-accueilli-au-chalet-mauriac
[181] Dans son deuxième roman, l'auteur nomme Ayden le frère du personnage Cosme, parti brutalement de la maison avant ses vingt ans. Dans son troisième roman, l'auteur nomme Ayden le père d'Eldfell, un personnage d'enfant malade. Voir GERIN, Philippe. *Les voyages de Cosme K. Op. cit.* et *La Mélancolie des baleines*. *Op. cit.*
[182] LE MORVAN, Agnès. Un roman onirique dans une ambiance de fin du monde. *Ouest France* [en ligne]. 16 août 2021. [Consulté le 6 novembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/rennes-un-roman-onirique-dans-une-ambiance-de-fin-du-monde-f20d157c-f5fe-11eb-96e9-289f0c185b6d
[183] Voir *ibid.*
[184] Voir HERMANN, Judith. *Sommerhaus, später*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 1998.

1998. Il s'agit d'un recueil de nouvelles, traduit en langue française sous le titre de *Maison d'été, plus tard*[185] par Dominique Autrand qui deviendra la traductrice de l'ensemble de son œuvre. Déjà en Allemagne, le recueil connaît un succès immédiat[186]. Comme le met en avant Claudia Gremler, spécialisée dans les études germaniques et scandinaves, le Berlin contemporain y constitue le cadre spatial principal : les personnages sont de jeunes bohémiens vivant dans une Allemagne récemment unifiée[187]. Selon Gremler, les récits de Hermann sont davantage marqués par l'inaction, l'ennui[188] et la procrastination[189] que de quelconques péripéties, ce qui lui a tout de même valu quelques critiques négatives, notamment lors de la publication de son deuxième recueil de nouvelles intitulé *Nichts als Gespenster*[190] : « *The disappointed criticism that Hermann wrote beautifully and appealed to readers of her own generation, yet produced largely insubstantial texts and seemed to have very little to say, was voiced even stronger* »[191].

L'aspect psychologique sculpte les récits de Judith Hermann dont le style littéraire très sobre, à la fois élégiaque et laconique[192], laisse transparaître les questionnements qui, bien plus que n'importe quelle action, sculptent la construction identitaire de personnages en reconstruction. Plongés dans un système médical gangréné par la souffrance mentale des patients comme des soignants, les personnages de Breznik font écho à ceux de Hermann, portant en eux les traces d'une Allemagne divisée et en reconstruction. En proie à une perte et une quête de sens généralisées, les personnages de Judith Hermann nouent tous une relation particulière avec l'espace : « *This state of self-wondering and reflection, the search for a purpose in life, is not uncommon for Hermann's characters who constantly doubt their own decisions, unsure of whether a better life is waiting for them somewhere* »[193]. Chez Breznik, comme chez Hermann,

---

[185] Voir HERMANN, Judith. *Maison d'été, plus tard*. Traduit de l'allemand par Dominique Autrand. Paris : Albin Michel, 2001.
[186] Voir Biographie. *Judith Hermann* [en ligne]. [Consulté le 10 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.judithhermann.de/biographie
[187] Voir GREMLER, Claudia. Looking for Redemption in a Globalized North : Representations of the Arctic in Judith Hermann's Short Stories *Kaltblau* (*Cold-Blue*) and *Die Liebe zu Ari Oskarsson* (*Love for Ari Oskarsson*). *Nordlit* [en ligne]. Février 2008. [Consulté le 18 novembre 2022]. Vol. 23, p. 118. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7557/13.1192
[188] Voir *ibid.*, p. 119.
[189] Voir *ibid.*, p. 120.
[190] Voir HERMANN, Judith. *Nichts als Gespenster*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2003.
[191] Voir GREMLER, Claudia. Looking for Redemption in a Globalized North. *Loc. cit.*, p. 119. [Notre traduction : « La voix des critiques déçus qui, glorifiaient auparavant la belle écriture de Hermann, ayant le mérite d'attirer les lecteurs de sa propre génération, se fait encore plus entendre : selon eux, elle produit des textes en grande partie sans substance et a l'air d'avoir très peu de choses à dire »].
[192] Voir *ibid.*
[193] *Ibid.*, p. 122. [Notre traduction : « Cet état de questionnement sur soi-même et de réflexion, la recherche d'un sens à donner à la vie, est un élément que l'on retrouve fréquemment pour les personnages de Hermann qui doutent constamment de leurs décisions et se demandent si une vie meilleure les attend quelque part »].

l'Ailleurs se présente comme une échappatoire, une chance de se reconstruire dans un endroit où les personnages, surtout féminins, peuvent trouver un espace qui serve de pilier à la construction d'une identité libérée de la souffrance et du passé. En 2021, Hermann fait publier son roman *Daheim*[194], dont le titre signifie littéralement « chez soi ». Ce titre illustre parfaitement la situation du personnage, une cinquantenaire séparée de son mari, qui décide de partir, de prendre de la distance. Contrairement à ses recueils de nouvelles, où le récit se déroule à Berlin[195], le cadre spatial de *Daheim* est rural. L'Ailleurs nordique demeure néanmoins un « chez elle », puisqu'elle choisit comme destination le Nord de l'Allemagne dont elle est originaire. Le désir de partir (le *Fernweh*[196]) se confond ainsi avec le mal du pays (le *Heimweh*).

Dans le Nord littéraire de Klaus Böldl, « récit » rime également avec « psychologie ». Né en 1964 à Passau, en Allemagne, Böldl est le seul des huit écrivains ici présentés à exercer une profession dans le milieu universitaire. Il est aujourd'hui directeur du département des études scandinaves à l'Université de Kiel et professeur spécialiste du Nord médiéval[197]. Les cultures et espaces nordiques constituent son principal centre d'intérêt à la fois en tant que chercheur et auteur. De son premier roman intitulé *Studie in Kristallbildung*[198] à *Südlich von Abisko*[199] ou encore *Der Atem der Vögel*[200], tous ses récits se déroulent dans le Grand Nord, respectivement au Groenland, en Laponie et aux îles Féroé. Pas encore traduites en français, ses œuvres n'apparaissent pas encore dans les travaux de recherche français, bien qu'il confirme peu à peu sa place parmi les auteurs de la littérature allemande ultracontemporaine. En 2013, il obtient le prix Friedrich Hebbel[201] pour son roman *Der nächtliche Lehrer*[202].

Dans ses récits, Böldl met en scène des personnages banals, proches de la figure d'anti-héros, qui choisissent de partir loin de tout, comme le constate Moira Paleari, dans un ouvrage collectif dédié au Nord, intitulé *Bridges to Scandinavia* : « *he describes natural and urban environments where the protagonists, German travellers, move about as displaced figures who*

---

[194] Ce roman fait partie du corpus. Voir HERMANN, Judith. *Daheim.* Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2021.
[195] Voir GREMLER, Claudia. Looking for Redemption in a Globalized North. *Loc. cit.*, p. 118.
[196] *N. B*. Il s'agit d'un terme allemand difficilement traduisible. Il se réfère à un profond désir d'ailleurs.
[197] Voir Prof. Dr. Klaus Böldl (Leiter der Skandinavistik). *Internet-Seiten des Instituts für Skandinavistik, Frisistik und Allgemeine Sprachwissenschaft* [en ligne]. Université de Kiel. [Consulté le 2 février 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.isfas.uni-kiel.de/de
[198] Voir BÖLDL, Klaus. *Studie in Kristallbildung : Roman*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2004.
[199] Voir BÖLDL, Klaus. *Südlich von Abisko : Erzählung*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2000.
[200] Ce roman fait partie du corpus. Voir BÖLDL, Klaus. *Der Atem der Vögel.* Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2017.
[201] Voir PALEARI, Moira. Nordic Topographies in Contemporary German Literature : Klaus Böldl's Studie in Kristallbildung and Südlich von Abisko. In : MEREGALLI, Andrea, et STORSKOG, Camilla (éd.). *Bridges to Scandinavia*. Milan : Ledizioni, 2016, p. 217.
[202] Voir BÖLDL, Klaus. *Der nächtliche Lehrer*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2010.

question their position in a forlorn space »[203]. Comme le remarque Paleari, l'auteur a l'habitude de laisser davantage de place à la réflexion et la contemplation qu'à l'action, faisant de la lenteur[204] la principale caractéristique de ses récits, écrits à la première personne. Ce style d'écriture, oscillant entre récit de souvenirs, réflexion et descriptions, offre à l'auteur la possibilité de se concentrer sur les interactions possibles entre l'humain et son milieu naturel[205].

L'importance du monde animal apparaît comme évidente dans son roman d'ailleurs intitulé *Der Atem der Vögel*, ce qui se traduit littéralement par « la respiration des oiseaux ». Ce récit se déroule aux îles Féroé, un archipel isolé et hostile, où la nature est très présente, mais où l'humain se fait rare, comme l'observe Harald Leusmann : « *This windswept archipelago is characterized by endless horizons, impressive natural spectacles, a harsh climate with constantly changing weather, […] countless sheep, and far fewer human beings* »[206]. Dans ce roman, Philipp, le personnage principal en quête de sens et d'identité, utilise ainsi le vivant non humain pour combler sa solitude et nous permet donc d'ouvrir notre questionnement sur les identités humaines à l'identité animale.

Anna Kim est une écrivaine autrichienne d'origine sud-coréenne. Son parcours suscite l'intérêt de littéraires et universitaires curieux de comprendre l'impact du parcours transculturel sur son écriture. Parmi eux, Marisa Buchacher consacre son mémoire au lien entre la migration et la littérature, incluant le parcours d'Anna Kim et une brève analyse de son premier roman. Née en 1977 à Daejeon, Kim quitte son pays natal à l'âge de deux ans pour rejoindre l'Allemagne, où un poste universitaire attend son père. À partir de 1995, elle suit un cursus en philosophie et études théâtrales à l'Université de Vienne[207].

---

[203] PALEARI, Moira. Nordic Topographies in Contemporary German Literature : Klaus Böldl's Studie in Kristallbildung and Südlich von Abisko. *Op. cit*., p. 217. [Notre traduction : « il décrit des environnements naturels et urbains où les protagonistes, des voyageurs allemands, se meuvent tels des individus déplacés qui remettent en question leur place dans un espace abandonné »]

[204] Voir *ibid.*, pp. 218-222.

[205] Voir *ibid.*, p. 218.

[206] LEUSMANN, Harald. Der Atem der Vögel by Klaus Böldl. *World Literature Today* [en ligne]. 2017. Vol. 91, n° 6, p. 82. [Consulté le 2 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.91.6.0082a [Notre traduction : « L'archipel balayé par le vent se caractérise par des horizons sans fin, des spectacles naturels impressionnants, un climat rude avec un temps constamment changeant, […] d'innombrables moutons, et beaucoup moins d'êtres humains humains »]

[207] Voir BUCHACHER, Marisa. 5. Anna Kim. In : *Migration und Literatur - Leben und Schreiben „dazwischen" : zur Literatur österreichischer MigrantInnen anhand von Beispielen von Vladimir Verlib, Dimitré Dinev und Anna Kim* [en ligne]. Mémoire. Études culturelles appliquées. Klagenfurt : Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2011. p. 59. [Consulté le 18 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://netlibrary.aau.at/obvuklhs/download/pdf/2411761?originalFilename=true

Autrice de prose et de poésie toutes deux publiées dans des journaux, son premier roman *Die Bilderspur*[208] paraît en 2004. Dans ce roman, le personnage paternel incarne une culture – et une langue – étrangères au reste de la famille, et notamment à sa propre fille. Il se retrouve ainsi isolé au sein même de la structure familiale[209]. Par conséquent, la notion germanophone de « *Fremdheit* »[210], que l'on peut associer avec la notion francophone d'étrangèreté[211], est inhérente au récit. Selon Marisa Buchacher, la portée universelle du roman évoquant l'expérience de migration dépasse largement son écho autobiographique :

> Die Autorin Kim spricht dabei jedoch wohl nicht über ihre eigenen Erfahrungen, […], jedoch kann dies als Paradebeispiel für alle Menschen, und vor allem Kinder, gesehen werden, die zwischen zwei Kulturen leben und sich vor allem mit der angeborenen kaum mehr identifizieren können.[212]
>
> [Traduction] Toutefois, l'autrice Kim ne parle pas ici de ses propres expériences, […], mais cela peut être perçu comme un cas d'école pour toutes les personnes, et surtout les enfants, qui vivent entre deux cultures et qui ne parviennent presque plus à s'identifier à leur culture de naissance.

En effet, le personnage en question est une petite fille émigrée d'origine coréenne dont le parcours peut faire penser à celui d'Anna Kim. En plus de l'immigration, les tensions familiales font partie intégrante de l'œuvre de Kim, notamment à travers la figure du père[213], à l'instar de l'œuvre de Breznik.

Avant de rédiger son roman *Anatomie einer Nacht*[214], dont le récit se déroule dans un Groenland meurtri par une série suicides, Anna Kim a effectué un long travail de recherche. Ainsi, elle a rédigé un essai intitulé *Invasion des Privaten*[215], née de sa période d'immersion au Groenland. Censé dépeindre la société groenlandaise et la psychologie de ses habitants, marqués par une histoire coloniale douloureuse, cet essai fait ressortir sa propre altérité, sa propre hybridité, en tant qu'Autrichienne d'origine coréenne. La question de l'altérité et de l'identité est donc particulièrement intéressante à étudier dans ce roman d'Anna Kim : la

---

[208] Voir KIM, Anna. *Die Bilderspur*. Graz : Droschl, 2004.
[209] Voir BUCHACHER, Marisa. 5. Anna Kim. *Op. cit.*, p. 60
[210] *Ibid.*, p. 60.
[211] Nous reviendrons sur l'origine et le sens de ce terme dans la section « d. Imagologie et étrangèreté : vers une reconstruction de l'identité collective » de l'introduction générale.
[212] BUCHACHER, Marisa. 5. Anna Kim. *Op. cit.*, p. 62.
[213] Voir BUCHACHER, Marisa. 8. Vergleich der drei Werke. *Op. cit.*, p. 80.
[214] Ce roman fait partie du corpus. Voir KIM, Anna. *Anatomie einer Nacht.* Berlin : Suhrkamp, 2013.
[215] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. Graz : Droschl, 2011.

difficile construction de l'identité des Groenlandais, due à un passé lié à la colonisation, fait écho à la sienne, marquée par un passé d'immigration.

Finalement, en intégrant leur propre version de la nordicité, dans leurs romans respectifs, déjà marqués par des questionnements personnels gravitant autour de l'espace et de l'identité, les auteurs du corpus contribuent tous à l'écriture, voire la réécriture, du Nord.

2. Approches théoriques

Puisque les enjeux et objectifs d'une étude de la représentation du Nord dans les romans ultracontemporains sont désormais identifiés, il conviendra de déterminer l'angle d'approche qui sera adopté et appliqué au sujet de recherche. Afin de mieux appréhender le Nord comme espace littéraire, un examen de plusieurs approches théoriques s'avèrera nécessaire. Distinctes mais complémentaires, plusieurs perspectives seront ici évoquées l'une après l'autre. Toutefois, c'est le croisement de toutes qui permettra de construire le socle théorique et méthodologique sur lequel s'appuiera l'étude du corpus. Ce socle expliquera l'articulation de la thèse passant d'une approche exclusivement sensorielle et imagologique de l'espace à une lecture plus largement environnementale. L'interrogation identitaire se déclinera en effet en trois étapes : après avoir étudié comment l'identité des personnages pouvait être déterminée par différentes formes d'altérité – et donc, d'adversité – sensorielle, la construction de leur identité par le biais de la rencontre d'une altérité sociale, puis d'une altérité non humaine sera envisagée.

A. Lire l'espace dans les romans du Nord : géocritique, boréalisme et insularité

Après un rappel du besoin de (re)penser la notion d'espace en général, une attention toute particulière sera portée à la lecture des espaces nordiques dans les études littéraires. Parcouru par des personnages humains, le Nord littéraire devient ainsi une terre d'expérimentation anthropologique. En s'appuyant sur des travaux de recherche d'influences géocritiques, boréalistes et postcoloniales de l'espace, nous pourrons lire les espaces nordiques davantage comme des espaces subjectifs que des territoires cartographiés. S'ils partagent avec les autres espaces littéraires la possibilité d'être vus, parcourus et ressentis par les personnages, les espaces nordiques se distinguent de tous les autres par un récit bien spécifique. Sculptés par un discours boréaliste aux accents polaires et stéréotypés, les Nords sont en effet censés obéir à des codes prédéfinis. Si l'étude de l'espace justifiera notamment le recours à des outils issus

de la géocritique et de l'anthropologie, la lecture des identités dans l'espace nous poussera à nous tourner vers une approche imagologique.

a. L'espace en littérature : vers une approche géocritique

Si la notion de « chronotope »[216], proposée par Mikhaïl Bakthine, situe le récit à l'intersection entre deux éléments-clés, à savoir le temps et l'espace, ce dernier, dans son acception nordique, se retrouve au cœur de la thèse ci-présente. Avant d'être associé aux questions d'identité, l'espace en lui-même, sans se restreindre aux espaces nordiques, apparaît comme une notion difficile à définir. S'intéresser aux espaces nordiques à travers un corpus littéraire n'équivaut en réalité pas à la mobilisation d'une notion spatiale, mais bel et bien à la création littéraire d'un espace. Si l'on reprend l'expression de Bertrand Westphal, l'écrivain est l'« auteur de sa ville »[217] ; il en est l'architecte, le dessinateur, le régisseur et le metteur en scène puisqu'il est à l'origine du cadre spatial dans lequel évoluent ses personnages. Comme la rappelle Xavier Garnier, la littérature « doit 'avoir lieu' »[218]. Si elle n'avait jamais lieu ou si elle n'avait lieu nulle part, elle n'aurait pas lieu du tout et personne ne pourrait s'y référer comme objet d'étude. Peut-être cet « avoir lieu » annonce-t-il l'avènement d'un « espace littéraire ».

Un espace littéraire et évènementiel

Il faudra revêtir non plus uniquement le rôle de simple lecteur, mais également celui d'« observateur »[219] dont la mission consistera, en termes anthropologiques, à « saisi[r] une réalité à travers l'espace formalisé, formé »[220], comme l'exprime Marion Segaud. Dans une logique transdisciplinaire, le choix de cette « observation anthropologique »[221] appliquée à un corpus littéraire permet d'insister sur l'effort investi par l'observateur[222] dans la transformation de sa perception de l'espace en un potentiel signifié. Car, si l'espace représenté en littérature « montre », il ne « communique »[223] pas nécessairement de lui-même sa signification – cela serait le cas, si, par exemple, cet espace était annoté via une inscription humaine. Adapté à un

---

[216] Voir BAKTHINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 384-398.
[217] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007, p. 252.
[218] GARNIER, Xavier. La littérature et son espace de vie. In : GARNIER, Xavier et ZOBERMAN, Pierre (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*. Saint-Denis : PUV, 2006, p. 17.
[219] SEGAUD, Marion. Chapitre 3 : Espace et inscriptions sociales. In : PAUL-LÉVY, Françoise et SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Georges Pompidou/Centre de Création Industrielle, 1983, p. 224.
[220] *Ibid.*
[221] *Ibid.*
[222] Voir *ibid.*
[223] *Ibid.*, p. 223.

espace littéraire, l'observateur devient un lecteur « extradiégétique »[224]. Son identité est bien plus concrète que celle d'un « narrataire »[225] anonyme et passif puisqu'il propose librement une lecture et une définition de l'espace littéraire. Notre rôle de lecteur consiste donc à porter un regard extérieur sur un espace littéraire constitué d'un ensemble d'œuvres sélectionnées par nos soins. Nous bénéficions ainsi d'une compétence d'observation, mais en aucun cas d'intervention, sur cet espace littéraire.

Xavier Garnier semble enclin à examiner la littérature comme un objet « évènementiel »[226] puisqu'elle « se produit »[227] au sein d'un « espace textuel »[228] et « figé »[229]. Néanmoins, il conviendra de s'interroger sur la contradiction d'une définition statique de l'espace littéraire, figé sur la page et dans le langage, mais capable de se manifester, de se dérouler tel un évènement. L'existence d'un espace littéraire, conçu tel un « espace de vie »[230], pour reprendre l'expression de Xavier Garnier, nous amènera à nous interroger sur la place laissée au monde vivant[231]. Cette idée d'élasticité de l'espace littéraire fait écho à la notion de zoopoétique d'Anne Simon, selon laquelle le vivant est caractérisé par une animation perpétuelle[232] : l'espace littéraire, qui accueille le vivant, s'inscrit lui aussi dans un processus de mouvement, de déploiement. S'impose ainsi un espace littéraire conçu tel un espace de rencontre, « un lieu où s'opère l'animation du texte »[233], c'est-à-dire un lieu d'interaction que s'approprient les personnages, à l'image d'une scène de théâtre. Dans cette acception dynamique, l'espace littéraire prendra la forme d'une « *Mitwelt* »[234], que Bertrand Westphal définit comme un monde où l'« action, ou plus exactement une interaction, […] donne son sens à l'existence de l'individu »[235]. Westphal considère justement cette interaction comme le cœur moteur de la géocritique[236].

---

[224] GENETTE, Gérard. Discours du récit. In : *Figures* III. Paris, Seuil, 1972, p. 256.
[225] *Ibid., p.* 265.
[226] GARNIER, Xavier. La littérature et son espace de vie. *Op. cit.*, p. 17.
[227] *Ibid.*
[228] *Ibid.*, p. 18.
[229] *Ibid.*
[230] Voir titre du chapitre de GARNIER, Xavier. La littérature et son espace de vie. *Op. cit.*, pp. 17-29.
[231] Voir la dernière section de l'introduction générale, intitulée « e. De la géocritique à la zoopoétique : Vers l'identité du vivant ».
[232] Voir SIMON, Anne. *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. Marseille : Wildproject, 2021.
[233] *Ibid.*
[234] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace. Op. cit.*, p. 16.
[235] *Ibid.*
[236] Voir *ibid.*, p. 17.

Premiers pas géocritiques

Ralliant plusieurs chercheurs en quête d'une « science des espaces littéraires »[237], la géocritique se développe au début du XXI[e] siècle, sous l'impulsion du comparatiste Bertrand Westphal, directeur d'un ouvrage collectif intitulé *La géocritique mode d'emploi* et publié en l'an 2000[238]. Se refusant de réduire la géocritique à la conception de la littérature comme « un espace imaginaire »[239], Jean-Marie Grassin précise et élargit sa propre définition dans l'introduction de l'ouvrage. Selon lui, la géocritique ouvre la voie à la prise en compte à la fois d'une nouvelle manière de concevoir et d'interpréter les espaces imaginaires[240]. Ainsi peuvent être identifiés et étudiés les enjeux théoriques d'une approche « géocentrée »[241] de l'espace littéraire et ses conséquences sur la délimitation des champs disciplinaires ancrés dans les pratiques universitaires.

L'étude géocritique de l'espace permet effectivement de dépasser la simple étude de la spatialité. Comme l'explique Bertrand Westphal, son objet d'étude n'est « pas l'examen des représentations de l'espace dans la littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles »[242]. L'intérêt de l'approche géocritique réside donc au-delà de l'espace, qui certes bénéficie d'une place centrale, mais sert de porte d'accès à des questions d'identités culturelles. Associée à l'étude de l'imaginaire[243] par Grassin et à l'identité[244] par Westphal, la géocritique relève d'une approche large et ouverte de l'espace littéraire. S'émancipant de son acception strictement spatiale, l'espace, observé par un œil géocritique, apparaît non seulement comme l'écho ou le miroir de constructions des identités, mais également comme un élément de contribution à leurs constructions, soit un « *Experimentierraum* »[245] [Notre traduction : « un laboratoire d'expérimentation »]. L'acception évènementielle de l'espace littéraire[246] peut justement permettre la lecture, à l'intérieur de celui-ci, de données relatives à une identité en construction : l'identité ne « se

---

[237] Nous reprenons le titre de l'introduction de l'ouvrage collectif. GRASSIN, Jean-Marie. Introduction : Pour une science des espaces littéraires. In : WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM, 2000, p. i.
[238] Voir WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM, 2000.
[239] GRASSIN, Jean-Marie. Introduction : Pour une science des espaces littéraires. In : WESTPHAL, Bertrand (dir.). *Ibid.*, p. ii.
[240] Voir *ibid.*, p. xiii.
[241] *Ibid.*, p. 3.
[242] WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. *Op. cit.*, p. 17.
[243] Voir GRASSIN, Jean-Marie. Introduction : Pour une science des espaces littéraires. *Op. cit.*, p. i.
[244] Voir WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. *Op. cit.*, p. 17.
[245] GREMLER, Claudia. 3. Skandinavien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. *Op. cit.* p. 85.
[246] Voir la section précédente intitulée « Un espace littéraire et évènementiel » dans l'introduction.

produit »[247] pas soudainement ; elle se construit dans la *Mitwelt*[248]. La géocritique de l'espace nous donne finalement l'espoir d'envisager une géographie de l'identité. On peut voir dans la pensée de Bertrand Westphal une suggestion à l'interdépendance de l'espace et de l'identité[249], ce qui nous poussera à étudier les espaces nordiques comme des laboratoires propices à la construction identitaire.

Dans un deuxième temps, les espaces désignés comme « humains » suggèrent les contours d'une approche non seulement géocentrée, mais également anthropocentrée. Pourtant, le préfixe « géo » se réfère, en grec, à la Terre[250], où cohabitent des êtres vivants humains et non humains. Ce tiraillement entre la position qui nous est difficilement évitable, en tant qu'espèce humaine confrontée au texte littéraire, soit une perspective laissant une place centrale à l'humain, et l'ouverture de notre analyse à la biodiversité de la Terre, constituera le fondement de l'étude du corpus. Après deux premières parties construites à partir d'une lecture anthropologique et anthropocentrée de l'espace (parties I et II), une attention particulière sera portée à l'ensemble du vivant (partie III).

Tandis qu'il ne serait question, que d'espaces habités par l'humain d'après Rachel Bouvet, ce qui « a pour effet d'exclure les espaces étant peu voire pas du tout peuplés, comme le désert, l'océan, la forêt, le Grand Nord, etc. »[251], il n'y aurait, selon notre lecture, pas d'espaces exclusivement humains, mais uniquement des espaces pensés par ou pour l'humain dans le corpus. Pouvant eux aussi faire l'objet d'une étude géocritique, la banquise déserte du Grand Nord, parcourue lors de la pêche et subissant la fonte des glaces dans un roman de Valentine Goby[252], et la campagne reculée de ce que nous appellerons le « Petit Nord », marquée par l'agriculture dans un roman de Judith Hermann[253], peuvent eux aussi, bien que très peu peuplées, être considérées comme des espaces humains. L'atout d'une approche géocritique de la littérature réside dans sa capacité à faire tomber les frontières géographiques traditionnelles. Si la géographie nous permet en effet de distinguer les espaces à faible densité de population (espaces ruraux, déserts ou zones non habitables) des autres, la pensée géocritique de Bertrand Westphal tend moins à la catégorisation ou la normativisation qu'à la relativité et la subjectivité de l'espace : « l'espace n'est pas le contenant unidimensionnel qu'aurait

---

[247] GARNIER, Xavier. La littérature et son espace de vie. *Op. cit.*, p. 17.
[248] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace. Op. cit.*, p. 16.
[249] WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. *Op. cit.*, p. 17.
[250] BOUVET, Rachel. Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences. *Rachel Bouvet - Littérature et géopoétique* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 1.
[251] *Ibid.*, p. 10.
[252] Voir GOBY, Valentine. *Banquises. Op. cit*.
[253] Voir HERMANN, Judith. *Daheim. Op. cit*.

déterminé une géométrie euclidienne adaptée au goût du positivisme. La révolution einsteinienne est passée par là. Tout est désormais relatif, même l'absolu »[254].

S'affirmant au début du XXI[e] siècle, la géocritique s'inscrit dans le vaste champ des études postcoloniales. Dès les premiers mots de l'introduction de son ouvrage intitulé *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Bertrand Westphal dénonce la vision simpliste et ethnocentrée du monde, imposée par les puissances européennes pendant l'ère coloniale : « le monde est longtemps resté un »[255], écrit-il. En réalité, « le monde un »[256] s'avère constituer un mythe fabriqué et ethnocentré. Car, comme l'explique Westphal, l'objectif de la colonisation d'un territoire et de sa population n'est autre que de rendre ce territoire contrôlable :

> Face à l'insoutenable spectacle d'un espace échappant à sa maîtrise, l'homme occidental a fait ce que personne hormis lui n'aura éprouvé la nécessité de faire : tout mettre en œuvre pour prendre le contrôle de cet espace avec force réductions, restrictions et feintes destinées à le cerner dans un *lieu*.[257]

Selon lui, l'espace ne peut se résumer à un lieu déterminé et restreint, c'est un « tenir-ensemble »[258], un tout bien plus complexe. La présentation du monde comme un seul et unique espace, centralisé autour du pouvoir colonial fonctionne toutefois comme une stratégie de propagande : ce système réducteur de pensée est utile au maintien d'un pouvoir colonial et autocentré. S'intéressant davantage au « monde plausible »[259] qu'au monde tel qu'il a été cartographié, le géocriticien nourrit effectivement une reconsidération de l'espace par le biais de l'expérience du réel et plus précisément, de la perception sensorielle. Chaotique, mais nécessaire, envisager le monde comme un espace difficilement cartographiable permet à Édouard Glissant de lire le « *Chaos-monde* » comme un « Tout-monde »[260], s'éloignant volontairement des « étranglements du système »[261]. Avocat de la « créolisation »[262] du monde, nous retenons sa défense de la pluralité et de la diversité, allant ainsi à l'encontre des catégories, des carcans et des frontières à l'origine des fractures du Tout-monde. « La pensée archipélique »[263], permet de prendre en compte le mouvement dans l'espace plutôt que la simple

---

[254] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace. Op. cit.*, p. 9.
[255] WESTPHAL, Bertrand. *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris : Minuit, 2011, p. 9.
[256] *Ibid.*
[257] *Ibid.*, p. 16.
[258] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 79.
[259] Nous nous référons au titre de l'ouvrage. Voir WESTPHAL, Bertrand. *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*. *Op. cit.*
[260] GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, p. 22.
[261] *Ibid.*, p. 20.
[262] *Ibid.*, p. 39.
[263] *Ibid.*, p. 31.

juxtaposition des lieux ; le lecteur peut entrer dans l'espace littéraire comme il se plongerait dans la variété de l'archipel, prêt à rencontrer une infinité de personnes et d'éléments, tout et son contraire et non pas uniquement des lieux délimités et uniformisés par les puissances continentales. Dans une perspective à la fois géocritique et postcoloniale, chez Westphal et chez Glissant, l'espace littéraire est perçu comme complexe, hétérogène, en perpétuelle évolution et en cours d'exploration. Leur prise de conscience contribue finalement à une implosion, un éclatement, voire une reconfiguration des frontières.

b. (Re)définir l'espace

Avant de s'intéresser exclusivement aux espaces nordiques, ces derniers, dans une perspective supratextuelle, seront considérés comme les composants d'un vaste espace littéraire. Il conviendra alors de privilégier l'existence d'un espace[264] que Bertrand Westphal qualifie d'« infiniment grand » ou d'« infiniment petit »[265] – en somme, d'un infini ne se limitant pas à un « territoire » ou à un « lieu »[266]. Finalement, les espaces nordiques représentés, du Groenland à l'Allemagne du Nord n'auront, en tant que tels, dans notre analyse du corpus, pas autant d'importance que l'espace littéraire transtextuel auxquels ils contribuent. Cet espace littéraire s'apparentera donc à une immensité « dis-loqué[e] » (*dis-locatus*), ne pouvant être contenue par les frontières d'un « lieu (*locus*) » [267]. Au détriment du « local », précis par définition, sera alors étudiée la dimension « spatial[e] »[268], riche de son imprécision. Dans cet espace, « les coordonnées stables » disparaîtront au profit d'une hyper-relativisation où « tout est désormais relatif, même l'absolu »[269], un peu comme si les évidences communément prises pour repères géographiques n'étaient plus suffisantes pour décrypter un espace si complexe. Un tel espace littéraire peut tout d'abord se caractériser par un manque de repères et de structure. Dans un deuxième temps, celui-ci peut se définir par ses composantes sensorielles.

[264] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace. Op. cit.*, p. 14.
[265] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace. Op. cit.*, p. 14.
[266] *Ibid.*
[267] WESTPHAL, Bertrand. Chapitre IV : L'invention du lieu. *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*. *Op. cit.*, p. 171.
[268] *Ibid. p.* 16.
[269] *Ibid.*, p. 9.

Un espace déterritorialisé et rhizomique

Passant du rôle d'« observateur »[270] à celui de « descripteur »[271], il conviendra d'adopter une certaine perception de l'espace. En effet, considérer l'espace comme une donnée illimitée, ne signifie pas la réduire à un méli-mélo de données ne pouvant s'organiser. En réalité, l'espace à décrypter ne serait autre qu'« un tenir-ensemble d'éléments hétérogènes »[272], ce qui pourrait être interprété comme un puzzle à reconstituer. L'espace s'impose nécessairement comme un assemblage d'unités ou d'entités, distinctes les unes des autres bien que dépendantes les uns des autres. Quand il s'attèle à la définition de l'espace, Bertrand Westphal reprend tout d'abord la forme proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari :

> Le territoire deleuzien est imprévisible dans son aspect et ses manifestations. […] Il se présente comme un rhizome, comme un bulbe ou un tubercule qui n'a ni début ni fin[273] : « N'importe quel point du rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. »[274]

Bien que particulièrement complexe, l'espace, si l'on concède sa structure labyrinthique décrite ci-dessus, serait un tissu de branches, de liens, et donc de relations. Son actualisation permanente ferait de lui un non-territoire dans lequel les frontières seraient incessamment transgressées, donnant lieu à un phénomène de « déterritorialisation »[275] constaté par Westphal :

> De même que la transgression permanente finit par devenir transgressivité, un territoire rendu incessamment mobile finira par être présidé (pour ainsi dire) par une quasi impalpable dialectique déterritorialisante. Dès lors, le territoire s'occulte au profit d'une territorialité évolutive, toute tentative de délimitation étant vouée à l'éphémère.[276]

Sans réfuter pour autant la thèse de Deleuze et Guattari, Westphal refuse de définir l'espace par sa forme (physique ou graphique). Finalement, au lieu de restreindre cette notion à ses contours, il préfère la définir par son instabilité interne, soit, pout le dire avec concision, par ce qu'il appelle ses « décharges d'énergie chaotique »[277]. Ainsi, bien que Bertrand Westphal n'apporte aucun élément supplémentaire au rhizome, il met en lumière la multiplicité des points de vue

---

[270] SEGAUD, Marion. Chapitre 3 : Espace et inscriptions sociales. In : PAUL-LÉVY, Françoise et SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace*. *Op. cit.*, p. 224.
[271] *Ibid.*
[272] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 79.
[273] *Ibid.* p. 88.
[274] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Introduction : rhizome. In : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 2001, p. 13.
[275] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 89.
[276] *Ibid.*
[277] *Ibid.*, *p.* 88.

que l'on peut porter sur l'espace en littérature : Si le lecteur observe de l'extérieur une forme rhizomique et floue, qu'en est-il de l'intérieur ? « Le territoire lui-même est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans » [278], précise Westphal. Qui peut avoir accès à ce contenu interne et dynamique ? Le personnage est-il un biais pour l'explorer ?

Un espace sensoriel et anthropologique

À un niveau « intradiégétique »[279], le personnage ne peut plus être limité à sa fonction d'acteur du récit ; il doit désormais endosser le rôle d'*agenceur* de l'espace littéraire. D'ailleurs, un regard transdisciplinaire nous permet de re(découvrir) le personnage dans sa posture d'agenceur. Pour cela, il faut accepter de concevoir qu'un pont puisse relier anthropologie de l'espace réel et théorie de l'espace littéraire. Dans cette démarche pluridisciplinaire, nous nous appuierons sur un ouvrage consacré à l'*Anthropologie de l'espace*, dans lequel Paul Blanquart nomme « ingénieur »[280] tout individu qui, en utilisant sa capacité « de réagir, d'accepter [...] ou de refuser »[281] se voit en mesure d'apporter des améliorations ou des contre-propositions »[282]. Dans le domaine littéraire, les compétences du personnage vis-à-vis de l'espace lui permettent, selon Bertrand Westphal, de transformer, dans certaines circonstances, l'espace en lieu : « si l'on s'accorde avec Maria De Fanis, […] géographe, les sujets sont entendus comme des entités qui, se modelant sur l'espace, le chargent d'actions, d'idées, de valeurs individuelles et collectives qui le transforment en lieu' » [283]. Le personnage devient donc, selon notre hypothèse, « personnage-ingénieur » ayant la capacité de « donner sens »[284] à l'espace qui l'entoure. Toutefois, à ce stade, le processus d'attribution de sens par le personnage demeure mystérieux. De quels outils dispose-t-il pour « donner sens »[285] à un tel espace ?

Ironiquement, la réponse semble se trouver dans la question car, en réalité, le personnage n'a d'autre choix que de se servir de ses cinq sens. Autrement dit, le personnage parcourt un « espace sensoriel »[286]. L'espace dans lequel il vit ne devient ni plus, ni moins que l'espace qu'il

---

[278] *Ibid.*, *p.* 90.
[279] *Ibid.*, p. 256.
[280] BLANQUART, Paul. Avant-propos. In : PAUL-LÉVY, Françoise et SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace*. *Op. cit.*, p. 8.
[281] *Ibid.*
[282] *Ibid.*
[283] DE FANIS, Maria. *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*. Roma : Melteni, 2001, p. 22, cité et traduit par WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 16.
[284] BLANQUART, Paul. Avant-propos. In : PAUL-LÉVY, Françoise et SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace*. *Op. cit.*, p. 9.
[285] *Ibid.*
[286] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 220.

perçoit à travers son « expérience »[287] personnelle, c'est-à-dire grâce aux « différents modes par lesquels [il] connaît et bâtit la réalité »[288]. Comme l'indique la terminologie d'Edward T. Hall, il ne s'agit ni plus ni moins d'une « expérience sensible »[289]. L'espace littéraire est donc modelé par les sens ayant permis sa perception et sa conception. L'espace sensoriel westphalien se décline alors en divers « paysages »[290]. Chaque sens humain dessine un paysage qui lui est propre, que ce dernier soit « visuel », « auditif »[291], « olfactif »[292], « thermique »[293], « kinesthésique »[294] ou « tactile »[295], tels que mis en évidence par Edward T. Hall. En somme, la géographie n'est plus la référence ; « l'ensemble des sens »[296] humains se substitue à elle.

Nous mettrons ici en parallèle la lecture du « géocriticien »[297] Bertrand Westphal avec celle de l'anthropologue Edward T. Hall afin d'affiner notre compréhension de l'espace sensoriel, qui sera ultérieurement appliquée à l'étude des personnages du corpus. Tandis que Westphal « intègre aussi bien les sens les plus directs et les plus passifs, comme l'odorat, le goût et le toucher que la perception visuelle active »[298], le second différencie deux types de « récepteurs »[299], non pas en fonction de leur passivité de perception mais plutôt selon leur périmètre de perception. D'un côté, si l'on en croit Edward T. Hall, « les yeux, les oreilles et le « nez »[300] constituent des « récepteurs à distance »[301]. De l'autre, la « peau »[302] et les « muscles »[303] fonctionnent comme « récepteurs immédiats »[304]. Effectivement, l'humain ne peut pas tout percevoir, à toute distance. Il s'agit donc ici d'une forme de première réduction de l'espace réel ou littéraire par l'espace sensoriel, bien qu'elle soit involontaire : l'espace sensoriel n'est pas illimité ; l'être humain ou le personnage de fiction pourra uniquement y intégrer que ce que ses sens lui permettent de percevoir. Au croisement de théories

---

[287] TUAN Yi-Fu. *Space and Place*, *The Perspective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002, p. 8. Cité par WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 214.
[288] *Ibid.*
[289] HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971, p. 99.
[290] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 221.
[291] HALL, Edward T. *La dimension cachée*. *Op. cit.*, p. 62.
[292] *Ibid.,* p. 66.
[293] *Ibid.,* p. 76.
[294] *Ibid.,* p. 75.
[295] *Ibid.,* p. 82.
[296] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 215.
[297] *Ibid.*, p. 185.
[298] *Ibid.*, p. 215.
[299] HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971, p. 61.
[300] *Ibid.,* p. 61.
[301] *Ibid*.
[302] *Ibid.,* p. 72.
[303] *Ibid.*
[304] *Ibid.*

anthropologiques et géocritiques, l'étude de l'espace littéraire a peu d'intérêt par rapport à la relation que le personnage entretient avec cet espace. L'espace littéraire, vécu comme un espace sensoriel par le personnage, naît d'une mise en relation de données perçues par ce dernier. Au cours de notre analyse, il sera donc inévitable de se demander comment – par le(s)quel(s) des cinq sens – l'espace sera perçu par le personnage, mais également dans quelle mesure cet espace sensoriel est la clé de voûte d'une construction identitaire.

c. Des espaces pas comme les autres : perspectives boréalistes et insulaires

Compte tenu de notre objectif de mise en relation de l'espace et de l'identité ainsi que des connaissances théoriques précédemment énoncées, l'espace sensoriel, appréhendé à travers le corpus littéraire, devient rapidement un lieu de rencontre privilégié pour ces deux notions. En réalité, placer les sens humains au cœur de la construction de l'espace revient petit à petit à les situer en creux de la construction identitaire de l'individu. Suivant cette hypothèse, chaque personnage percevrait plusieurs données, lui permettant ainsi de comprendre et de façonner autour de lui un espace sensoriel dont les caractéristiques faciliteraient sa (re)construction identitaire. Si le recours à l'anthropologie comme outil d'analyse d'un corpus littéraire permet d'ouvrir l'étude de l'espace à une recherche pluridisciplinaire, la prise en compte du caractère de l'espace en question, aussi bien sensoriel que nordique, accentue la nécessité de recourir explicitement à une méthodologie transdisciplinaire. En effet, une certaine image du Nord se dessine, souvent exclusivement associée aux caractéristiques du Grand Nord. La particularité de cette image reste néanmoins à questionner : cette mise en scène particulière des espaces nordiques est-elle propre au corpus ou bien se laisse-t-elle plus généralement influencée par un mouvement de création ou d'analyse littéraire spécifique ? S'impose alors la construction d'un pont transdisciplinaire entre l'espace sensoriel, une notion à l'origine anthropologique, et le boréalisme, un courant issu de la critique littéraire. L'imaginaire du Nord proposé devient alors un lieu de dialogue à la fois entre les sens et entre les disciplines.

Le boréalisme, un discours sur le Nord

Tout d'abord, il est important de rappeler que le regard pluridisciplinaire n'a rien d'inédit dans les études boréalistes ; ce dernier semble même ancré dans son ADN. En réalité, comme le rappelle Sylvain Briens, avant d'entrer dans le lexique des études littéraires, le « boréalisme » n'était autre qu'un néologisme apparu dans le domaine des sciences humaines

et sociales[305]. D'abord introduit dans une thèse défendue par Kari Aga Myklebost à l'Institut des sciences historiques et religieuses de l'Université de Tromsø[306], le boréalisme n'est pas une notion exclusivement littéraire, mais déjà, par son histoire, un emprunt transdisciplinaire. Située à l'intersection de plusieurs champs disciplinaires, comment (re)dessiner les contours d'une telle notion ? Dans l'ouvrage collectif *De la nordicité au boréalisme*, le boréalisme est présenté comme une transcription littéraire et esthétique de la nordicité : « Le Nord appelle à être mis en récit, l'expérience du Nord demande d'être racontée. Il invite au développement d'un mouvement esthétique que nous appelons boréalisme »[307]. Donc, le boréalisme n'est autre que l'ensemble des discours portés sur le Nord. Il s'agit d'un Nord raconté, mis en mots. Plus qu'un espace géographique, le Nord devient ce que Sylvain Briens nomme un « espace discursif »[308].

Avant toute chose, le boréalisme ne peut être défini, en tant que discours, autrement que comme le fruit d'une co-construction de plusieurs acteurs. Dans sa préface à l'édition française de *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* d'Edward Saïd, Tzvetan Todorov rappelle qu'« un discours est, certes, déterminé par ce sur quoi il porte ; mais à côté de ce contenu évident il en est un autre [...] qui lui vient de ses utilisateurs : auteurs et lecteurs, orateurs et public »[309]. Plus qu'un texte ou une parole, le discours boréaliste, à l'instar du discours orientaliste ou de n'importe quel autre discours, est ainsi polyphonique. Dans ce contexte, auteur et lecteur semblent provenir de la même zone géographique puisque, comme le précise Sylvain Briens, cet « espace discursif [est] produit par et pour le Sud »[310]. Dans ce cas, le Nord boréaliste, en tant qu'espace regardé, ne représente qu'un pan de l'imaginaire du Nord défini par Daniel Chartier. Vu de loin, il ne constitue qu'une représentation du Nord fabriquée de l'extérieur[311], bien distincte du Nord vécu de l'intérieur, présenté dans des œuvres de la littérature nordique

---

[305] Voir BRIENS, Sylvain. Boréalisme. Le Nord comme espace discursif. *Études germaniques* [en ligne]. 2016. [Consulté le 30 août 2022]. Vol. 282, n° 2, p. 181. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/eger.282.0179

[306] Voir MYKLEBOST, Kari Aga. *Borealisme og kulturnasjonalisme. Bilder av nord i norsk og russisk folkeminnegransking 1830-1920*. Thèse de doctorat. Institut des sciences historiques et religieuses. Tromsø : Université de Tromsø, 2010, 423 p.

[307] TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction. Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ?. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. Reims : ÉPURE, 2020, p. 15.

[308] BRIENS, Sylvain. Boréalisme. Le Nord comme espace discursif. *Loc. cit.*, p. 180.

[309] TODOROV, Tzvetan. Préface à l'édition française de SAID, Edward W. *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Points, 2013, p. 21.

[310] BRIENS, Sylvain. Boréalisme. Le Nord comme espace discursif. *Loc. cit.*, p. 180.

[311] Voir CHARTIER, Daniel. *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? : Principes éthiques* [en ligne]. Montréal/Harstad : Arctic Arts Summit et Imaginaire Nord, 2018, p. 10. [Consulté le 30 août 2022]. Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01858100

par des cultures autochtones[312]. En proie à une délocalisation, ce Nord n'existe que dans l'imaginaire de l'auteur et du lecteur, soit de celui ou de celle qui le conçoit et qui le reçoit. Au même titre que l'orientalisme, construit comme « approche occidentale de l'Orient »[313], le boréalisme s'impose donc comme une approche méridionale ou continentale d'un espace *a priori* septentrional. Le Nord, en tant qu'objet du discours boréaliste, n'accède jamais au rang de sujet. La culture regardante[314] est donc séparée de la culture regardée[315] par une frontière non seulement objective mais aussi symbolique.

Certes, le discours boréaliste se nourrit d'abord et avant tout d'un « mythe géographique »[316] pour reprendre les termes de Marie Mossé, qui a étudié la représentation de l'Islande dans la littérature française du XIX^e^ siècle. Ce mythe, que l'on peut étendre aux espaces nordiques dans leur ensemble, s'appuie sur la théorie géographique des cinq zones qu'elle décrit comme une « géographie symbolique du monde fort ancienne, qui situe le Nord dans l'altérité absolue, aux confins de l'œcoumène »[317]. Si elle explique emprunter la définition des zones glaciales à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert[318], c'est seulement en note de bas de page qu'elle énumère les trois types de zones composant cette géographie climatique datant du XVIII^e^ siècle : les zones tempérées, glaciales et torrides[319]. Afin de mieux situer ces zones sur le globe terrestre, la lecture d'un article de la revue *Dix-huitième siècle* s'est donc révélée nécessaire. En effet, d'après celui-ci, « les climats sont répartis en cinq grandes zones terrestres : deux zones glaciales aux pôles ; deux zones tempérées, du Nord et du Sud, une zone torride, du tropique du Cancer au tropique du Capricorne »[320]. Comme le déduit Marie Mossé, ce Nord, appartenant aux zones glaciales, est donc, dans cette représentation des plus

---

[312] Voir *ibid.*
[313] SAID, Edward W. Introduction. In : *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. *Op. cit.*, p. 141.
[314] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989. p. 136.
[315] *Ibid.*
[316] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX^e^ siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littératures comparées et Études littéraires. France : Université de Lorraine/Université du Québec, 2022, p. 56. [Consulté le 10 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://docnum.univlorraine.fr/public/DDOC_T_2022_0007_MOSSE.pdf
[317] *Ibid.*, p. 83.
[318] Voir DE JAUCOURT, Louis. Zones glaciales, Zones tempérées, Zones torrides. In : DIDEROT, Denis et LE ROND D'ALEMBERT, Jean (dir.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* [en ligne]. Chicago : University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project, 2017. [Consulté le 15 mars 2023]. Disponible à l'adresse : http://encyclopedie.uchicago.edu/. Cité par MOSSÉ, Marie. *Ibid.*, p. 85.
[319] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX^e^ siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 85.
[320] BRASSART Laurent, CHÂTEL Laurent, PÉPY Émilie-Anne *et al.*, Introduction. In : *Dix-huitième siècle* [en ligne]. 2022. [Consulté le 30 octobre 2023]. Vol. 54, n°1, p. 17. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/dhs.054.0015

archaïques, repoussé dans le lointain, aux franges de l'humanité, à l'extrémité du vivant. Situé autour du pôle arctique, le Nord littéraire fait écho au Nord climatique ici envisagé. Le Nord est d'autant plus fantasmé qu'il paraît inaccessible ; sa géographie isolée sert un mythe littéraire. Bien qu'elle se soit intéressée aux récits de voyage du XIX[e] siècle, l'analyse de Marie Mossé de plusieurs écrits portant sur le Grand Nord reste éclairante pour notre étude de romans ultracontemporains. Il conviendra toutefois d'inclure dans son analyse la possibilité d'un Nord situé à de plus basses latitudes et relevant donc d'une zone tempérée puisque l'hémisphère nord est vaste et la nordicité relative[321]. Ce cas concerne notamment deux œuvres du corpus : *Daheim* et *Marches à Copenhague*.

Toutefois, ce discours géographiquement approximatif en appelle un autre, plus eurocentriste. La géographie lui servant de justification, ce discours se voit attribuer une valeur coloniale. En effet, remarque Marie Mossé, le discours boréaliste implique la rencontre entre l'imaginaire du Nord et l'imaginaire de l'Ouest, animé par un désir de conquête[322]. Située dans l'Atlantique Nord, entre l'Europe et l'Amérique, l'Islande, étudiée par la chercheuse, accueille la fusion de ce double imaginaire, entre « Ancien Monde et Nouveau Monde »[323]. Nous comprenons ici la nécessité de lire l'Islande, et de manière plus générale, le Nord tel un espace hybride où se superposent divers imaginaires. Le Nord européen qui fera l'objet de l'étude de corpus envisagée occupe donc dans l'atlas une place particulièrement ambiguë. Si, à la Renaissance, l'Ancien Monde européen a pu conquérir outre-Atlantique des terres américaines que l'on a appelées « le Nouveau Monde », certains territoires, notamment l'Islande, demeurent exclus de cette action de conquête. Peu concernées, ils se sont retrouvés historiquement neutres, n'appartenant ni aux colonisateurs européens, ni aux colonies américaines. Marqués par une double empreinte, celle de l'Ancien et du Nouveau Monde, celle de l'imaginaire du Nord et de l'imaginaire de l'Ouest, les espaces nordiques constituent un objet d'étude complexe. D'un point de vue européen, le Nord incarne donc une altérité unique en son genre et difficile à décrire : il s'agit d'une forme de deuxième Nouveau Monde, ou pour éviter toute confusion, d'un troisième espace.

---

[321] Voir HAMELIN, Louis-Edmond. Nordicité canadienne. Montréal : Hurtubise HMH, 1975. Référencé dans TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? *Op cit.*, pp. 10-11.
[322] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX[e] siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 143.
[323] *Ibid.*, p. 141.

Le Nord se fait donc à la fois terre de l'Ici et de l'Ailleurs. D'un point de vue européen, « l'Homme du Nord » incarne alors une demi-altérité. Ni européen, ni d'outre-Altlantique, « l'Homme du Nord » est à la fois un « moi » et un « Autre », une identité et une altérité. Parfois même, son altérité semble pallier une identité limitée ou contraignante. En effet, l'habitant du Nord se voit alors déshumanisé : il incarne finalement tout ce que l'Européen ne peut guère se permettre en société. Ces terres du Nord, *a priori* coupées du monde deviennent, par conséquent, le lieu où les interdits disparaissent, où les limites peuvent être franchies et où les frontières entre la vie humaine et la vie animale ou végétale s'effacent doucement. Marie Mossé prolonge en effet l'analogie entre l'Homme du Nouveau Monde et l'Homme du Nord. Doublement connotée, la déshumanisation de « l'homme nouveau »[324] fait de l'Autre un être « aussi effrayant qu'attirant »[325] : alors que l'invention du « barbare »[326] permet « l'inversion systématique de toutes les valeurs et normes sociales occidentales »[327], le « Bon sauvage »[328] incarne un état originel de vie humaine mêlant simplicité, liberté et harmonie avec la nature[329]. Ainsi, la conquête du Nord se résume non pas uniquement à l'expansion d'un pouvoir colonial, mais également à l'expansion de l'humanité telle qu'elle s'est construite par la colonisation du « Nouveau Monde » par l'« Ancien Monde ».

Néanmoins, l'Homme nordique ne se réduit pas au personnage du barbare ou du sauvage. Plus qu'un archétype colonial, l'Homme nordique évolue ; il devient rapidement un symbole de progrès sociétal et moral. Au tournant du XIX^{e} siècle, il est même perçu comme l'« inventeur(s) de la démocratie moderne »[330]. La sauvagerie de l'homme nouveau se mue alors en véritable modèle d'organisation politique. Son potentiel naturel s'efface au profit de la création d'un système culturel et rationnel, où le pouvoir est encadré. Au pouvoir de violence se substitue donc le pouvoir du peuple, de la majorité. Au début du XXI^{e} siècle, dans un monde où la démocratie s'est imposée comme régime majoritaire en Occident, le Nord demeure une terre de forte « idéalisation »[331] sociopolitique, constate Michel Hastings. L'« *Homo scandinavicus* »[332], qui au vu de l'étendue des espaces évoqués à travers notre corpus est plutôt

[324] *Ibid.*, p. 163.
[325] *Ibid.*, p. 165.
[326] *Ibid.*, p. 166.
[327] *Ibid.*, p. 167.
[328] *Ibid.*, p. 174.
[329] Voir *ibid.*, p. 176.
[330] Voir *ibid.*, p. 187.
[331] HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Revue internationale de politique comparée* [en ligne]. 2006. [Consulté le 30 juin 2022]. Vol. 13, n° 3, p. 378. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ripc.133.0377
[332] *Ibid.*, p. 380.

un « *Homo nordicus* », apparaît en homme tout particulièrement vertueux, vivant en harmonie avec les valeurs de cette société idyllique : démocratie, justice, égalité, éthique[333]. Réduits à une « périphérie européenne », les espaces nord-européens exercent, d'après Michel Hastings, un « magnétisme septentrional »[334] les distinguant positivement du reste du continent. Ce Nord se construit donc comme une idéalisation de nos propres sociétés, agissant comme des cultures regardantes. En parfait donneur de leçon, le Nord se sert de nos faiblesses pour en faire des atouts ; de nos défauts pour en faire des qualités[335]. D'ailleurs, « pour le dire de manière triviale, c'est quand ça va mal ou qu'on a l'impression que ça va mal que l'on se met à penser au Nord »[336], écrit Michel Hastings. Il observe notamment cette volonté permanente de reproduire des modèles nordiques à de plus basses latitudes :

> Les chemins de Stockholm ou de Copenhague ont retrouvé leur puissance de séduction. Des ministres, de plus en plus nombreux, y viennent découvrir les vertus du service suédois de l'emploi, les recettes danoises de la « flex-sécurité » ou les performances d'une économie de l'information et de la communication en Finlande.[337]

Mais en réalité, la force de ce processus d'idéalisation réside dans son pouvoir de projection vers le futur. Modèles pour aujourd'hui, les espaces nordiques semblent également s'imposer comme les modèles de demain[338]. Ils incarnent une utopie absolue, intouchable, s'appuyant sur une forme de « sensibilité boréale immémoriale »[339]. En effet, au début du XX^{e} siècle, le Nord se présente comme une terre propice à la « régénérat[ion] universel[le] »[340] de l'espèce humaine, ainsi capable de s'ouvrir à de nouveaux modèles de sociétés, de modes de vies et de valeurs humaines. L'identité nordique ne se situe donc plus uniquement dans la comparaison, mais également dans l'innovation. Héritier de plusieurs théories, mythes et idéaux, le boréalisme doit-il ainsi être analysé par rapport à ses implications idéologiques ?

D'après l'introduction de l'ouvrage collectif *De la nordicité au boréalisme,* « le suffixe '–isme' décrit la fonction dynamique du processus constant de *re*-fabrication du Nord »[341],

---

[333] Voir *Ibid.*, p. 379.
[334] *Ibid.*
[335] Voir *ibid.*
[336] *Ibid.*, p. 383.
[337] *Ibid.*, p. 377.
[338] Voir *ibid.*, p. 379.
[339] *Ibid.*
[340] BOYER, Régis. *Le Mythe viking dans les lettres françaises*. Paris : Éditions du Porte-Glaive, 1986, p. 41. Cité par MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX^{e} siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 182.
[341] BRIENS, Sylvain. Boréalisme. Le Nord comme espace discursif. *Loc. cit.*, p. 180.

attribuant ainsi une première caractéristique au discours boréaliste : il n'est pas fixe. Ici, ce caractère perpétuellement changeant et instable rejoint certaines idées avancées par la géocritique, cherchant à décrire l'espace comme un objet d'étude déterritorialisé et rhizomique. Toutefois, le suffixe -isme peut pointer un autre élément clé dans la définition du boréalisme : la dimension idéologique. Car, comme l'indique l'Académie française, le processus de substantivation par ajout d'un suffixe spécifique est propre aux « courants de pensée philosophiques ou politiques »[342], tels que le socialisme, le positivisme ou encore le christianisme. Ce suffixe jouerait donc un rôle à la fois de dynamisation et de conceptualisation, suggérant une forme de systématisation ou d'idéologisation du Nord. En effet, dans sa préface à l'*Orientalisme* d'Edward W. Said, Tzvetan Todorov en semble convaincu : « c'est [...] à un ensemble de positions, d'attitudes et d'idées partagées par la collectivité à un moment de son histoire qu'on a affaire quand on examine la pression des sujets parlants et interprétants sur la formation des discours »[343]. Il nomme cet ensemble « idéologie »[344]. Comme l'ont mis en avant les paragraphes précédents, cette idéologie peut se résumer le fait de distinguer le Nord du reste du monde au nom d'une vision exagérément positive ou négative de cette région de la Terre. Cette première distinction ajoute à cet ethnocentrisme une composante identitaire : les habitants des espaces nordiques entrent aussi dans un rapport de comparaison hiérarchique avec les autres êtres humains. Ainsi, le boréalisme est à la fois un discours et une idéologie, plus précisément une idéologie de la comparaison, qui sera d'ailleurs ici étudiée sous un regard comparatiste et imagologique[345].

Le discours boréaliste est un ensemble à la fois cohérent et complexe. Si, d'après Michel Hastings, « le Nord s'installa dans les têtes à partir d'un ordre de discours venus d'horizons certes disparates mais construits autour d'éléments identiques »[346], il nous paraît plus pertinent de le caractériser, voire de le problématiser, comme le résultat d'un dialogue permanent et complexe entre des mythes et imaginaires variés, parfois contradictoires et capables de s'inverser au fil des époques. Le boréalisme n'est plus *un* discours, il en condense plusieurs, aux traits tantôt géographiques, symboliques, historiques et politiques, cristallisant alors des

---

[342] Académie française. Construction en -isme [en ligne]. 7 février 2013. [Consulté le 15 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.academie-francaise.fr/construction-en-isme
[343] TODOROV, Tzvetan. Préface à l'édition française. In : SAID, Edward W. *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Points, 2013, p. 21.
[344] *Ibid.*
[345] *N. B.* Le recours à l'imagologie sera ultérieurement développé dans la partie 2.2 de cette thèse, intitulée « De l'espace à l'identité : une approche imagologique ».
[346] HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Loc. cit.*, p. 379.

imaginaires aux connotations les plus péjoratives aux plus utopistes. En réalité, l'intérêt de cette thèse sera d'identifier l'intégration et la potentielle adaptation de ce discours boréaliste dans le roman ultra-contemporain : la perspective européocentrée domine-t-elle encore aujourd'hui la description des espaces nordiques, dans les littératures francophone et germanophone ? Que faire du regard extra-européen proposé par l'écrivaine canadienne Marie-Claude Gagnon dans son roman *Marches à Copenhague* ? Le boréalisme du XXI[e] siècle a-t-il évolué ou est-il toujours empreint de ce désir de conquête ?

Le boréalisme, une grammaire du Nord

Pour diffuser une certaine idée du Nord – ou faudrait-il dire une idéologie –, le boréalisme présente à son lectorat un paysage codifié, entrant dans des conventions préalablement définies et permettant de diffuser un imaginaire du Nord bien particulier. Par conséquent, plutôt que de considérer à l'instar de Marie Mossé les termes d'« imaginaire du Nord » et de « boréalisme » comme quasi-synonymes[347], l'ajout d'une précision terminologique nous paraît essentiel. Bien qu'au sein des études nordiques, les deux termes soient souvent utilisés dans des contextes proches, les ériger en parfaits synonymes nous paraît constituer un raccourci abusif. En effet, si Sylvain Briens définit le boréalisme comme une « grammaire du Nord »[348], cela en fait une notion bien plus spécifique, voire rigide qu'un imaginaire, *a priori* malléable. Finalement, boréalisme et imaginaire du Nord semblent pouvoir se compléter mais non se substituer l'un à l'autre. Si cet imaginaire se déploie grâce à une grammaire boréaliste, quelles sont donc les caractéristiques de cette dernière ? Comment le Nord, sculpté par le langage, apparaît-il sous des traits malléables ? Comme se fait-il texte ?

Par l'intermédiaire du boréalisme, le Nord littéraire prend forme. Le boréalisme semble non seulement apposer un discours sur le Nord, mais également lui imposer un format, une ossature préalablement définie et des règles précises, c'est-à-dire une grammaire. Si le signifié du boréalisme est une idéologie, qu'en est-il de son signifiant ? En réalité, s'intéresser au boréalisme à titre de grammaire revient à décrypter non pas uniquement un discours portant sur le Nord, mais réellement un « système de signifiants »[349]. Ainsi, le code permettant de structurer le discours se construit autour d'éléments et de relations entre ces éléments constituant la

---

[347] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX[e] siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 80.
[348] BRIENS, Sylvain. Boréalisme. Le Nord comme espace discursif. *Loc. cit.*, p. 181.
[349] BRIENS, Sylvain. Pour un atlas sensible du Nord. *Études germaniques* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20 septembre 2022]. Vol. 290, n° 2, p. 169. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/eger.290.0151

matière première de l'imaginaire du Nord, intégrés dans sa trame la plus primaire. Dans cette grammaire, les parties du discours ne sont pas des catégories de signes linguistiques (comme les adverbes, les substantifs, les pronoms etc.), mais elles sont, dans ce contexte précis, des types de paysages sensoriels (paysages visuel, auditif, etc.) dont les caractéristiques respectives, mises en relation avec celles des autres paysages sensoriels, créent un espace sensoriel typiquement boréaliste. Piochés dans différents paysages sensoriels, les signifiants s'accumulent, se répondent, voire se complètent. Imbriqués les uns dans les autres, ils constituent le socle fondamental d'un système de signifiants, dans son acception boréaliste. Le boréalisme fonctionne comme une grammaire sensorielle, marquée, d'après Sylvain Briens, par une « absence de chaleur, de bruit, de vie humaine ou de couleurs »[350]. Finalement, l'espace boréaliste semble d'autant plus spécifique qu'il est, à première vue, vide de données sensorielles marquées, qu'elles soient auditives, thermiques ou visuelles.

Certes, tous les paysages sensoriels participent à la description d'un Nord peu habité et extrêmement hostile, sans vie, sans couleurs, mais à ce stade, il serait excessif de faire de ce vide multisensoriel un critère de définition du boréalisme. Dans un premier temps, l'aspect décoloré du paysage visuel participe à la construction d'un double imaginaire nordique, pouvant se décliner en « Nord gris brumeux qui s'étend de la Flandre aux confins de la Scandinavie »[351] ou en « Nord blanc des espaces circumpolaires »[352], observe Odile Parsis-Barubé. Héritée d'un imaginaire celtique avant de se reconvertir en caractéristique nordique, la brume, issue d'un « climat océanique aussi humide que changeant »[353] créée une atmosphère angoissante. D'après Marie Mossé, la brume se transforme en voile d'insécurité derrière laquelle se dissimulent de multiples dangers : de la disparition à la désorientation[354]. L'apparence terne de ce Nord brumeux le rend donc difficilement visible, préhensible ou encore descriptible. Le peu que l'on sait de lui correspond en réalité au peu que l'on voit de lui. Par conséquent, le discours boréaliste fait du Nord brumeux une entité dépendante de l'imaginaire du Nord. Ce qu'il ne sait pas, le

---

[350] *Ibid.*, p. 158. En référence à CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008. pp. 22-30.
[351] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. Montréal/Bergen : Imaginaire Nord/Université de Bergen, 2017, p. 177. [Consulté le 27 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://core.ac.uk/reader/130191930
[352] *Ibid.*
[353] MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIXe siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 131.
[354] Voir *ibid.*, pp. 131-132.

lectorat doit l'imaginer. Et si le lecteur sait si peu de choses, c'est que la brume le prive de nombreuses certitudes, et notamment de nombreuses couleurs. Comme les personnages, il tâte, il devine, il avance à petits pas dans un espace mystérieux.

D'ailleurs, dans le Nord blanc, aux traits plus polaires, les couleurs moins vives sont également majoritaires, telles que « les bruns, le bleu, les noirs et les pastels »[355], auxquels s'ajoute « l'orange qui signifie la présence de l'homme »[356]. Néanmoins, en zone circumpolaire, la blancheur devient le « signe du Nord »[357] par excellence, auquel s'est d'ailleurs tout particulièrement intéressé Daniel Chartier. À lui seul, le blanc « déstabilise les repères et menace d'absorber tout ce qui l'entoure dans le néant qu'il représente »[358]. Couleur du rien, ou « non-couleur » absolue, le blanc résume parfaitement les conditions extrêmes d'une vie impossible dans le Grand Nord, si impossible à imaginer ou endurer, qu'il devient d'autant plus facile de la nier. N'utilisant ainsi les couleurs vives qu'à titre exceptionnel, le discours boréaliste se caractérise par une « réduction chromatique »[359] radicale. La blancheur, synonyme d'un éblouissement pur et absolu, dissout, noie, efface toute possibilité de distinction. Parfois même, précise Daniel Chartier, elle aveugle et « plonge l'homme dans un état proche de la cécité »[360]. Le boréalisme, à première vue, se traduit donc par un appauvrissement, voire une annihilation visuelle. Si le Nord blanc concerne la majorité du corpus (*Une nuit à Reykjavík*, *Banquises*, *Nordlicht, Anatomie einer Nacht*), l'espace décrit à travers d'autres œuvres (*Marches à Copenhague*, *Daheim*) ne semble pas correspondre à la définition du Nord brumeux. L'étude de l'ensemble du corpus permettra donc de s'interroger sur la variété et la complexité de ces imaginaires visuels dans la littérature ultra-contemporaine, en tenant compte de la pluralité des cultures regardées et regardantes.

Considéré tel une « réduction [...] sonore »[361], le paysage auditif ou sonore, baptisé « *soundscape* »[362] par Raymond Murray Schafer, joue également un rôle essentiel dans le discours boréaliste. D'ailleurs, le son musical est un motif explicitement mis en valeur dans le

---

[355] CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. *Op. cit.*, p. 26.
[356] *Ibid.*, p. 25.
[357] Voir titre du chapitre. *Ibid.*
[358] *Ibid.*, p. 25.
[359] *Ibid.*, p. 27.
[360] *Ibid.*, p. 28.
[361] BRIENS, Sylvain. Pour un atlas sensible du Nord. *Études germaniques* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 158.
[362] Voir MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le paysage sonore. Le monde comme musique* [The Tuning of the World, 1977]. Traduction révisée par Sylvette Gleize. Marseille : Wildproject, 2010.

roman *Banquises*, car Sarah, la sœur disparue, était musicienne et cultivait des connaissances acoustiques très pointues. Dans cet ouvrage, le silence se fait alors miroir de l'absence laissée par la disparition de Sarah. Toutefois, une étude approfondie du corpus permettra de déterminer dans quelle mesure le son ou encore son antonyme, le silence, contribuent, dans l'ensemble du corpus, à amplifier l'écho boréaliste du Nord romanesque. Observant une prédominance de la description visuelle du Nord, le chercheur Roger Marmus prend la décision « de ne pas s'en tenir à une iconologie, mais de mobiliser d'autres modalités sensorielles que celles relevant de l'image »[363]. Étudiant la dimension acoustique, il distingue alors trois types de données sonores : les bruits, les sons et les silences[364]. Face à une grammaire principalement visuelle, se dessinent alors les fondements d'une grammaire sonore.

Reconstituer le paysage sonore donne accès à bien plus qu'une nordicité ; Roger Marmus y découvre une « sonordicité »[365] dont la principale caractéristique n'est autre que le silence. En effet, le Nord blanc, visuel, correspond à un Nord silencieux, dans lequel la neige et la glace étouffent les sons[366]. Selon Raymond Murray Schafer, la disparition de ce silence serait même synonyme d'anéantissement de l'imaginaire du Nord :

> La destruction du calme de l'hiver nordique dans le vacarme des chasse-neige et des scooters des neiges est l'une des plus grandes transformations du paysage sonore du XX^e^ siècle. Ces engins détruisent l'« idée du Nord » qui a forgé le tempérament des peuples septentrionaux et engendré une mythologie puissante du monde[367].

D'un point de vue auditif, l'absence de bruit serait ainsi devenue le propre du Nord, bien que cette caractéristique soit de plus en plus mise en danger par les progrès techniques, toujours plus bruyants. La quiétude hivernale laisse peu à peu place à une bruyante machinerie, au risque de dénaturer un imaginaire du Nord, aux traits boréalistes prononcés, et de remettre en cause l'appréciation des espaces autrefois considérés comme éloignés de la civilisation et préservés

[363] MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. Reims : ÉPURE, 2020, p. 183.
[364] Voir *ibid.*
[365] *Ibid.*, p. 188.
[366] Voir *ibid.*, p. 185.
[367] MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le paysage sonore. Le monde comme musique. Op. cit.,* p. 47.

du bruit. En réalité, cette importance du silence n'est pas un élément récent : Roger Marmus rappelle l'existence d'un dieu du silence dans la mythologie nordique nommé Vidar[368].

Paradoxalement, la sonordicité ne se manifeste pas uniquement à travers l'absence, mais également par la présence de bruits spécifiques, notamment liés à l'eau. Les sons aquatiques apparaissent de manière récurrente dans les textes fondateurs nordiques[369]. En effet, Roger Marmus insiste sur l'omniprésence de l'eau dans sa lecture d'un récit de Selma Lagerlöf datant de 1906, intitulé *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* : « de l'eau de la Baltique, ou de la mer du Nord, des lacs, des torrents, de l'eau qui se déverse en pluie continue, ici où là, tout au long du roman et qui est gage de vie »[370]. D'après Roger Marmus, le Nord blanc et le Nord brumeux se distinguent également l'un de l'autre sur le plan sonore : si la fonte des glaces fait peser sur le premier une menace existentielle[371], le Nord plus tempéré subit de douces averses printanières, signes de renouvellement[372]. Par conséquent, il sera également nécessaire d'étudier la place et l'évolution de ce boréalisme sonore, étroitement lié à l'eau, dans le roman ultracontemporain.

Un cas particulier : le Nord insulaire et postcolonial

Dans plusieurs romans du corpus, le cadre spatial nordique constitue un espace insulaire, à savoir le Groenland dans les romans d'Anna Kim et Valentine Goby, l'Islande dans les romans de Brina Svit et Philippe Gerin ainsi que les îles Lofoten chez Melitta Breznik et les îles Féroé chez Klaus Böldl. La géographie insulaire de ces espaces mène la définition de schémas de pensée marqués par cette insularité. Catherine Pélage, spécialiste de l'étude littéraire des territoires insulaires notamment en Amérique latine, nous invite à « repenser »[373] le concept d'insularité. Si, d'après elle, l'île peut être *stricto sensu* définie comme « un espace de terre entourée d'eau »[374], elle s'intéresse en réalité moins à cette définition rassurante qu'à un réseau sémiotique complexe, composé de nombreuses dénotations et connotations associées à l'espace insulaire. Le premier axe de réflexion mis en avant par Catherine Pélage s'articule autour des

---

[368] MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 185.
[369] Voir *ibid.*, p. 184.
[370] *Ibid.*, p. 195.
[371] Voir *ibid.*, p. 196.
[372] Voir *ibid.*, p. 197.
[373] PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. In : PÉLAGE, Catherine, MORCILLO, Françoise et SHIMOSAKAÏ, Mayumi. *Écrire et vivre les insularités : Inspirations littéraires*. Orléans : Paradigme, 2022. p. 9.
[374] *Ibid*.

notions de centre(s) et de périphérie(s). Dans les études actuelles de l'insularité, l'heure est, selon elle, aux « décentrements »[375] : « la périphérie devient un centre depuis lequel repenser l'ensemble »[376]. Néanmoins, cette dualité peut prendre d'autres formes, comme celle opposant une ou plusieurs majorité(s) à une ou plusieurs minorité(s)[377]. Selon Catherine Pélage, l'insularité s'inscrit inévitablement dans une binarité : elle relie nécessairement deux espaces (le centre et la périphérie) ou deux populations, voire deux identités collectives (la majorité et la minorité), à première vue opposé(e)s l'un(e)s à l'autre. Lien et fracture entre les pôles se cristallisent dans et autour d'un territoire insulaire, ce qui rappelle la nécessité de (re)définir les frontières de l'espace littéraire[378].

Dépeint par les écrivains Brina Svit, Klaus Böldl, Melitta Breznik, Valentine Goby et Anna Kim, l'espace insulaire n'est donc pas un choix anodin ; il sculpte déjà les traits d'une fiction décentrée[379], ou plutôt une fiction *re*centrée c'est-à-dire qu'elle met en lumière des espaces et des personnages évoluant en marge de la société insulaire. En effet, dans les récits du Nord insulaire se croisent des profils de voyageurs aussi variés qu'atypiques, comme le personnage principal de Melitta Breznik parcourant les îles Lofoten en quête de ses origines germano-norvégiennes (voir *Nordlicht*), Lisbeth qui part à la recherche d'exotisme et de chaleur humaine en Islande (voir *Une nuit à Reykjavík*), un sans-abri, prénommé Keyi, ne reconnaissant plus son île natale, le Groenland (voir *Anatomie einer Nacht*), des étrangers résidents, comme Philip, vivant avec sa compagne et sa belle-fille dans les îles Féroé, bien qu'il se sente exclu de cette famille (voir *Der Atem der Vögel*) et Sylvie, une gynécologue française dévouée qui exerce au Groenland (voir *Banquises*).

Parmi ces espaces insulaires, l'Islande et le Groenland partagent un statut particulier : elles peuvent en effet être considérées comme deux îles aux confins du monde[380]. Deux éléments géographiques les rendent en effet extraordinaires : elles sont les îles les plus septentrionales de l'Europe[381] et contrairement aux îles Lofoten (*Nordlicht*) ou Féroé (*Der Atem der Vögel*), aucune des deux n'appartient à un archipel. Leur situation éloignée par rapport au

---

[375] *Ibid*., p. 10.
[376] *Ibid*.
[377] Voir *ibid*., p. 15.
[378] Voir la section précédente de l'introduction générale, intitulée « b. (Re)définir les frontières de l'espace »
[379] Nous faisons ici allusion au « décentrement » précédemment évoqué. Voir PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 10.
[380] Nous faisons ici référence au titre de l'ouvrage suivant : ÍSLEIFSSON, Sumarliði. *Deux îles aux confins du monde : Islande et Groenland*. Traduit de l'islandais par François Émion avec la collaboration de Virginie Adam. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2018.
[381] *Ibid.*, p. 2.

continent et isolée au milieu de l'océan leur confère ainsi un statut unique. Par ailleurs, ces deux îles ne peuvent être réduites à leur géographie. Dans une conception géocritique de l'espace littéraire, vu comme l'espace de développement d'un imaginaire[382], l'Islande et le Groenland peuvent l'une et l'autre être considérés comme la superposition de deux imaginaires distincts : l'un géographique et l'autre historique[383], pour reprendre la double proposition de Marie Mossé, dans sa thèse consacrée au voyage en Islande dans la littérature du XIX^e^ siècle.

Ce que Marie Mossé nomme « le mythe géographique »[384] de l'Islande du XIX^e^ siècle, caractérisé par son « caractère insituable, prodigieux et hostile »[385] semble effectivement pouvoir s'appliquer au Groenland romanesque du XXI^e^ siècle. L'inaccessibilité de ces terres éloignées du continent nourrit en effet un imaginaire de conquête et d'exploration :

> Relèvent du mythe géographique les terres lointaines, extra-européennes, où le regard occidental ne discerne pas de culture et sur lesquelles il appose très rapidement l'étiquette de l'inconnu, du désert, de la terre pure et vierge, dénuée de passé et riche d'avenir, terre à conquérir et à investir, tant par les fantasmes et par la création littéraire que par l'instrumentalisation politique et idéologique ou encore l'exploitation commerciale et économique.[386]

Tandis que le « mythe historique »[387] dans sa version islandaise et viking, alimente les intrigues des sagas islandaises[388], l'étude des romans ultracontemporains du Nord ne nous permet pas d'évoquer un mythe historique groenlandais. Dans ces romans, le Groenland, encore lourdement marqué par des tensions (post)coloniales (voir *Anatomie einer Nacht* et *Banquises*), le réchauffement climatique et ses conséquences socio-économiques y sont démystifiés : l'augmentation des températures et la fonte des glaces mettent en péril la vie des pêcheurs, devant faire face à une pénurie de poissons et qui, pour bon nombre d'entre eux, ne voient aucune issue et se suicident (voir *Banquises*).

Assez répandue dans les études des littératures du Sud ou dans les études postcoloniales, l'insularité *per se* est plus rarement évoquée dans les études relatives aux espaces nordiques. L'enjeu de cette thèse sera toutefois d'aborder l'insularité comme un élément supplémentaire caractéristique du Grand Nord et d'interroger sa signification dans un contexte postcolonial,

---

[382] Voir GRASSIN, Jean-Marie. Introduction : Pour une science des espaces littéraires. In : WESTPHAL, Bertrand (dir.). *Op. cit*, p. xiii.
[383] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX^e^ siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 56.
[384] *Ibid.*
[385] *Ibid.*
[386] *Ibid.*, p. 58.
[387] *Ibid.*, p. 56.
[388] Voir *ibid.*

tout particulièrement dans les romans de Valentine Goby (*Banquises*) et Anna Kim (*Anatomie einer Nacht*). Finalement, l'insularité d'un territoire révèle avant tout l'insularité de ses habitants. La superposition d'une insularité métaphorique sur une insularité géographique[389] révèle des enjeux insulaires bien plus complexes, comme suggère Catherine Pélage. Si l'insularité géographique concerne uniquement les îles, l'« insularisation »[390], un terme proposé par François Paré, peut toucher tout espace, toute population ou tout individu en situation de « minorisation »[391] ou plus largement de marginalisation[392]. L'isolement géographique de l'île devient alors un prétexte justifiant la mise de côté, voire la mise sous tutelle de ses habitants. Ainsi, dans la prose des deux écrivaines, il n'est pas uniquement question d'un Groenland perçu comme une périphérie géographique, mais également de la marginalisation sociopolitique de ses autochtones, faisant partie du peuple inuit[393]. Pour mieux comprendre les enjeux post-coloniaux[394] d'une telle marginalisation, il s'avère nécessaire de retracer le fil de l'histoire coloniale groenlandaise.

En effet, l'insularité géographique est devenue au fil des siècle un prétexte à l'insularisation[395] de la population autochtone. S'étant intéressée à l'Arctique littéraire, Marie-Lou Solbach rappelle brièvement la portée de cette histoire coloniale. Après l'évangélisation de la côte ouest au XVIII^{e} siècle, c'est au tour du Groenland oriental, cadre spatial du roman d'Anna Kim (voir AEN, prologue, p. 9), de connaître une vague de colonisation à la fin du XIX^{e} siècle. En 1933, l'ensemble de l'île se voit rattaché au royaume du Danemark[396]. Puis, l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale soumet le Groenland à d'autres influences étrangères : l'Allemagne envahit le Danemark et exploite alors les mers entourant le Groenland en 1941 comme des routes de navigation commerciale[397]. La même année est signée le

---

[389] Voir *ibid.*, p. 13.
[390] PARÉ, François. *Les Littératures de l'exiguïté*. Ottawa : Les éditions du Nordir, 1994, p. 7. Cité dans *ibid.*, p. 15.
[391] *Ibid*.
[392] Voir PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 15.
[393] Voir SOLBACH, Marie-Lou. Deuxième partie. Habiter le Nord : les personnages du *polar polaire*. In : *L'Arctique des polars polaires : en-quête des représentations et récits d'inquiétudes au XXI^{e} siècle*. Thèse de doctorat. Littérature générale et comparée. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2022, p. 247. Disponible à l'adresse : http://www.theses.fr/2022STRAC021/document
[394] Nous orthographions intentionnellement l'adjectif « post-coloniaux » avec un tiret afin d'évoquer, sous un angle strictement historique, les enjeux qui apparaissent après la période officielle de colonisation. Voir KLEIST PEDERSEN, Birgit. Greenlandic Images and the Post-colonial : Is it such a Big Deal after all?. In : KÖRBER Lill-Ann et VOLQUARDSEN Ebbe (éd). *The Postcolonial North Atlantic : Iceland, Greenland and the Faroe Islands* (2e éd) [en ligne]. Berlin : Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2020. p. 284. [Consulté le 24 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.ni.hu-berlin.de/de/publ/publikationsreihen/berliner_beitraege/pdf/bbzs-20-online.pdf
[395] Voir PARÉ, François. *Les Littératures de l'exiguïté*. *Op. cit.*, p. 7.
[396] Voir *ibid.*
[397] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, pp. 86-87.

Greenland Treaty, « ein Abkommen, das den Amerikanern das Recht einräumte, Militärbasen und Verteidigungszonen an strategisch wichtigen Orten in Grönland zu errichten »[398] [Notre traduction : « un accord qui donnait aux Américains le droit d'installer des bases militaires et des zones de défense au Groenland, dans des lieux stratégiques importants »]. Situé entre l'Amérique et l'Europe, le Groenland devient ainsi le théâtre d'affrontements diplomatiques et de démonstrations de force entre les puissances alliées et l'Allemagne nazie.

Au milieu du XX[e] siècle, après la Seconde guerre mondiale, le pouvoir colonial danois impose une forte politique d'assimilation, dénoncée par Anna Kim comme « eine Tilgung »[399], soit l'effacement de la culture inuite. Les différents individus et domaines économiques ainsi que les différentes activités quotidiennes de l'île se sont donc retrouvés au cœur d'une campagne de modernisation de l'ensemble de la société groenlandaise : « Modernisiert werden muss aber nicht nur das äußere Erscheinungsbild des Landes, auch das der Menschen »[400] [Notre traduction : « La modernisation ne concerne pas uniquement l'image extérieure du pays, mais aussi celle de ses habitants »]. L'européanisation des us et coutumes touche ainsi autant les vêtements que les habitudes alimentaires, ou encore le mobilier de la maison[401]. L'éducation se voit elle aussi modifiée par l'autorité coloniale, en témoignent l'implantation du système scolaire danois et l'importation forcée de la langue danoise[402]. Ce processus d'assimilation est résumé par Kim comme la « Dänifizierung des Alltagslebens »[403], soit la danification de la vie quotidienne. Aux mains de l'administration danoise, les Groenlandais se retrouvent en réalité à la périphérie du pouvoir. Les récits *re*centrés[404] sur l'insularité dans le Grand Nord permettent donc de mettre en scène des personnages ayant évolué en marge de la société coloniale et se trouvant désormais au centre du roman postcolonial. Pour ne prendre qu'un exemple, le personnage le plus marginal du corpus est Keyi, déporté de force au Danemark alors qu'il n'était qu'un enfant, puis revenu vivre sur sa terre natale, le Groenland, où il souffre, comme un étranger, d'un grand manque de repères (voir *Anatomie einer Nacht*).

---

[398] *Ibid.*, p. 87.
[399] *Ibid.*, p. 22.
[400] *Ibid.*, p. 24.
[401] Voir *ibid.*, p. 25.
[402] Voir *ibid.*, p. 26.
[403] *Ibid.*, p. 25.
[404] Nous faisons ici allusion au « décentrement » précédemment évoqué, que nous élargissons au « recentrement » c'est-à-dire au changement de perspective rendu possible par des récits dans lesquels l'île n'est pas une périphérie, mais bel et bien le centre de l'intrigue. Voir PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 10.

Comme plusieurs îles des Caraïbes et du Pacifique[405], le Groenland est marqué par l'expression d'une « quête indépendantiste »[406] dans la deuxième partie du XX^e^ siècle. Marie-Lou Solbach évoque en effet un mouvement de revendication des droits autochtones dans les années 70[407], qui rejoint un mouvement global de décolonisation, amorcé dans les pays du Sud[408]. Dans le roman d'Anna Kim, le personnage de Keyi, Groenlandais vivant au Danemark, se retrouve de manière fortuite dans une manifestation indépendantiste à Copenhague, menant un an plus tard à l'acquisition d'une autonomie partielle pour son île natale : « Protestmärsche, manche klein, manche größer, die Gruppen gemischt, dänisch und grönländisch » (AEN, p. 94 : traduction, p. 99 : « des marches de protestation, certaines restreintes, d'autres plus importantes, les groupes mélangés, danois et groenlandais »). L'indépendance est donc un combat mené dans *et* en dehors de l'île, par des Inuits *et* des Danois. L'autonomie du Groenland s'acquiert toutefois de manière progressive : l'île obtient en 1979 un premier statut d'autonomie interne (nommé *hjemmestyre* en danois). Puis, à la suite d'un référendum ayant eu lieu le 25 novembre 2008[409], l'île obtient en 2009 un statut d'autonomie renforcée (*sjelvstyre* en danois)[410], que Ulrik Pram Gad traduit en anglais par une notion ambiguë de « *self-government* »[411], soit un droit à s'autogouverner tout en demeurant un territoire sous souveraineté danoise[412].

Toutefois, les années de colonisation ont laissé une marque prégnante dans la société groenlandaise. La danification de celle-ci conduit, encore au XXI^e^ siècle, à associer l'identité groenlandaise à un sentiment de honte. Celui-ci est exprimé par Julie, une personne rencontrée par Anna Kim lors de son voyage sur l'île : « In den fünfziger Jahren reichte es nicht, Grönländer zu sein, [...] und auch heute reicht es nicht, wir versuchen noch immer, so dänisch wie möglich zu sein, *we are born into shame as we feel insufficient* »[413] [Notre traduction : « Dans les années 50, il ne suffisait pas d'être groenlandais, [...] et cela ne suffit toujours pas, nous essayons toujours d'être le plus danois possible, *nous sommes nés dans la honte d'être*

---

[405] Voir GAD, Ulrik Pram. Greenland : A post-Danish sovereign nation state in the making. *Cooperation and Conflict* [en ligne]. 2014. [Consulté le 14 juin 2024]. Vol. 49, n°1, p. 99. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.1177/0010836713514151

[406] Nous faisons ici référence au titre de l'article suivant : Voir BAILLEUL, Pia. La quête indépendantiste groenlandaise au carrefour d'enjeux internationaux. *Loc. cit.*, pp. 64-67.

[407] Voir SOLBACH, Marie-Lou. Deuxième partie. Habiter le Nord : les personnages du *polar polaire. Op. cit., p.* 247.

[408] Voir GAD, Ulrik Pram. Greenland : A post-Danish sovereign nation state in the making. *Loc. cit.*, p. 99.

[409] Voir *ibid.*

[410] Voir SOLBACH, Marie-Lou. Deuxième partie. Habiter le Nord : les personnages du *polar polaire. Op. cit.,* p. 248.

[411] GAD, Ulrik Pram. Greenland : A post-Danish sovereign nation state in the making. *Loc. cit.*, p. 99.

[412] Voir *ibid.*

[413] KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, p. 35.

insuffisants »]. La langue danoise devient un outil de distinction sociale et une preuve de réussite : « wer Dänisch beherrschte, kam im Leben voran, wer nicht, blieb auf der untersten Stufe der Gesellschaftsordnung stecken »[414] [Notre traduction : « celui ou celle qui maîtrisait le danois allait loin dans la vie, celui qui ne le maîtrisait pas, restait coincé au dernier étage de la hiérarchie sociale »]. Dans le roman de Valentine Goby, Sylvie a réussi avec ses connaissances fondamentales en danois à s'intégrer dans la population groenlandaise : « Sylvie, ici, est chez elle » (*Banquises*, p. 176). Gynécologue d'origine française, elle ne parle pas le groenlandais, mais bel et bien la langue coloniale, soit le danois, pour communiquer avec ses patients. Ce personnage met donc en évidence l'importance encore contemporaine de la langue danoise au Groenland. Comme le rappelle Anna Kim, ce n'est qu'en 2009 que le groenlandais est devenu la première langue officielle de l'île[415].

Au vu de l'histoire coloniale du Groenland, les notions de majorité et de minorité[416] que Catherine Pélage associe au concept d'insularité paraissent tout particulièrement difficiles à appliquer aux romans ultracontemporains du Grand Nord. Car compter les membres d'une majorité ou d'une minorité relève de la conception préalable d'une identité ethnique pure ou homogène. Or, le métissage dont atteste la présence de « Mischlinge »[417] au sein de la population groenlandaise, issus d'une union mixte entre un parent danois et un parent inuit, rend difficile la prise en considération d'une frontière entre une minorité et une majorité ethniques nettement définies. Toutefois, au-delà du métissage, le concept de minorité semble refléter moins une réalité ethnique qu'une situation de prime abord géopolitique. Aujourd'hui, comme le rappelle la géographe Marine Duc, les peuples autochtones de l'Arctique représentent des minorités réparties entre sept pays (les Etats-Unis, le Canada, la Russie, le Danemark, la Norvège, la Suède et la Finlande)[418] : les Inuits, les Sâmes[419], les Indiens (dits « Première Nation ») et les Métis[420]. Certes, ces populations constituent une minorité démographique,

---

[414] *Ibid.*, p. 35.
[415] Voir *ibid.*, p. 41.
[416] Voir PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 11.
[417] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, p. 14.
[418] Voir DUC, Marine. Peuples autochtones et inclusions différentielles en Arctique [Pré-publication en ligne]. In : ESCUDÉ-JOFFRE, Camille (dir.). *Les régions de l'Arctique*. Neuilly-sur-Seine : Atlande, 2019, p. 3. Disponible à l'adresse : https://hal.science/hal-02613948
[419] Orthographe adoptée par la Charte Européenne des Langues régionales ou minoritaires du Conseil de l'Europe. Voir site officiel : https://www.coe.int/fr/web/european-charter-regional-or-minority-languages/-/expert-committee-calls-finland-to-strengthen-education-in-the-different-sami-languages-and-ensure-their-use-in-services
[420] DUC, Marine. Peuples autochtones et inclusions différentielles en Arctique [Pré-publication en ligne]. *Op. cit.*, p. 3.

estimée à 500 000 personnes sur plus de 4 millions d'habitants dans la région[421], mais elles subissent avant tout une situation de minorisation[422] sociale, pour reprendre le terme de François Paré. Derrière leur faible nombre se cache, selon Marine Duc, un statut social difficile, notamment hérité de l'époque coloniale :

> En effet, le statut social minoritaire des peuples autochtones n'est pas uniquement le fruit de configurations nationales, mais il est co-construit de manière transcalaire, par un ensemble de processus (assimilation, dépossession de terres, priorisation des politiques de redistribution mais aussi changements globaux) qui positionnent socialement les individus selon les contextes [...][423].

Les Inuits, comme les autres peuples autochtones, sont alors doublement minoritaires dans la région arctique, à la fois en termes de proportion numérique, mais également en termes de hiérarchie sociale. En tant que minorité, ils ont été dominés par la majorité dans la période coloniale, notamment pendant la politique d'assimilation des années 1950[424] et, comme semble le suggérer Duc, ils continuent à porter le poids de cet écrasement social au XXI^e^ siècle. Ce statut social s'apparente finalement à un véritable malaise social[425].

L'infériorisation des populations autochtones par le pouvoir colonial a notamment des conséquences sur le taux de suicide actuel : après une nette augmentation des suicides dans les années 1970, donc après les politiques de modernisation de la société groenlandaise débutée dans les années 1950[426], le taux de suicide a atteint 75,6 pour 100 000 habitants entre 2013 et 2017[427]. C'est pourquoi le motif du suicide s'impose comme un thème inhérent à la littérature postcoloniale[428] du Nord. Alors qu'Anna Kim transforme en fiction un fait divers groenlandais, à savoir le suicide d'onze individus au cours de la nuit du 31 août au 1^er^ septembre 2008[429], le

---

[421] Voir *ibid.*, p. 1.
[422] Voir PARÉ, François. *Les Littératures de l'exiguïté*. *Op. cit.*, p. 7.
[423] DUC, Marine. Peuples autochtones et inclusions différentielles en Arctique [Pré-publication en ligne]. *Op. cit.*, p. 12.
[424] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, pp. 24-26.
[425] Voir DUC, Marine. Peuples autochtones et inclusions différentielles en Arctique [Pré-publication en ligne]. *Op. cit.*, p. 12.
[426] Voir BJERREGAARD, Peter et VISKUM LYTKEN LARSEN, Christina. Time trend by region of suicides and suicidal thoughts among Greenland Inuit. *International journal of circumpolar health* [en ligne]. 2015. Vol. 74, n°1, p. 1. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3402/ijch.v74.26053
[427] DUC, Marine. Peuples autochtones et inclusions différentielles en Arctique [Pré-publication en ligne]. *Op. cit.*, p. 1.
[428] Cette fois-ci, nous orthographions l'adjectif « postcoloniale » sans tiret. S'étant développé pendant l'essor des études postcoloniales américaines, l'adjectif évoque, au-delà des limites chronologiques de l'histoire coloniale, les enjeux sociétaux encore aujourd'hui liés à la colonisation. Voir KLEIST PEDERSEN, Birgit. Greenlandic Images and the Post-colonial: Is it such a Big Deal after all?. *Op. cit.*, p. 284.
[429] Voir KIM, Anna. *Anatomie einer Nacht*. *Op. cit.*, note de l'éditeur, p. 2.

personnage de Sylvie, gynécologue dans le roman de Valentine Goby, intervient habituellement autant pour des accouchements et autres consultations (voir *Banquises*, p. 74) que pour constater des suicides (voir *ibid.*, p. 160). Au-delà de l'ambivalence liée au concept d'insularité, les autrices semblent donc intégrer à leurs romans ultracontemporains la rencontre de deux antonymes : la vie et la mort, deux notions étroitements associées à la difficile construction identitaire postcoloniale.

En réalité, associer ce qui paraît opposé, ou fusionner ce qui paraît inconciliable, constitue le propre des littératures postcoloniales, perçues par la comparatiste Myriam Louviot comme « des littératures du chaos »[430] :

> tout est remis en cause, tout est tremblements, secousses, explosions et démesure. Il s'agit bien d'une littérature de la crise, avec tout ce que cela implique : explosion violente, maximum d'intensité, perturbation, rupture, tension, malaise mais aussi moment décisif, moment où quelque chose de neuf se crée[431].

La déstabilisation permanente des repères devient donc la caractérisation principale des littératures postcoloniales, regroupant des littératures du Sud, produites par des auteurs des Caraïbes, d'Afrique et d'Inde[432], auxquelles s'est tout particulièrement intéressée Myriam Louviot. Toutefois, cette approche postcoloniale peut également s'appliquer aux littératures du Grand Nord[433]. Plus ou moins central ou périphérique, américain ou européen, danois ou groenlandais, colonisé ou indépendant, moderne ou traditionnel, terre de minorité ou possession de la majorité, espace de vie ou de mort, le Groenland s'impose chez Goby et Kim comme la terre de l'entre-deux.

Continental ou insulaire, l'espace sensoriel du Nord littéraire n'est finalement jamais vide car l'absence d'une donnée sensorielle cache souvent la présence d'une donnée opposée. Tandis que la palette chromatique réduite suggère la prédominance de couleurs froides, l'absence de bruit laisse une place significative au silence. Autrement dit, l'absence ne se réduit pas au néant, bien au contraire, elle témoigne d'une immense richesse de nuances sensorielles.

---

[430] LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littérature comparée. France : Université de Strasbourg, 2010. p. 29. [Consulté le 20 juin 2024]. Disponible à l'adresse : https://publication-theses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2010/LOUVIOT_Myriam_2010.pdf

[431] *Ibid.*

[432] Voir *ibid.*, pp. 30-31

[433] Voir SOLBACH, Marie-Lou. Deuxième partie. Habiter le Nord : les personnages du *polar polaire. Op. cit., pp.* 21 et 34.

L'espace boréaliste se caractérise donc par la présence de données visuelles et auditives spécifiques, mais les romans ultracontemporains intègrent également à l'espace sensoriel nordique des paysages sensoriels olfactif, thermique, gustatif et kinesthésique. Afin de déterminer le degré d'actualisation du boréalisme dans la littérature ultracontemporaine, les enjeux de cette thèse seront d'étudier en premier lieu ce premier paysage visuel et auditif, avec ses potentielles nuances ou variations, ainsi que de le confronter aux données issues d'autres paysages sensoriels, jusqu'ici moins étudiés par les spécialistes. Enfin, il est important de rappeler qu'évoquer un Nord boréaliste, c'est évoquer un Nord imaginé, rêvé par le Sud. Cette représentation littéraire du Nord en fait une terre de cristallisation de nombreux fantasmes, reçus par un lectorat qui en est déjà imprégné. C'est donc nécessairement un Nord étranger à lui-même, un Nord qui ne s'appartient plus, que l'on découvre dans la littérature venant d'ailleurs dont relèvent les romans francophones et germanophones ici étudiés, portant sur le Nord. Cet élément est essentiel afin de comprendre le poids de l'altérité dans la perception des espaces nordiques et le recours à une méthodologie imagologique nécessaire à l'appréhension de l'Autre en tant qu'objet d'étude de la thèse ci-présente, un Autre nordique.

B. De l'espace à l'identité : d'une approche imagologique à une « écolecture »

L'imagologie, dont nous soulignons le radical, s'avère cultiver en son sein la polysémie et, par conséquent, la complexité de son champ, pouvant à la fois se définir comme l'étude de l'*image* et de l'*imaginaire*. Chacun des deux se constitue dans une forme de subjectivité et de relativité, laissant transparaître la fragilité du rapport qui unit l'identité et l'altérité[434] : l'identité, comme l'altérité, ne peut exister sans le regard de l'Autre, sans un rapport de réflexivité, de comparaison ou sans une relation de dialogue avec l'Autre. De la même manière, l'image ou l'imaginaire naît dans un rapport de confrontation binaire entre l'Autre et *moi*. Construire une image de quelqu'un ou de quelque chose, ou encore imaginer quelque chose à son propos, c'est déjà calquer sur l'Autre ce que je possède en *moi*. Évoquée en tant qu'outil de décryptage de cette relation, l'imagologie littéraire se déploie comme un champ de recherche

[434] Voir FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.* Malakoff : Armand Colin, 2016, p. 179.

interdisciplinaire[435], justifiant le croisement de savoirs sémiotiques, sociologiques, anthropologiques et linguistiques.

a. Imagologie et image

Il ne s'agit pas d'un hasard si, s'affirmant comme telle à la fin des années 1960[436], l'imagologie s'est toujours inscrite dans « les études d'images »[437], rappelle Bernard Franco. En effet, cette discipline étudie « les représentations de l'étranger dans la littérature »[438], ce qu'explique Bertrand Westphal en la distinguant de la géocritique. S'intéressant moins à l'étranger qu'à l'espace, le géocriticien se limite ainsi à un regard « égocentré(es) »[439] sur ce dernier ; l'Autre, en tant que personne appartenant à cet espace, n'est pas nécessairement thématisé. En réalité, bien que différents, ces deux champs de recherche s'inscrivent dans la même « relation triangulaire associant la source (ou le référent), l'image et le récepteur de l'image »[440] : tandis que la géocritique a pour principal objet d'étude le « référent »[441], l'imagologie, comme son nom l'indique, privilégie « l'image »[442].

Confrontant les pensées de Jean-Marc Moura et Bertrand Westphal, Rachel Bouvet insiste sur cette distinction entre les deux approches imagologiques et géocritiques : « l'étude de l'image littéraire d'un lieu occasionne surtout une réflexion sur l'exotisme et l'altérité et hésite à prendre en compte le référent »[443]. En d'autres termes, l'approche imagologique implique donc un plus grand intérêt pour le processus de représentation et de projection d'image que pour ce qui est représenté. Quant à l'étude spécifique des espaces nordiques dans le roman ultracontemporain, l'image, moins dans son acception strictement visuelle que dans le sens d'une perception subjective que l'on se fait de la culture, de l'objet ou de la personne observé(e),

[435] Voir *ibid.*, p. 183.
[436] Voir *ibid.*, p. 184.
[437] *Ibid.*, p. 179.
[438] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007, p. 183.
[439] *Ibid.*
[440] FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Op. cit.*, p. 187.
[441] *Ibid.*
[442] *Ibid.*
[443] BOUVET, Rachel. Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences. *Rachel Bouvet - Littérature et géopoétique* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 3.

mobilisera toute notre attention, nous tenant à distance de toute tentative de décrire un réel, potentiellement représenté à travers la fiction.

Frontière(s) entre l'Autre et le *moi*

C'est le recours à un vocabulaire imagologique qui permet de mettre en valeur une antonymie « complémentaire »[444], confrontant deux pôles : l'« *hetero-image* »[445], à comprendre comme « image de l'Autre »[446] et figure d'altérité et l'« *auto-image* »[447], dessinant une image du *moi* et une figure d'identité. Il faut comprendre que, derrière ces mots savants, se cachent non seulement une dichotomie opposant l'Autre au *moi*, mais également la « prise de conscience »[448] d'un « écart »[449] qui se dessine entre « un Ici »[450] et « un Ailleurs »[451], souligne Daniel-Henri Pageaux. Étudier la représentation des espaces nordiques d'un point de vue imagologique impliquera donc de les considérer à la fois comme espaces de l'Autre et de l'Ailleurs, ou plutôt, si nous parvenons à les imbriquer l'un dans l'autre, comme un Ailleurs accueillant et déterminant l'Autre.

Néanmoins, si l'imagologie traditionnelle étudie avant tout l'hétéro-image, Pageaux propose, dans une perspective imagologique plus moderne, d'intégrer de manière centrale le rôle du « récepteur »[452]. Par conséquent, l'approche imagologique ici envisagée ne se limitera pas à l'étude d'une hétéro-image, mais intégrera également l'auto-image, les fusionnant l'une à l'autre comme le recto-verso d'une même feuille. Car l'image, selon Pageaux, n'est autre qu'une réception, qu'une figure se construisant dans l'œil du « récepteur »[453]. Autrement dit, elle n'existe que dans les yeux de celui qui la reçoit, qui la perçoit – donc, dans un contexte

---

[444] FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Op. cit.*, p. 181.
[445] LEERSSEN, Joep. Imagology : On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l* [en ligne]. 2016. [Consulté le 14 mars 2023]. Vol. 10, p. 16. Disponible à l'adresse : https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-2.pdf
[446] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989. p. 137.
[447] LEERSSEN, Joep. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Loc. cit.*, p. 16.
[448] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 135.
[449] FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Op. cit.*, p. 179.
[450] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 135.
[451] *Ibid.*
[452] Référence à PAGEAUX, Daniel-Henri. Cité dans FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Op. cit.*, p. 187.
[453] FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Op. cit.*, p. 187.

littéraire, dans ceux du public lecteur. Sans récepteur, il y aurait éventuellement un « objet »[454], mais pas d'image. L'image se construit à l'intersection du référent et du récepteur.

Toutefois, la notion de « récepteur » proposée par Pageaux nuit à l'appréhension globale du rôle et de la responsabilité de l'individu à l'origine de la construction de l'image. D'un point de vue imagologique, l'image de l'Autre est nécessairement artificielle ; elle naît d'une construction. En effet, celui qui, en percevant l'Autre, construit une image, ne se contente pas de le percevoir, comme s'il recevait un simple stimulus, mais initie un processus de construction psychologique et/ou sociologique de l'image de l'Autre. Le *moi* se *fait* littéralement une image de l'Autre, il est l'auteur d'un produit appelé « hétéro-image ». Par conséquent, l'image de l'Autre n'est jamais objective ; elle est toujours une construction subjective.

Le *moi* habité par *l'Autre* : aliénation et entre-deux

En réalité, l'opposition imagologique entre *moi* et l'Autre ne permet pas le marquage d'une frontière précise. Chacun projette sur l'autre sa propre image, ce qui peut entraîner la projection d'une auto-image sur l'hétéro-image et *vice versa*. Autrement dit, ce que *je* vois en l'Autre a un impact sur la manière dont *je* me vois, au même titre que la manière dont *je* me vois a un impact sur ma façon de percevoir l'Autre. La confusion est telle que *je* peux finir par construire une hétéro-image calquée sur mon auto-image ou, à l'inverse, une hétéro-image calquée sur mon auto-image. Ce mécanisme de « domination »[455] de l'altérité sur l'identité, dénoncé par le psychiatre et penseur postcolonial Frantz Fanon, est nommé « aliénation »[456], terme dont l'ambiguïté peut être accentuée par le préfixe anglais de -*self*. En effet, il s'agit d'une '*self-alienation*'[457] [Notre traduction : auto-aliénation], pour reprendre le terme de Joep Leersen, soit le résultat d'un rapport de force intériorisé. Au *moi*, l'auto-image devient étrangère tandis que l'hétéro-image lui devient familière. De chaque côté de l'écran de projection, les rôles sont inversés.

Parfois, il arrive que l'image réussisse à échapper à cette binarité, qu'elle esquive les catégories opposant le *moi* et l'Autre. Cette perspective imagologique décrédibilise alors l'idée d'une nette opposition entre identité et altérité, les deux extrêmes se retrouvant liés par une ligne de continuité, permettant l'apparition d'images qui, telles des équilibristes, jonglent entre les caractéristiques de l'une et de l'autre. La mobilité du curseur se déplaçant sur cette ligne

---

[454] *Ibid.* N.B. : Le terme d'« objet » fait ici référence à la culture dite « regardée », en opposition au « sujet », relatif à la culture regardante.
[455] Fondation Frantz Fanon. Avant-propos. In : FANON, Frantz. *Œuvres*. Paris : La Découverte, 2011. p. 7.
[456] *Ibid.*
[457] LEERSSEN, Joep. Imagology : On using ethnicity to make sense of the world. *Loc. cit.*, p. 15.

accentue d'autant plus la diversité des images pouvant y être construites. Après avoir intégré l'hétéro-image et l'auto-image[458] au lexique imagologique, Joep Leersen évoque justement la possibilité d'une troisième option, située entre les deux : une « meta-image »[459]. Cette notion est empruntée à Hercules Millas, l'ayant utilisée dans le cas d'une lecture imagologique des tensions turco-grecques, et transposée par Leersen au conflit opposant Wallons et Flamands en Belgique. D'après lui, la méta-image se caractérise par l'attitude du *moi* préférant déléguer à l'Autre le droit de définir *mon* identité :

> A very astute insight in this respect, due to Hercules Millas, has been labelled "meta-images": images which are neither an auto-image nor a hetero-image, but the projection of something between the two. Meta-images exist wholly by way of imputing to Others the way how we think that they look at Us. [...] The antagonism comes in when We imagine how the Other thinks of us, and when the Others speculate about what We think of them[460].

À mi-chemin entre *moi* et l'Autre, son analyse met en évidence l'existence d'entités intermédiaires entre l'identité et l'altérité. Si Leersen a pu repérer l'existence d'une meta-image, sa proposition donne lieu à une prise de conscience : au-delà de l'opposition entre l'identité et l'altérité se dessine une troisième possibilité. Le *moi* peut donc percevoir une image de l'Autre qui ne s'apparente ni tout à fait à une identité, ni tout à fait à une altérité.

Par ailleurs, au-delà de la notion de construction de l'image, l'identité en elle-même, avant de devenir dans les yeux de l'Autre une quelconque image, peut se trouver à un point indéfini sur le spectre identitaire, c'est-à-dire ni au niveau du pôle de l'identité, ni au niveau du pôle de l'altérité. La construction identitaire de l'individu peut ainsi s'avérer mixte et ambiguë, donnant lieu à la construction non pas d'une identité ou d'une altérité, mais d'une hybridité. Dans ce cas-ci, l'observateur (pour ne pas dire le récepteur[461]) n'est en aucun cas responsable de cette confusion ; elle émane du sujet, dont la construction identitaire intime est marqué par une forme de mixité. Parfois expliquée par un contexte (post)colonial, l'hybridité est donc un état, et non une apparence ou une image.

---

[458] Voir *ibid.*, p. 16.
[459] Terme emprunté à MILLAS, Hercules. Perceptions of conflict: Greeks and Turks in each other's mirrors. In : ANASTASAKIS, Othon, NICOLAIDIS, Kalypso et ÖKTEM, Kerem (dir.). *The long shadow of Europe: Greeks and Turks in the era of postnationalism*. Leiden : Brill, 2009, pp. 95-114, cité dans *ibid.*
[460] LEERSSEN, Joep. Imagology : On using ethnicity to make sense of the world. *Loc. cit.*, p. 24.
[461] Pour des raisons évoquées dans la section précédente intitulée « Frontières entre l'Autre et moi », nous nous méfions du terme de « récepteur » attribué à Daniel-Henri Pageaux. Cité dans FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Op. cit.*, p. 187.

Sans s'enfermer dans le regard de l'Autre, la question de l'hybridité, en tant qu'entre-deux identitaire, ne pourra pas être négligée dans la thèse ci-présente et fera notamment l'objet d'un intérêt particulier dans la deuxième partie de la thèse. Faisant tomber la barrière censée séparer l'identité de l'altérité, l'hybridité constituera une étape intermédiaire vers la reconstitution d'une identité universelle au vivant. Si la construction identitaire n'est pas nécessairement et strictement binaire, envisager des hybridités nous permettra de réfléchir à l'élargissement de notre définition de l'identité et à la perméabilité des identités personnelles. Ainsi, dans le Nord littéraire, l'hybridité pourra être considérée comme un motif d'ouverture à l'altérité, nous poussant à envisager la construction d'une identité universelle malgré la diversité.

b. Imagologie et imaginaire

De l'image au « mirage »[462], il n'y a qu'un pas aux yeux de Pageaux, cherchant à mettre en lumière le lien de réciprocité entre image et imaginaire. En effet, leur similarité graphique signale une véritable proximité sémiotique :

> L'image « littéraire » est envisagée comme un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérarisation mais aussi de socialisation. [...] L'image de l'étranger doit être étudiée comme la partie d'un ensemble vaste et complexe : l'imaginaire. Plus précisément : l'imaginaire social (mot emprunté aux historiens) dans une de ses manifestations particulières, la représentation de l'Autre.[463]

Cette parenté à la fois graphique et sémantique peut d'ailleurs se traduire dans la langue allemande, ce que Małgorzata Świderska révèle en se référant aux travaux de Leerssen : "Für Leerssen sind literarisch fixierte 'Bilder' bzw. 'Eigen-' und 'Fremdbilder' [...] ebenfalls fiktional, d.h. 'eingebildet' ('imaginated') [Nous soulignons le radical commun. Notre traduction : « Pour Leerssen, les images figées dans la littérature, qu'elles soient auto-images ou hétéro-images, sont tout autant fictives, c'est-à-dire imaginaires »]"[464]. Ce jeu de mots pourrait annoncer l'imbrication des notions d'image et d'imaginaire dans la théorie imagologique de Pageaux, quasi indissociables. Selon lui, « l'imaginaire que nous posons

---

[462] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op.* cit, p. 152.
[463] *Ibid.*, p. 135.
[464] Voir LEERSSEN, Joep. Image. In: BELLER, Manfred et LEERSEN, Joep (dir) : I*magology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey.* Amsterdam, New York : Rodopi, 2007, pp. 342-343, cité dans ŚWIDERSKA, Małgorzata. Vielfalt oder Chaos : Einige Bemerkungen zur Terminologie der literaturwissenschaftlichen Imagologie. *Zeitschrift des Verbandes polnischer Germanisten* [en ligne]. 2014. [Consulté le 13 novembre 2022]. Vol. 3, p. 192. Disponible à l'adresse : https://doi:10.4467/23534893ZG.14.011.2933

comme terme de notre recherche est l'expression, à l'échelle d'une société, d'une collectivité, d'un ensemble social et culturel, de cette bipolarité [altérité *vs* identité] que nous tenons pour fondamentale »[465]. Avant de devenir une « construction littéraire »[466], elle est donc le produit d'une construction sociale dans la mesure où elle illustre la rencontre, bien que fictive, d'un Autre et d'un *moi*.

Stéréotype et hiérarchisation

L'image littéraire de l'Autre est avant tout un « langage sur l'Autre »[467], écrit Pageaux, soit un langage du *moi* porté sur l'Autre. La transposition est si puissante que l'image que le moi crée de l'Autre en dit bien souvent davantage sur le *moi* que sur l'Autre. Cette image révèle les normes et stéréotypes qui structurent la pensée du moi. Fusionnant parfois le discours « descriptif »[468] et « normatif »[469], l'image, selon Pageaux, peut ainsi véhiculer des stéréotypes portant sur un type d'individu particulier, notamment la figure de l'étranger. Dans ce cas, le rapport social n'est pas établi d'égal à égal ; il crée nécessairement une hiérarchisation entre *l'Autre* et *moi*, comme l'explique Pageaux.

> En fait, le stéréotype pose de manière implicite une constante hiérarchie, une véritable dichotomie du monde et des cultures. Dire que le Français est buveur de vin est un stéréotype dans la mesure où cette autodéfinition s'oppose de manière première, essentielle à l'Anglais buveur de thé ou à l'Allemand buveur de bière. Et cette opposition vise en fait à poser une hiérarchie en faveur du Français, à l'intérieur d'une culture « française ».[470]

Dans le domaine des stéréotypes nationaux[471], nous préférons la notion plus moderne et plus inclusive d'« ethnotype »[472], proposée par Leerssen. Ne s'arrêtant à aucune frontière et s'appuyant principalement sur un principe d'auto-définition, l'ethnotype se définit par « *a group of individuals held together by a shared commitment to a joint self-image – regardless of the actual reality or historical basis of that self-image)* »[473] [Notre traduction : « un groupe d'individus reliés les uns aux autres par l'adhésion commune à une auto-image partagée,

---

[465] *Ibid.*, p. 135.
[466] FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Op. cit.*, p. 179.
[467] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 136.
[468] *Ibid.*, p. 140.
[469] *Ibid.*, p. 141.
[470] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 140.
[471] Traduction de la notion de « national stereotype » évoquée par LEERSSEN, Joep. Imagology : On using ethnicity to make sense of the world. *Loc. cit.*, p. 15.
[472] *Ibid.*
[473] *Ibid.*

dépassant toute réalité factuelle ou fondement historique permettant de justifier cette auto-image »]. En un mot, l'ethnotype désignerait tous ceux se considérant comme membres d'un groupe, sans sélection préalable mais uniquement par le biais d'un processus d'auto-définition.

Si, dans l'extrait ci-dessus de Pageaux, l'image du Français ressort gagnante du processus de hiérarchisation nationale, le mérite revient moins à une concurrence loyale entre image du *moi* et image de l'Autre qu'à un trompe-l'œil réciproque. D'ailleurs, la langue allemande permet aux travaux de Świderska de démasquer le subterfuge : le *Bild*, dans ce cas l'image du Français, s'apparente davantage à un « *Trugbild* »[474] [Notre traduction : « une illusion » ou « un mirage »[475]]. En effet, toujours dans une logique de réciprocité, la « valorisation positive »[476] de la culture « regardante »[477] est uniquement rendue possible par la dévalorisation de la culture « regardée »[478]. Réduire l'Autre à une image dégradée permet au *moi* de briller, de se hisser à une position supérieure à l'Autre. D'ailleurs, Pageaux lit cette dépréciation de la culture étrangère telle une véritable « phobie »[479], faisant chez nous écho au terme de « xénophobie » dont l'usage contemporain désigne une « hostilité systématique manifestée à l'égard des étrangers »[480]. À l'inverse, toujours d'après Pageaux, certains stéréotypes entraînent une « valorisation positive de l'étranger »[481] au détriment de la culture regardante. L'image de l'Autre devient alors « mirage »[482]. Cette fois-ci, l'Autre surplombe le *moi* ; il doit sa supériorité à son infériorité. La « manie »[483] remplace la « phobie »[484] précédemment évoquée. Dans les deux situations présentées ci-dessus, l'Autre et le *moi* s'imposent comme deux entités à la fois interdépendantes et irréconciliables : plus l'un est diminué, plus l'autre se voit valorisé. À une image positive, l'écran de projection imagologique renvoie ainsi un reflet négatif et *vice versa*. Dans ce rapport de confrontation, l'image du *moi* et celle de l'Autre sont destinées à se nuire mutuellement et perpétuellement.

---

[474] Voir ŚWIDERSKA, Małgorzata. Vielfalt oder Chaos : Einige Bemerkungen zur Terminologie der literaturwissenschaftlichen Imagologie. *Loc. cit.*, p. 191.
[475] Le terme du « mirage » est employé par Daniel-Henri Pageaux. PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 152.
[476] *Ibid.*
[477] *Ibid.*, p. 136.
[478] *Ibid.*
[479] *Ibid.*, p. 152.
[480] Définitions : xénophobie n. f. *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 23 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/x%C3%A9nophobie/82881
[481] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 152.
[482] *Ibid.*
[483] *Ibid.*
[484] *Ibid.*

Un pas vers l'égalité

Le dépassement de ce conflit requiert une relation « d'égal à égal »[485] dans laquelle l'Autre n'apparaît « ni supérieur, ni inférieur [...], l'Autre reconnu comme Autre, simplement »[486]. Cette solution se retrouve notamment dans la théorie de Jean-Marc Moura, refusant de réduire l'Autre à sa différence. Car comparer *l'Autre* au *moi*, c'est en fait accorder à Autrui, quel qu'il soit, une identité relative dont la valeur puise sa source dans la mienne. Par conséquent, son identité est perçue dans le carcan de la mienne. Moura s'oppose ainsi à « ce mouvement de comparaison, qui est aux racines de la différence »[487] et propose une « altérité [qui] apparaîtra dans la dissociation"[488]. Par conséquent, il s'éloigne de la perception de *l'Autre* comme « ALTER »[489] afin de se rapprocher de celui ou celle qu'il nomme « ALIUS »[490] :

> ALTER est l'autre dans la comparaison, qu'elle soit valorisante ou non, l'étranger qui n'accède pas au statut plein de personne (fictive ou pas) puisqu'il reçoit son être de son autre. En revanche, ALIUS est l'autre dissocié du groupe, mis à distance de toute association facile, l'étranger qui est à lui-même sa propre identité et sa propre altérité.[491]

Il conviendra ainsi de distinguer ces deux types d'*Autre.* Si le premier est vu par rapport au *moi*, le second maintient son autonomie : son identité n'est pas uniquement un reflet – positif ou négatif – du *moi* ; il est une entité à part entière, ne vivant pas dans l'aura ou l'ombre du *moi*.

c. <u>Imagologie et alter : vers une reconstruction de l'identité personnelle</u>

Ce cadre théorique imagologique vise à permettre la constitution progressive d'hypothèses et de procédés méthodologiques fournissant quelques éléments de réponse à notre première question de recherche relative au lien entre espaces nordiques et identités personnelles, à savoir : comment les espaces nordiques peuvent-ils permettre la (re)construction

---

[485] *Ibid.*, p. 153.
[486] *Ibid.*
[487] MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain.* Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 283.
[488] *Ibid.*
[489] *Ibid.*
[490] *Ibid.*
[491] *Ibid.*

identitaire de plusieurs personnages porteurs de caractéristiques psychologiques, sociales et culturelles différentes ?

Se construire par le voyage …

Au contact de l'Autre, le *moi* bénéficie ainsi d'une expansion, d'un prolongement de lui-même. *Il* deviendrait ainsi une version exotisée, métisse de lui-même. Brouillant la frontière entre identité et altérité, *il* serait capable d'intégrer cette altérité à son identité personnelle. La rencontre avec l'Autre constitue donc un élément fondamental à cet *Identitätskonstruktionsprozess*[492] [« processus de construction identitaire »], ce que résume notamment Jasmin Lenke, ayant étudié l'opposition Nord/Sud dans l'œuvre stendhalienne, dans la formule suivante : il s'agit d'une « Konstruktion der eigenen Identität durch das Fremde »[493] [« construction de sa propre identité par le biais de l'étranger »]. L'altérité fonctionne alors comme un vent de fraîcheur, un bouton *reset*, capable de débloquer les personnages espérant résoudre, loin de chez eux et en terre nordique, un questionnement identitaire.

… et par la rencontre avec l'Autre

La construction identitaire est en effet rendue possible par le voyage[494], une thématique qui déjà dans l'œuvre de Stendhal constituait une occasion de rapprocher l'individu de l'altérité :

> Der Hauptgrund dafür, dass Stendhal sein eigenes Land und seine eigene Person fortwährend im Spiegel des Fremden thematisiert, ist das Reisen. Wenn nämlich das Reisen eine der ausgeprägtesten Konfrontationen mit dem « fernen, fremden Raum »[495] [...] darstellt, also Begegnungen des Eigenen mit dem Fremden impliziert, so durchzieht dieses Phänomen Henri Beyles [Stendhals] Leben und Werk.[496]

Le voyage apparaît finalement comme un élément déclencheur de la rencontre entre altérité et identité et de leur potentielle imbrication l'une dans l'autre. Dans l'étude des espaces nordiques en relation avec l'identité humaine, il s'agira donc aussi d'appréhender la frontière entre le *moi* et l'Autre. De nombreux questionnements émergeront autour de la question des frontières. Tout

---

[492] LEMKE, Jasmin. *Selbstthematisierung im Spiegel des Fremden : Nord-Süd-Antagonismus bei Stendhal*. Francfort-sur-le-Main : p. Lang, 2007. pp. 22-23.
[493] *Ibid.*, p. 23.
[494] Voir *ibid.*, p. 21.
[495] WÖHLER, Karlheinz. Imagekonstruktion fremder Räume : Entstehung und Funktion von Bildern über Reiseziele. *Jahrbuch für Reise- und Tourismusforschung*. 1998, Vol. 2, p. 103. Cité dans *ibid.*
[496] LEMKE, Jasmin. *Selbstthematisierung im Spiegel des Fremden: Nord-Süd-Antagonismus bei Stendhal*. *Op. cit*., p. 21.

d'abord, dans cette représentation d'espaces nordiques, où l'altérité/l'identité commence-t-elle ou finit-elle ? En outre, la meta-image est-elle nécessairement le fruit d'un mélange équilibré entre ces deux pôles ? En d'autres termes, quels sont les critères communs à ces espaces, capables de se transformer en interstice idéal à la construction identitaire ?

d. Imagologie et étrangèreté : vers une reconstruction de l'identité collective

Par ailleurs, notre première question de recherche portant sur la singularité de chaque identité ainsi que la coexistence de plusieurs identités inclut la prise en compte de deux types d'identités : personnelles et collectives. L'étude de celles-ci bénéficiera d'un décryptage approfondi de la figure étrangère à travers le concept d'« étrangèreté »[497], notamment utilisé dans les études francophones et définie par Daniel Delas :

> Étrange et étranger sont deux adjectifs très courants, d'étymon identique, mais de signification différente, le premier traduisant une réaction de surprise, voire de malaise, devant quelque chose d'insolite tandis que le second est plus dénotatif, qualifiant ce ou celui qui n'appartient pas au groupe social auquel on se réfère et qui de ce fait n'est pas connu. Le premier a un substantif dérivé : étrangeté, le second n'en a pas alors même que la réflexion sur l'Autre est devenue, à l'époque moderne, centrale. D'où le néologisme étrangèreté qui se répand dans les études francophones.[498]

Si partir loin mène à l'étranger, à la fois en tant que terre et personne étrangères, ce voyage en territoire inconnu fait de l'Ailleurs et de l'Autre des figures tout aussi collectives qu'individuelles et tout aussi étranges qu'étrangères. Comment ces espaces peuvent-ils ainsi être à la fois le lieu d'expression d'identités individuelles et collectives ?

L'étrangèreté

Dépassant les frontières disciplinaires, la notion d'*étrangèreté* pourrait apporter de précieux éléments de réponse à la troisième question de recherche, mettant tout particulièrement en exergue la difficile constitution d'un *nous* au carrefour de multiples individualités : comment envisager, dans ce Nord littéraire, la lecture d'un « nous » collectif capable de dépasser les identités et altérités, sans les menacer ? dans quelle mesure les écrivains parviennent-ils à construire un pont entre « moi » et l'Autre ? Cristallisant en un mot les notions d'identités personnelles et collectives, nationales et extérieures à la nation, *l'étrangèreté* apparaît comme

[497] DELAS Daniel, Étrangèreté. In : BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : PULIM, 2005, p. 73.
[498] *Ibid.*

un point de départ fertile lorsqu'il s'agit de comprendre les relations unissant ou opposant altérité(s) et identité(s).

Car s'intéresser à *l'étrangèreté* revient tout d'abord à repenser *l'étranger*, non seulement en tant qu'individu, mais avant tout en tant que groupe étranger à la nation. L'image de l'étranger est donc largement influencée par l'idée d'une identité non-étrangère, soit d'une identité nationale. On espère ainsi trouver dans ce semblant d'identité autochtone une certaine « homogénéité »[499]. Toutefois, l'élaboration d'une identité collective ne peut avoir lieu indépendamment de la définition d'une identité personnelle. Au *je* de l'auto-image et au *tu* de l'hetero-image s'ajoute ici un *nous*, à la fois pluriel et refuge d'identités singulières, dont la définition dépendra de son rapport à l'altérité.

L'identité collective en héritage ?

Julia Kristeva, philosophe et psychanalyste, établit un lien entre *ma* définition de l'identité collective et celle que *je* me fais de ma propre identité personnelle. Selon elle, l'imbrication pacifique des deux identités l'une dans l'autre est rendue possible par la fusion du « national » et du « cosmopolitisme »[500]. Y voir un quelconque antagonisme conduirait en réalité à un système de pensée stérile, traduisant moins une faille collective qu'une faiblesse individuelle. Effectivement, attaquer la diversité comme une menace à une certaine identité nationale cache souvent, d'après Kristeva, un besoin viscéral de se rattacher à une identité collective statique afin de pallier une instabilité au creux de l'identité personnelle.

D'ailleurs, cette crispation de l'identité collective s'appuie généralement sur un perpétuel « culte de l'origine »[501], comme le rappelle la philosophe : « je ne sais plus qui je suis, ni même si je suis, or j'appartiens à mes fondements nationaux et religieux, donc je *les* suis »[502]. Dans ce cas, l'identité collective devient un « abri »[503], voire un pur prétexte censé combler un vide identitaire interne à l'individu. Pour ce dernier, il semble alors rassurant de reprendre l'identité des générations antérieures et de la transférer à lui ; de justifier ce qu'il est aujourd'hui parce que d'autres ont été avant lui. Ce copié-collé s'explique finalement moins par un choix que par le suivi d'une tradition. Pourtant, ce processus, sur lequel insiste Kristeva, fait courir à chaque individu le risque de se priver d'une liberté primordiale car, selon elle, « par-delà les

---

[499] KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1989, p. 61.
[500] KRISTEVA, Julia. Étrangeté, étrangèreté. In : GOMEZ-MULLER, Alfredo (dir.). *Penser la rencontre de deux mondes. Les défis de la découverte de l'Amérique* [en ligne]. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 119. [Consulté le 29 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/puf.gomez.1993.01.0107
[501] *Ibid.*, p. 108.
[502] *Ibid.*, p. 107.
[503] *Ibid.*

origines [...], la liberté de l'individu moderne se mesure à la capacité de *choisir* son appartenance »[504].

e. De la géocritique à la zoopoétique : Vers l'identité du vivant

Ayant tous été publiés après l'an 2000, les romans ultracontemporains du Nord rassemblés dans le corpus n'échappent pas au tournant environnemental du XXI^e^ siècle. Si la géocritique, qui a été, dès l'aube de notre siècle, rattachée à la question des identités[505] ainsi qu'à la sensorialité[506], s'avère indispensable à l'étude des espaces nordiques, comme terrains d'expressions des constructions identitaires, diverses approches se sont développées depuis la fin du XX^e^ siècle dans le but d'appréhender « les écritures contemporaines de la nature »[507], devenues dans les années 2010 et 2020 très présentes sur le marché littéraire. Trop présente, l'urgence environnementale est presque devenue, d'après Anne-Rachel Hermetet, un thème obligatoire dans la carrière de tout écrivain, ce qu'elle dénonce comme une forme de « '*greenwashing*' romanesque »[508]. Alors que son regard critique porte sur ce qu'elle désigne comme une « (éco)littérature »[509], soit une prose littéraire dont le thème principal se rapporte à l'écologie, Olivier Penot-Lacassagne, quant à lui, voit, non pas dans le texte littéraire, mais dans l'approche écopoétique de la littérature, le simple « verdissement, parfois opportuniste »[510] de la littérature.

De la géocritique à l'écolecture

Alors que la géocritique peut être comprise comme une géographie de l'imaginaire, cette prise de conscience généralisée des enjeux environnementaux, particulièrement accentuée sur la scène littéraire, nous pousse à transformer le préfixe « -géo » en « -éco » et à envisager d'autres approches de l'espace littéraire, plus axées sur sa dimension écologique que géographique. Bien que distinctes, il est possible, voire nécessaire, de rapprocher la géocritique

---

[504] *Ibid.*, p. 109.
[505] Voir la sous-section « a. L'espace en littérature : vers une approche géocritique » dans la section « A. L'espace dans les romans ultracontemporains du Nord » du chapitre 2 de l'introduction générale.
[506] Voir la sous-section « b. (Re)définir les frontières de l'espace » dans la section « A. L'espace dans les romans ultracontemporains du Nord » du chapitre de 2 de l'introduction générale.
[507] GEFEN, Alexandre. Les théories écologiques de la littérature : de l'écopoétique à la biocritique. In : BUEKENS, Sara, SCHOENTJES, Pierre et BARONTINI, Riccardo (dir.). *L'horizon écologique des fictions contemporaines*. Genève : Droz, 2022, pp. 61-70.
[508] HERMETET, Anne-Rachel. On ne fait pas de bonne (éco)littérature avec de bons sentiments. *Revue de littérature comparée* [en ligne]. 2023. [Consulté le 22 mars 2025]. Vol. 386, n °2, p. 135. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/rlc.386.0011
[509] Voir *ibid.*
[510] PENOT-LACASSAGNE, Olivier. Écocritique : ligne de front. *Elfe XX-XXI* [En ligne]. 2022. Vol. 11, pp. 1-27. [Consulté le 2 avril 2025]. Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/elfe/4852

de l'écocritique, comme le suggère Rachel Bouvet dans son article consacré à la comparaison et aux liens entre les approches[511]. Ainsi, le « *Mitwelt* »[512] de Bertrand Westphal fait écho à l'« *Umwelt* »[513] (« l'environnement ») omniprésent dans les romans ultracontemporains.

Car l'écologie bouleverse de nombreuses disciplines et arts, y compris la littérature, comme l'explique Alexandre Gefen, témoin d'une « naturalisation du fait littéraire » qu'il considère comme le déclenchement d'une « vraie rupture épistémologique pour les études littéraires »[514]. En effet, Anne-Rachel Hermetet constate l'essor rapide et massif d'une écolittérature[515] marquée par « l'implication des écrivains et des artistes dans un processus de dénonciation et/ou de réparation »[516] vis-à-vis de la crise environnementale. Ainsi, les différentes approches examinées ci-dessous viseront à nous donner les outils nécessaires afin de décrypter « la fiction environnementale contemporaine »[517]. L'objectif de notre étude de corpus ne sera de classer ou d'évaluer l'écolittérature ou l'éco-écriture[518] en tant que telle, mais plutôt d'envisager et d'organiser ce que nous pouvons appeler une « écolecture » des romans ultracontemporains du Nord.

Puisque la teneur écologique des œuvres du corpus varie d'un roman à l'autre, l'intérêt primordial de notre étude de corpus (notamment sa partie III) sera de proposer une lecture environnementale applicable et adaptable à l'ensemble des romans sélectionnés. Plus concrètement, il conviendra de déterminer comment lire le vivant dans les romans du Nord. Peut-on le lire comme une seule et même entité ? Dans quelle mesure humains et animaux peuvent être, à la lecture de ces romans, perçus comme des membres d'un seul et même monde vivant ? Peut-on attribuer une place éthiquement juste à chaque être vivant ? Avant d'atteindre le stade final de l'« écopoét(h)ique »[519], nous évoquerons ci-dessous plusieurs apects de la réflexion environnementale. Une première section sera consacrée à la dispute ancestrale entre

---

[511] Voir BOUVET, Rachel. Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences. *Rachel Bouvet - Littérature et géopoétique* [en ligne]. *Op. cit.*
[512] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace. Op. cit.*, p. 16.
[513] *Ibid.*, p. 15.
[514] GEFEN, Alexandre. Les théories écologiques de la littérature : de l'écopoétique à la biocritique. *Op. cit.*, p. 62.
[515] Voir HERMETET, Anne-Rachel. On ne fait pas de bonne (éco)littérature avec de bons sentiments. *Loc. cit.*, pp. 135-145.
[516] *Ibid.*, p. 135.
[517] *Ibid.*
[518] Certains spécialistes englobent sous le terme d'éco-écriture diverses formes littéraires. Voir CONTAMINA, Sandra et HERMETET, Anne-Rachel (éd). *Éco-écrire. Formes littéraires et artistiques de l'inquiétude environnementale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2024.
[519] MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Crossways Journal* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 2, n°1, p. 8. Disponible à l'adresse : https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686

culture et nature. Puis, il conviendra de distinguer l'écocritique de l'écopoétique et de la zoopoétique tout en défendant la compatibilité de toutes ces approches.

Entre la culture et la nature : un rapport de discorde

Unifier le vivant comme une seule et unique identité requiert un effort pour dépasser un clivage bien plus profond que celui séparant l'identité humaine de l'identité animale. D'après Aurélie Choné, Isabelle Hayek et Philippe Hamman, signant tous les trois l'introduction au *Guide des Humanités environnementales*, l'arrière-plan de cette opposition réside dans une distinction, non pas récente mais archaïque, dont il est désormais nécessaire de s'affranchir, à savoir celle séparant la nature de la culture[520]. Comme s'ils vivaient dans deux parties du monde juxtaposées, les humains se croient exclusivement dotés d'une culture, leur permettant d'exploiter selon leurs besoins les ressources produites dans l'autre partie du monde, ce qui inclut la faune et la flore. Déjà dans le premier chapitre de la *Genèse*, comme le rappelle l'introduction au *Guide des Humanités environnementales*, semble s'instaurer une hiérarchie entre l'être humain et les animaux[521] puisque, lorsque Dieu s'adresse à l'homme et à la femme qu'il a lui-même créés, un impératif de domination est explicitement formulé : « Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre et assujettissez-la ; et dominez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur terre »[522].

En outre, on peut considérer l'acte biblique de nomination des animaux, évoqué au second chapitre de la *Genèse*, comme un acte de domination[523] : « l'Éternel forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme […] afin que tout être vivant porte le nom que lui donnerait l'homme »[524]. Dans ce Livre biblique, Dieu, présenté comme le créateur de tout être et de toute chose, paraît déléguer un peu de son pouvoir à l'être humain : il lui offre la possibilité de nommer lui-même les êtres qui l'entourent, ce qui peut laisser sous-entendre un statut privilégié de l'humain dans la régence du monde. Pour Eric Hoppenot, cet acte n'a rien d'anodin : le premier acte de langage du premier homme, Adam, consiste bel et bien à nommer les animaux de la Terre. Ainsi, l'homme disposerait d'un

---

[520] Voir CHONÉ, Aurélie, HAYEK, Isabelle et HAMMAN, Philippe. Introduction : Repenser la nature. In : *Guide des Humanités environnementales*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016. pp. 12-13.
[521] Voir *ibid.*, p. 11.
[522] *La Genèse* (Chapitre 1, verset 28). In : *La Bible.* Traduit des textes originaux hébreu et grec par Louis Segond. Viens et Vois : Grézieu la Varenne, 2011, p. 7.
[523] Voir HOPPENOT, Éric. Séance 1 : L'animal, les mythes et le philosophe. *Empuissanter le vivant : penser, écrire, filmer l'animal* [en ligne]. Cycle de conférences 59. 1er février 2023. [Consulté le 3 février 2023]. Accessible sous inscription via l'Université inter-âges de la Sorbonne Université.
[524] *La Genèse* (Chapitre 2, verset 19). *Op. cit.*, p. 8.

atout non négligeable par rapport aux autres êtres vivants, à savoir le langage[525]. Puisqu'il est présenté comme le seul à pouvoir nommer, il semble également être le seul à pouvoir faire de n'importe quel animal un objet de son langage, dont il est le seul et unique sujet. L'appropriation intellectuelle, par le *logos*, constitue un acte de domination. S'il est question de langage, il est également question de culture. Parce qu'il peut faire usage du langage, l'être humain pourrait finalement se hisser au sommet de la hiérarchie des vivants. Être de nature, comme tous les animaux et végétaux, l'homme peut néanmoins sortir de sa condition grâce à la culture. Ainsi se dessine la distinction entre l'animal, un être de nature *a priori* privé de culture, et l'humain pouvant ajouter à son arc d'attributs naturels des connaissances et compétences culturelles. La culture, comprise comme supériorité, justifierait la domination de l'humain sur l'animal.

Au-delà de l'importance et de la diffusion de ce mythe biblique, s'est développée au XVII^e^ siècle une pensée cartésienne permettant de justifier une maîtrise de la nature par l'humain[526], ayant recours à des savoirs et des savoir-faire acquis par le biais de sa culture. S'est alors renforcé un processus de légitimation d'une humanité autorisée à dominer la nature, à en prendre le contrôle dans une logique utilitariste. Toutefois, la constatation des catastrophes environnementales contemporaines, qu'il s'agisse de sécheresses, d'inondations, de canicules ou de cyclones[527], remet en question la viabilité de cette domination de l'être humain sur son environnement, et de cette manière l'idée d'une hiérarchie entre le monde de la culture, exploitant, et le monde de la nature, exploitée. Progressivement, depuis la deuxième moitié du XX^e^ siècle, la maîtrise de l'environnement est envisagée sous un angle différent : celui de sa protection[528]. Par conséquent, la maîtrise de la nature ne constitue plus une fin en soi comme geste de domination, mais un moyen pour freiner son exploitation abusive et sa détérioration. Petit à petit, la séparation entre la nature et la culture devient ainsi poreuse. Car, non seulement, l'être humain, être de nature et de culture, pâtit directement des catastrophes naturelles, mais, pour essayer de diminuer les risques naturels, l'humain a besoin de sa culture. Or, il ne peut se servir de sa culture, ou exercer une (agri)culture sur un espace naturel, si ses besoins primaires (alimentation, habitat) de son espèce et des espèces potentiellement cultivables sont mis en danger par des faits naturels. La culture, utilisée avec discernement, devient donc essentielle à la nature et *vice versa*.

---

[525] Voir HOPPENOT, Éric. Séance 1 : L'animal, les mythes et le philosophe. *Op. cit.*
[526] Voir CHONÉ, Aurélie, HAYEK, Isabelle et HAMMAN, Philippe. Introduction : Repenser la nature. *Op. cit.*, p. 11.
[527] Voir *ibid.*, p. 12.
[528] Voir *ibid.*

Dans le milieu académique, beaucoup de champs disciplinaires ont intégré cette porosité entre l'animal et l'humain. Désormais, certains se superposent, voire s'entremêlent, afin de répondre à des questionnements complexes, formulés par des êtres humains, mais appliqués à des domaines vastes et inter-espèces. Si le développement durable – en tant que notion interdisciplinaire permettant la construction d'un bien-être social, économique et environnemental – s'impose comme un élément incontournable pour bon nombre de chercheurs francophones du XXI[e] siècle[529], leurs homologues états-uniens ont été les premiers à oser transgresser la barrière censée distinguer la culture de la nature, ou l'étude de l'humain et celle de l'animal. Dès les années 1980 ont ainsi émergé outre-Atlantique les « *Human-Animal Studies* », avant de se diffuser sur le vieux continent dans les années 2000[530]. Aujourd'hui, les « humanités environnementales » s'imposent chez les chercheurs européens, optant pour une réunion des savoirs issus des sciences humaines et des sciences sociales, dans l'objectif de « repenser le rapport de nos sociétés à la nature »[531].

Comme les autres sciences humaines, les études littéraires n'échappent pas aux réflexions environnementales, donnant lieu à des initiatives interdisciplinaires intégrant la critique littéraire. Aux États-Unis, toujours pionniers dans ce domaine, se dessine un trait d'union transdisciplinaire entre la culture et les sciences naturelles, et simultanément entre l'étude de l'humain et celle de l'animal, sous la forme des « *Cultural and Literary Animal Studies* »[532]. En effet, dans son article consacré à un panorama franco-allemand des écolectures, Aurélie Choné retrace la mise en place de plusieurs outils institutionnels, ayant permis dès le début des années 1990 d'appliquer à la littérature une lecture écologique. Ainsi, elle évoque notamment la création de l'*Association for the Study for Literature and Environment* (ASLE) au Nevada et de son journal intitulé *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. C'est seulement dans les années 2000, constate-t-elle néanmoins, que des structures similaires apparaissent en Europe, comme la *European Association for the Study of Literature, Culture, and Environment* créée en 2004 ou le journal *Econozon@* en 2010[533]. Publiés entre 2009 (pour *Nordlicht*) et 2021 (pour *Daheim*), les romans ultracontemporains du Nord, qu'ils soient

[529] Voir *ibid.*, p. 16.
[530] Voir *ibid.*, p. 12.
[531] *Ibid.*, p. 14.
[532] Voir *ibid.*, p. 12.
[533] Voir CHONÉ, Aurélie. Ecocriticism/écocritique im deutschen und französischen Kontext : eine vergleichende Perspektive. *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* [en ligne]. 2019. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 51, n° 2, p. 323. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/allemagne.1975

germanophones ou francophones, s'inscrivent donc dans cette prise de conscience des enjeux environnementaux[534].

De la géocritique à l'écocritique, l'écopoétique ou la zoopoétique

Dans le domaine de l'étude littéraire de l'espace, le premier champ de recherche à se structurer dans le milieu académique français est finalement apparu sous l'impulsion de Bertrand Westphal sous le nom de la « géocritique »[535]. En réalité, la généalogie des approches géolittéraires semble s'arrêter là où celle des approches écolittéraires commence : mon travail de recherche se nourrit des deux types d'approche que nous considérons comme complémentaires quand il s'agit de justifier la nécessité d'écologiser notre approche de la littérature et de l'espace littéraire. Plus concrètement, la lecture d'un espace sensoriel[536], associé à la construction et la lecture d'identités culturelles[537], fait de la Terre un espace qui doit être protégé pour demeurer habitable et agréable ainsi que conserver ses richesses naturelles et culturelles. La géocritique peut donc apporter une forme de légitimité supplémentaire à l'approche écocritique ou écopoétique du texte littéraire.

Comme Rachel Bouvet, qui s'intéresse dans le même article à la géopoétique, la géocritique et l'écocritique, nous cherchons à prendre en considération l'ensemble des approches géo- et écolittéraires parce qu'elles partagent un lien de parenté. Car elles constituent les parties distinctes mais « complémentaires » [538], pour reprendre l'adjectif de Michel Collot, d'une famille d'approches littéraires permettant d'appréhender l'espace comme un lieu géographique (*géo*) et accueillant la vie (*éco*)[539]. Ainsi, il paraît judicieux d'insuffler à la *géo*critique un vent *éco*logique, semant des graines à la fois écocritiques et écopoétiques.

L'écocritique et l'écopoétique ne sont certes pas synonymes, mais ils ne sont pas pour autant antonymes, comme peut le laisser penser l'argumentation d'Olivier Penot-Lacassagne en faveur de la première, qu'il situe sur « la ligne de front »[540] et au détriment de la seconde qu'il

---

[534] Toutefois, on peut craindre, à partir de 2025, une certaine stagnation des recherches proches des enjeux environnementaux due à un désengagement du gouvernement américain dans leur financement et au climat d'écoscepticisme qui se développe notamment aux États-Unis depuis plusieurs années.
[535] Voir « Premiers pas géocritiques » dans la section « a. L'espace en littérature : vers une approche géocritique » de l'introduction générale.
[536] Voir WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 220.
[537] Voir WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. *Op. cit.*, p. 17.
[538] Voir COLLOT, Michel. Écocritique vs écopoétique ? *Acta fabula* [en ligne]. 2023. Vol. 24, n° 6. *Loc. cit.*, p. 2.
[539] Voir BOUVET, Rachel. Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences. *Rachel Bouvet - Littérature et géopoétique* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 1.
[540] Voir titre de l'article de PENOT-LACASSAGNE, Olivier. Écocritique : ligne de front. *Loc. cit.*, pp. 1-27.

perçoit mollement[541] abritée « des bourrasques du temps qui passe-et-du temps qu'il fait »[542]. Nous refusons par conséquent, comme l'a refusé Michel Collot, de considérer les deux approches écocritique et écopoétique comme incompatibles. Lorsque celui-ci réagit aux propos avancés par Penot-Lacassagne, Collot reconnaît l'utilité de distinguer l'écocritique de l'écopoétique, mais nie catégoriquement la nécessité de les opposer l'une à l'autre[543] :

> Il est certes utile de distinguer l'écopoétique et l'écocritique, qui reposent sur des fondements et qui visent des objectifs différents. Toutes deux ont pour objet les représentations du rapport entre les hommes et la nature, mais l'éco-critique s'attache principalement à en dégager, et souvent à en dénoncer, les implications idéologiques et politiques, tandis que l'éco-poétique, sans ignorer leur contexte social et historique, étudie leur mise en forme et leur dimension spécifiquement littéraire[544].

D'après Michel Collot, le message de fond est le même bien que la forme semble plus subtile, plus délicate dans l'approche écopoétique. Utilisant cette différence de forme pour décrédibiliser l'écopoétique, Olivier Penot-Lacassagne perçoit une drastique opposition entre une écocritique, caractérisée par une perception des crises environnementales empreinte de « clairvoyance »[545], et une écopoétique émotionnelle, qu'il réduit quasi exclusivement à un style poétique[546]. Pourtant, comme le rappelle Collot, les deux approches sont viables et peuvent être réunies. Il exclut ainsi toute « guerre idéologique »[547] car elles sont toutes deux imprégnées d'idées écologiques.

Pour comprendre les différences entre les deux, un retour à l'histoire de l'émergence de ces deux notions est nécessaire. En réalité, le terme d'« écocritique » désigne à l'origine une approche bien spécifique du texte littéraire, qu'Aurélie Choné nous propose de découvrir dans une perspective comparative franco-allemande. Connue sous le nom d'« *Ecocriticism* » aux États-Unis, cette approche fait pour la première fois son apparition dans les études littéraires allemandes à la fin des années 1990[548]. Axée sur le « *nature writing* »[549], et laissant la vie

---

[541] L'auteur de l'article évoque « une molle écopoétique ». Voir *ibid.*, p. 4.
[542] *Ibid.*, pp. 1-27.
[543] Voir COLLOT, Michel. Écocritique vs écopoétique ?. *Loc. cit.*, p. 1.
[544] *Ibid.*
[545] PENOT-LACASSAGNE, Olivier. Écocritique : ligne de front. *Loc. cit.*, p. 4.
[546] Voir *ibid.*
[547] *Ibid.*
[548] Voir CHONÉ, Aurélie. Ecocriticism/écocritique im deutschen und französischen Kontext : eine vergleichende Perspektive. *Loc. cit.*, p. 325.
[549] *Ibid.*, p. 323.

sauvage (« la *wilderness* »[550]) foisonner au cœur du texte littéraire, la littérature américaine marquée par l'*Ecocriticism* met principalement en scène une nature absolument vierge, telle qu'elle peut se trouver dans les Parcs nationaux des États-Unis[551]. Bien que l'écocritique se développe petit à petit en Europe à partir des années 2000[552], l'« *Ökokritik* »[553] a du mal à s'imposer en tant que telle en Allemagne, où l'on trouve d'autres expressions pour traduire ce nouveau regard, mais avec d'autres mots tels que « *Literatur und Ökologie* »[554] [Notre traduction : « littérature et écologie »], « *Literatur und Umweltstudien* »[555] [Notre traduction : « littérature et études de l'environnement »] ou encore « *umweltbezogene Literatur* »[556] [Notre traduction : « littérature environnementale »] . Face à des appellations concurrentes, le terme d'« écocritique » peine donc à s'imposer en Allemagne. En revanche, l'écocritique trouve plus aisément sa place dans le paysage universitaire et littéraire allemand sous sa forme anglophone (*Ecocriticism*)[557].

Si l'« *Ecocriticism* » américain parvient difficilement à trouver sa place dans le paysage universitaire français, c'est que sa traduction, soit l'écocritique, se voit concurrencée par l'émergence d'une variante francophone : l'« écopoétique »[558]. Ce terme a été proposé par Pierre Schoentjes[559] afin de se distancer de toute influence américaine et s'éloigner d'une approche héritée des *Cultural Studies* pour se rapprocher d'une perspective plus formelle et stylistique[560]. Pourtant, la différence entre l'*écopoétique* et l'*écocritique* ne tient pas uniquement à une précision dans la traduction, ni à un combat d'influence culturelle entre l'ancien et le nouveau continent. Selon Sara Buekens, la distinction entre les deux termes relève de la place accordée au militantisme dans le discours littéraire : tandis que la littérature anglo-saxonne se caractérise par « un engagement écologique explicite »[561] au cœur du texte littéraire,

---

[550] I*bid.*, p. 324.
[551] Voir BUEKENS, Sara. L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Elfe* XX-XXI [En ligne]. 2019. Vol. 8, p. 3. [Consulté le 19 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/elfe.1299
[552] Voir CHONÉ, Aurélie. Ecocriticism/écocritique im deutschen und französischen Kontext : eine vergleichende Perspektive. *Loc. cit.*, p. 323.
[553] *Ibid.*, p. 322.
[554] *Ibid.*
[555] *Ibid.*
[556] *Ibid.*
[557] *Ibid.*, p. 334.
[558] *Ibid.*, p. 327.
[559] Voir SCHOENTJES, Pierre. *Littérature et écologie : Un lien de longue date* [en ligne]. Conférence dans un cycle de rencontres organisé à la Bibliothèque nationale de France. 15 avril 2021. [Consulté le 8 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.bnf.fr/fr/agenda/litterature-et-ecologie-un-lien-de-longue-date
[560] Voir *ibid.*
[561] BUEKENS, Sara. L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Loc. cit.*, p. 3.

« la littérature française tient en général très fort à distance tout militantisme explicite »[562]. Dans son approche écopoétique, la potentielle teneur militante du texte est exclue de l'analyse littéraire. L'écopoétique à la française s'apparente à un outil de conversion, comme l'explique Aurélie Choné : « [Sie] versteht sich vielmehr als Brücke von einer Umweltpolitik zu einer Naturästhetik »[563] [Notre traduction : « [Elle] fonctionne plutôt comme un pont permettant de passer d'une politique environnementale à une esthétique de la nature »].

Bien que l'écocritique semble connaître en France moins de succès que l'écopoétique, cette dernière n'est pas une spécificité française, comme l'explique Michel Collot : elle est désignée sous le terme d'*ecopoetics* dans les pays anglophones[564]. Si la comparaison d'Aurélie Choné fait de l'écopoétique française[565] et de l'écocritique allemande[566] deux faces d'une même pièce[567], à savoir celle de l'*Ecocriticism*, l'influence américaine et de manière générale anglophone, reste dominante dans le champ académique. C'est ce que constatent Claudia Schmitt et Christiane Solte-Gresser dans leur ouvrage dédié au lien qui peut unir la littérature à l'écologie : « Eine europäische Ökokritik, die mit einer Stimme, vielleicht sogar in Abgrenzung zu einer (US)amerikanischen Ökokritik spricht, wird es nicht geben und sollte es auch nicht geben »[568] [Notre traduction : « Il n'existera jamais – et ne devrait d'ailleurs pas exister – d'écocritique européenne, qui s'exprime d'une seule voix, ne serait-ce que pour s'accorder autour d'une prise de distance avec l'écocritique états-unienne, ou plus largement américaine »]. D'après elles, la richesse de l'écocritique européenne réside davantage dans le panorama multilingue que dans la distinction des ancrages nationaux et linguistiques auxquels la production littéraire peut être rattachée[569].

En réalité, comme le rappelle Pierre Schoentjes dans son essai consacré à l'écopoétique, celle-ci n'est pas un modèle ou une grille de lecture figée et reproductible à l'infini ; il s'agit d'une « démarche »[570], d'une approche que Schoentjes essaie d'adopter. Son *essai*

---

[562] *Ibid.*
[563] CHONÉ, Aurélie. Ecocriticism/écocritique im deutschen und französischen Kontext : eine vergleichende Perspektive. *Loc. cit.*, pp. 327-328.
[564] Voir COLLOT, Michel. Écocritique vs écopoétique ? *Acta fabula* [en ligne]. 2023. Vol. 24, n° 6. *Loc. cit.*, p. 1.
[565] Voir *ibid.*, pp. 327-334.
[566] Voir *ibid.*, p. 334.
[567] Voir *ibid.*, p. 337.
[568] SCHMITT, Claudia et SOLTE-GRESSER, Christiane (éd.). *Literatur und Ökologie*. Bielefeld : Aisthesis, 2017. p. 29.
[569] Voir *ibid.*
[570] SCHOENTJES, Pierre. Introduction. In : *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*. Marseille : Wildproject, 2015, p. 15.

d'écopoétique traduit donc, dès son titre, cet effort, cette « tentative »[571] de suivre une direction, de s'engager dans une voie, une lecture particulière. Pour lui, le choix de l'approche écopoétique s'explique par la volonté de prendre en compte les efforts de l'auteur comme de son lectorat : « C'est pour mettre l'accent sur la nécessité de ce double travail d'écriture et de lecture que l'on recourra ici au terme d''écopoétique' plutôt que d''écocritique' »[572]. Nous retiendrons donc cette distinction en privilégiant pour cette étude une perspective principalement écopoétique, permettant d'appréhender au mieux l'identité du vivant dans son ensemble[573]. De surcroît, la prédominance écopoétique de la thèse ci-présente répond à la recherche de compatibilité entre les diverses géo- et écolectures puisque, comme le constate Pierre Schoentjes, « les résonances d'écopoétique permettent en outre de mieux susciter des interrogations croisées avec la géopoétique de Kenneth White ou de la géocritique de Michel Collot et Bertrand Westphal »[574].

La quête permanente d'une vue d'ensemble sur le monde vivant, notamment encouragée par l'approche écopoétique des textes, s'avère fondamentale dans la lecture de romans ultracontemporains du Nord, issus des littératures francophone et germanophone et proches des enjeux environnementaux de notre siècle. Analyser cette prose littéraire revient ainsi à (re)penser l'universalité du vivant, et ce malgré la variété des espaces évoqués (insulaires ou continentaux, Petit Nord ou Grand Nord) et quelle que soit la langue du récit. Au-delà de toutes les frontières et fracturations, les romanciers semblent mettre le langage au service de la construction d'un « monde commun »[575] à tous les êtres vivants, une expression qu'Aurélie Choné emprunte au sociologue et philosophe Bruno Latour. Si la création de ce monde passe par une création d'ordre littéraire et linguistique, l'objectif spécifique de la littérature environnementale consiste, si l'on reprend les termes de Choné, à faire « percevoir le pluriel des formes de vie »[576], qu'elles soient humaines ou non. L'effort des écrivains ultracontemporains se caractérise en effet par une inclusion de la diversité du vivant dans la création littéraire.

---

[571] *Ibid.*, p. 13.
[572] SCHOENTJES, Pierre. I. Prémisses. In : *Ibid.*, p. 24.
[573] Voir la partie III intitulée « Humain et animal : le défi d'écrire le(s) vivant(s) ».
[574] SCHOENTJES, Pierre. I. Prémisses. In : *Op. cit.*, p. 24.
[575] Voir LATOUR, Bruno. Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer. *Association Multitudes*. 2011. Vol. 45, n° 2, pp. 38-41. Cité par CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Ecozon@* [en ligne]. 2023. Vol. 14, n° 1, p. 155. [Consulté le 20 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.37536/ecozon
[576] CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Ibid.*, p. 156.

Derrière cette prise en compte de la diversité semble se cacher l'espoir, sous-entendu par Aurélie Choné, de donner une forme littéraire à un idéal moral : le « vivre-ensemble »[577] c'est-à-dire au minimum, la cohabitation pacifique plusieurs formes de vivant au sein du monde vivant. Tel que nous le comprenons, cet idéal permettrait plus qu'une cohabitation ou juxtaposition pacifique des espèces les unes avec les autres, mais avant tout une relation inter-espèces qui permettrait la valorisation du vivant dans son ensemble, sans distinction, ni discrimination. Alors que Bénédicte Meillon, Rachel Bouvet et Marie-Pierre Ramouche constatent le besoin d'« une révolution de la valeur affective qui nous relie au vivant »[578], le recours à la notion de valeur imagologique semble nourrir la réflexion écopoétique. En effet, la difficulté d'établir une relation entre une identité et une altérité réside dans la perpétuelle comparaison de l'une avec l'autre ; l'image de l'une étant irrémédiablement liée à l'image de l'autre. Du fait de cette réciprocité, la valorisation positive d'une identité est donc souvent rendue possible par la dévalorisation de son altérité ; le sentiment de supériorité de l'une d'entre elles s'explique par l'infériorité induite de l'autre[579]. Pour permettre cette redistribution de valeurs envisagée par Meillon, Bouvet et Ramouche[580], la construction d'une relation « d'égal à égal »[581] semble indispensable. L'Autre, même s'il est animal, ne serait donc pas nécessairement considéré comme inférieur au « moi » humain[582]. Si l'altérité ne se définit plus par son infériorité par rapport à une identité, l'existence même de cette altérité se voit fragilisée. À défaut de pouvoir distinguer une identité humaine et des altérités non humaines, c'est bel et bien l'identité du vivant qui s'impose comme le concept le plus pérenne et éthique. En bref, l'écopoétique se dote ainsi d'un nouvel axe sémantique, que Meillon, Bouvet et Ramouche qualifient d'« écopoét(h)ique »[583].

---

[577] *Ibid.*, p. 165.
[578] MEILLON, Bénédicte, BOUVET, Rachel et RAMOUCHE, Marie-Pierre. Réenchanter le sauvage urbain pour mieux percevoir, penser et vivre avec la nature en ville : questions d'oxymore et d'écopoétique. *Textes et contextes* [en ligne]. 2021. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 16, n° 1, p. 7. Disponible à l'adresse : http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3137
[579] Voir *ibid*.
[580] Voir MEILLON, Bénédicte, BOUVET, Rachel et RAMOUCHE, Marie-Pierre. Réenchanter le sauvage urbain pour mieux percevoir, penser et vivre avec la nature en ville : questions d'oxymore et d'écopoétique. *Loc. cit.*, p. 7.
[581] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989. p. 153.
[582] L'Homme et l'animal peuvent inverser leur rôle, ce qui entraînerait la prise en compte d'un « moi » animal et d'un Autre humain. Néanmoins, le « moi » humain a ici été privilégié car le sujet comparant est humain : il s'agit des romanciers.
[583] MEILLON, Bénédicte, BOUVET, Rachel et RAMOUCHE, Marie-Pierre. Réenchanter le sauvage urbain pour mieux percevoir, penser et vivre avec la nature en ville : questions d'oxymore et d'écopoétique. *Loc. cit.*, p. 8.

Comme le constate Anne Simon, pionnière de la zoopoétique – une spécialité de l'écopoétique –, l'écologie se révèle à la fois poétique et politique. S'éloignant d'une vision humanocentrée[584] du monde, Simon définit le propre même de la zoopoétique, qui ne constitue pas une nouvelle discipline, mais davantage « un déplacement de l'attention »[585]. La zoopoétique d'Anne Simon prend la forme d'un « parcours »[586], perçu par Élisabeth Plas comme un mode de lecture[587] bien particulier. Cette méthode d'analyse littéraire permet bien plus qu'une lecture ; il est avant tout question d'une relecture du vivant. Ainsi, le monde vivant paraît émaner de lui-même. Selon cette acception, le vivant n'est pas créé *ex nihilo* par l'humain ou par l'écrivain, il est lui-même le sujet de sa création. L'écrivain ne peut alors pas bénéficier d'un statut exclusif d'auteur ou de créateur, l'animal qu'il évoque ou qu'il intègre à son récit est déjà le créateur du vivant. Auto-créé, le vivant se tisse, s'impose de lui-même. Avant d'être un sujet d'écriture ou d'analyse, il est le sujet du vivant, celui qui en est à l'origine, qui lui donne ses contours, son identité, sa diversité. Lorsqu'un écrivain veut se saisir du vivant, il est donc confronté non pas à un objet, mais à un sujet de création qui devient ainsi un sujet de création littéraire[588] : sujet dans le sens où il fait émaner de lui-même le vivant et sujet dans le sens où il se retrouve au cœur d'un récit dont il est le sujet, le thème.

Dans les études littéraires, comme le constate Anne Simon en s'appuyant sur l'essai d'écopoétique de Pierre Schoentjes, la question d'« un lieu 'concret'[589], bruissant de vies »[590] a trop souvent été éludée et remplacée par un monde vivant conçu davantage comme une « matérialité »[591] qu'une véritable puissance de vitalité. En effet, selon Anne Simon, « la zoopoétique […] s'intéresse plus directement aux animaux, à leurs intensités *vitales*, à leurs *relations* historiques ou intimes avec les humains, aux créatures interrègnes et aux enchevêtrements des vivants […] »[592]. Ainsi, seule une lecture zoopoétique permet de rendre compte de la vitalité du vivant, trop souvent laissée de côté par une écopoétique focalisée sur

---

[584] Voir MILCENT-LAWSON, Sophie. Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ?. *Pratiques* [En ligne]. Loc. cit., p. 2.
[585] SIMON, Anne. Introduction : Ravissements animaux. In : *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. Marseille : Wildproject, 2021, p. 30.
[586] *Ibid.*, p. 22.
[587] Voir PLAS, Élisabeth. Zoopoétique & humanimalité, des bêtes entre les lignes. *Acta fabula* [en ligne]. 2021. Vol. 22, n° 10. Disponible à l'adresse : https://10.58282/acta.14056
[588] Voir *ibid.*
[589] SCHOENTJES, Pierre. Introduction. In : *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*. Marseille : Wildproject, 2015, p. 18.
[590] SIMON, Anne. Introduction : Ravissements animaux. *Op. cit., p. 26.*
[591] *Ibid.*
[592] *Ibid.*, p. 27. [Nous soulignons].

l'environnement naturel qui entoure l'humain et les dégâts causés par l'activité humaine[593], en d'autres termes trop humanocentrée[594].

***

C'est finalement en étudiant et en faisant dialoguer diverses approches théoriques que celles-ci révèlent leur adéquation avec le corpus sélectionné et le domaine de recherche, situé au carrefour entre l'étude de l'espace et celle de l'identité. Le croisement d'approches guidera la lecture quelque peu paradoxale d'un Nord à la fois prédéfini par un imaginaire normé, mais qui demeure insaisissable par sa nature complexe et hétérogène, propice à la concentration d'enjeux non seulement littéraires, mais également postcoloniaux, écologiques, et plus globalement, éthiques.

Tout d'abord, l'analyse du corpus se nourrira de la géocritique, caractérisée par une grande attention portée à l'espace perçu comme un imaginaire, soit une entité vaste et aux frontières floues. Le géocritique, proche de la sensorialité, justifiera notre intérêt prononcé pour une étude sensorielle des espaces nordiques. L'imaginaire du Nord sera lu comme un puzzle sensoriel dans lequel chaque sens constitue un paysage sensoriel (visuel, auditif, thermique). Ainsi, l'imaginaire nordique dispose d'une grammaire spécifique : le boréalisme, que nous appréhenderons comme une façon de formater l'imaginaire du Nord. Toutefois, n'existe-il pas différents formats du Nord ? Autrement dit, n'existe-t-il pas différents Nords ?

Par ailleurs, nous garderons en tête l'influence postcoloniale, non intrinsèque de l'étude de l'espace, mais rapidement associée à celui-ci, surtout lorsqu'il s'agit d'un espace insulaire et marqué par une histoire coloniale. L'imaginaire des Nords sera ainsi sculpté par une reconfiguration et une déterritorialisation des espaces et des pouvoirs. La géocritique et son rejet d'une vision eurocentrée du monde nous amène rapidement vers une lecture postcoloniale du Nord circumpolaire.

Souhaitant avant tout rapprocher notre lecture de l'espace à celle de l'identité, une attention toute particulière sera portée à la place de l'image et de l'imaginaire dans la dimension imagologique de la rencontre entre l'identité et l'altérité, entre l'Autre et le *moi*. Les Nords apparaîtront ainsi comme des terres tiraillées entre les constructions et expressions d'identités personnelles et collectives des uns et des autres.

---

[593] *Ibid.*, p. 26.
[594] Nous reprenons une fois de plus l'adjectif employé par Sophie Milcent-Lawson, Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ?. *Pratiques* [En ligne]. Vol. 181-182. 2019, p. 2. [Consulté le 2 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/pratiques.583

Finalement, les humains ne sont pas les seuls êtres à habiter ou parcourir les espaces nordiques ; le vivant dans son entièreté fera du Nord au singulier un lieu de rencontre, voire de communion des êtres vivants humains ou animaux. Dans ce Nord littéraire unifié, la possibilité de superposer des idées issues de la géocritique, de l'écocritique, de l'écopoétique et de la zoopoétique nous permettra de lire le monde vivant dans sa pluralité et sa fluidité.

Par conséquent, mon étude se structura en trois parties. Dans un premier temps, il conviendra de se demander dans quelle mesure la variété de l'espace sensoriel et la porosité des paysages sensoriels qui le composent peuvent contribuer à la construction identitaire des personnages en terres nordiques. Puis, la diversité des espaces évoqués nous permettra de différencier deux Nords, chacun ne se distinguant pas uniquement de l'autre par sa latitude ou ses caractéristiques sensorielles, mais également par des contextes sociaux spécifiques. La construction identitaire dépassera ainsi la dualité entre l'identité et l'altérité pour prendre des formes d'entre-deux complexes et ambiguës. Enfin, notre intérêt pour l'identité humaine nous poussera à la confronter à une altérité non humaine et à penser, plus largement, les enjeux d'une lecture du vivant dans son ensemble.

Dans la première partie, l'étude successive des paysages visuel, auditif, puis thermique rendra compte du rôle des différentes caractéristiques sensorielles qui rendent les espaces nordiques tantôt hostiles et tantôt agréables pour les personnages s'y aventurant. La tombée de la nuit au milieu de l'après-midi, l'impressionnante nuit polaire et le froid parfois extrême caractérisent autant les espaces nordiques que des couchers de soleil parfois tardifs, une « sonordicité »[595] inimitable et la proximité avec une chaleur volcanique. L'adversité, adoucie par des moments de légèreté, fait donc partie intégrante de la construction identitaire des personnages. Intégrant à cette lecture géocritique une dimension écopoétique, notre étude permettra, par le relevé de données sensorielles, de dresser le portrait de paysages menacés par le réchauffement climatique, soit par des étés anormalement chauds et précoces ou des hivers inhabituellement doux, notamment associés à la fonte des glaces.

Dans un deuxième temps, notre lecture permettra de distinguer le « Petit Nord », éloigné des pôles, du Grand Nord, circumpolaire par essence et différencier leurs deux identités. Souhaitant décrypter le « Petit Nord », qui demeure moins exploré que son grand frère dans la critique littéraire ou universitaire, nous continuerons à nous appuyer sur une lecture géocritique.

---

[595] MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. Reims : ÉPURE, 2020. p. 183.

Celle-ci nous poussera à questionner la valeur non pas du paysage visuel dans son ensemble, mais précisément de la couleur, comme marqueur d'identités sociales, y compris d'identités de genre. De surcroît, nous ajouterons à la dimension sensorielle de l'espace la prise en compte d'une typologie géographique, à savoir la distinction entre les espaces nordiques ruraux et urbains. Pour les personnages romanesques, se construire dans une zone rurale, marquée par de nombreux souvenirs d'enfance et où vit une population paysanne (voir *Daheim*) ne correspond en effet ni à la même expérience sensorielle, ni à la même construction identitaire que le fait de se construire au milieu d'un groupe de touristes canadiens, traversant une capitale dense et où les stimuli sont extrêmement nombreux et variés (voir *Marches à Copenhague*). Se laissant deviner à travers une lecture écopoétique, l'agriculture apparaîtra comme un thème éminemment lié aux inquiétudes environnementales. C'est donc à la croisée des identités personnelles et collectives, se construisant avec et au-delà des normes, qu'apparaissent les identités des deux Nords.

Enfin, la richesse de l'environnement entourant les personnages, préalablement étudiée dans sa dimension sensorielle, cache en réalité de subtiles interactions, voire des moments de communions entre diverses formes du vivant, suggérant l'omniprésence d'une identité impalpable mais universelle : l'identité du vivant. La géocritique constituera un fondement indispensable à la lecture écopoétique et écospirituelle du corpus : ces dernières permettront de donner vie à l'ensemble du vivant et de rendre compte d'un espace, qui n'est pas uniquement un lieu d'expérience sensorielle pour l'humain, mais avant tout l'habitat du vivant. En d'autres termes, si la première partie de notre étude témoigne de *ce qui* compose les espaces nordiques perçus par les personnages humains, la dernière rendra compte de *qui* les composent. Dans les romans du Nord, les espaces nordiques n'abritent pas uniquement des stimuli ou éléments, mais avant tout des vivants. Le Nord doit ainsi être appréhendé comme un monde vivant où cohabitent humains, animaux et autres formes du vivant. Toutefois, la perspective écopoétique, parfois encore trop humanocentrée, montrera rapidement ses limites et nous incitera à injecter dans notre écopoétique une dose d'écospitirualité[596]. Il conviendra alors de se détourner du monde sensoriel analysé avec un œil principalement géocritique pour appréhender, plus largement, le monde vivant dans une approche écospirituelle.

[596] Nous faisons ici référence à une notion proposée par Aurélie Choné : l'écospiritualité. Voir CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. In : CHONÉ, Aurélie, *et al.* (dir.). *Guide des Humanités environnementales*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016. pp. 59-71.


université
de TOURS


Université
d'ORLÉANS


INSA
CENTRE VAL DE LOIRE


POLEN
POuvoirs LEttres Normes

I. L'identité à l'épreuve du contraste sensoriel

Appliquant un concept anthropologique à l'analyse littéraire, l'étude du Nord, lu comme un espace sensoriel, permet de remettre en question les frontières et caractéristiques prédéfinis de l'imaginaire nordique, réputé commun à l'ensemble des espaces nordiques[1]. La prise en compte d'un espace littéraire tel un espace sensoriel permettra de questionner l'homogénéité de chaque espace nordique évoqué, pouvant rejoindre les caractéristiques clés d'un Nord boréaliste, comme s'en éloigner ou les contredire. Dans l'analyse du corpus, les données sensorielles permettront en effet de tracer les contours poreux et dynamiques de chaque paysage sensoriel[2] (visuel, auditif et thermique). Très vite, des rapprochements ou des correspondances entre les différents paysages sensoriels seront envisagés. L'obscurité du Nord circumpolaire ne s'accompagne-t-elle pas d'un silence et d'un froid extrême propre aux territoires circumpolaires ? Finalement, le « Nord blanc »[3] d'Odile Parsis-Barubé peut-il être exclusivement défini par sa blancheur ou celui-ci s'accompagne-t-il nécessairement de caractéristiques sonores et thermiques propres au Grand Nord ? Le relevé de l'ensemble des données sensorielles aura pour objectif l'appréhension du discours boréaliste comme un tissu sémantique complexe.

Toutefois, les espaces nordiques sont pluriels et subissent des variations selon les saisons, les périodes de l'année ou de la journée, et ce dans toutes les régions et latitudes du Nord. Ils deviennent donc le cadre idéal pour une construction identitaire complexe et progressive. Pour ne donner que quelques exemples, en dehors des périodes de nuit polaire, qui assombrissent le Grand Nord pour plusieurs mois, l'aube produit quotidiennement un moment de clarté visuelle et psychologiques pour les personnages qui voient soudainement plus clair dans leur construction identitaire. Par ailleurs, les bruits artificiels et les silences forcés font de l'ensemble des espaces nordiques un espace moins épuré qu'il n'y paraît : armes, violences et technologies les rattachent à la fois aux progrès et aux dérives de la civilisation humaine. La chaleur, quant à elle, se voit rapidement associée aux dangers climatiques. Les trois chapitres suivants seront ainsi respectivement consacrés à l'étude des paysages visuel, auditif, puis thermique.

---

[1] Voir CHARTIER, Daniel, GUYOT, Alain et SPICA, Anne-Elisabeth. Introduction : Raconter le froid et le mettre en images. In : *Voyages illustrés aux pays froids (XVI^e^-XIX^e^ siècle)*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020. pp. 11-18.

[2] Voir WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. *Op. cit.*, p. 221.

[3] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières*. Montréal/Bergen : Imaginaire Nord/Université de Bergen, 2017. p. 177.

1. Un paysage visuel entre lumière et obscurité

Divisé en plusieurs composantes, l'espace sensoriel des romans du Nord se caractérise en premier lieu par la présence d'un paysage visuel tout particulièrement contrasté. Qu'il s'inscrive au sein d'un Nord blanc ou d'un Nord brumeux[4], le paysage visuel nordique se révèle *a fortiori* peu coloré dans la prose romanesque. L'étude du motif de l'ombre et de la lumière semble alors particulièrement adaptée aussi bien au corpus littéraire qu'au cadre théorique précédemment constitué. Tandis que le roman *Marches à Copenhague* (désormais désigné comme MC) de l'autrice québecoise Marie-Claude Gagnon privilégie les couleurs aux jeux de lumières, le reste du corpus met en scène un véritable dialogue entre divers états lumineux. En effet, parmi les huit romans aux accents nordiques, trois titres empruntent des éléments au champ lexical de la lumière ou de l'obscurité : *Anatomie einer Nacht* [*Anatomie d'une nuit*[5]] (désormais AEN), *Nordlicht* [*Aurore boréale*] et *Une nuit à Reykjavík* (désormais UNR). Parfois, le titre de l'œuvre traduite se prête également au jeu : le roman *Daheim*, traduit en français aux Éditions Albin Michel, a ainsi été publié sous un titre moins obscur que les trois précédemment cités : *Une clarté dans le lointain*[6]. En outre, le roman *La Mélancolie des baleines* (désormais LMB) est divisé en trois parties dont les deux premières sont intitulées de manière à faire référence à des phénomènes lumineux : « ÉCLIPSES » (voir LMB, pp. 17-230) et « ÉMERSIONS » (voir *ibid.*, pp. 231-322). Tandis que le premier terme se réfère à la disparition momentanée d'un astre dans l'ombre d'un autre[7], le second peut en effet évoquer sa réapparition[8]. Des contrastes et nuances entre la nuit et le jour apparaissent également dans le roman *Der Atem der Vögel* (désormais DAV).

En creux de l'étude de ces contrastes lumineux se joue un enjeu identitaire. Il conviendra ainsi de déterminer comment les différents contrastes relatifs aux deux pôles du spectre lumineux – à savoir l'obscurité et son opposé, la pleine lumière – peuvent permettre aux auteurs des romans évoqués ci-dessus de dresser le portrait complexe et nuancé des séparations, confrontations et fusions rapprochant ou éloignant les notions d'identité et d'altérité. Ainsi,

---

[4] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.
[5] Voir KIM, Anna. *Anatomie d'une nuit*. Traduit de l'allemand par Marie-Claude Auger. Paris : Actes Sud, 2014.
[6] Voir HERMANN Judith. *Une clarté dans le lointain*. Traduit de l'allemand par Dominique Autrand. Paris : Albin Michel, 2023.
[7] Voir Éclipse. In : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 8 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9clipse/27572
[8] Voir Émersion. In : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 8 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9mersion/28728

l'analyse portera sur les différentes variations lumineuses permettent l'expression d'un large spectre allant de l'identité la plus intime ou la plus revendiquée à l'altérité la plus totale, soit une « altérité radicale »[9]. La lecture ici envisagée implique une analyse suivant au plus près le mouvement des curseurs, à la fois lumineux et identitaire : le basculement d'un type de luminosité à un autre peut-il traduire une déstabilisation poussant le curseur de l'identité vers son pôle opposé, à savoir l'altérité ? En réalité, le principal enjeu de cette approche consiste à examiner les promesses et limites de la superposition d'un questionnement identitaire sur un motif visuel. Par conséquent, d'un point de vue sémiotique, la méthodologie adoptée consistera à interpréter des signaux visuels comme les signes potentiels d'une construction identitaire.

Dans son plaidoyer « Pour une théorie sémiotique de la lumière »[10], Jacques Fontanille souhaite justement faire cohabiter « la lumière comme phénomène physique »[11] avec « la conception de la lumière comme phénomène psychologique »[12]. Selon sa lecture, la lumière s'établit avant tout dans un système de signes ; elle *signifie* par conséquent quelque chose, mais n'est pas elle-même le signifié. Dans sa *Sémiotique du visible*, la lumière, précise-t-il, est envisagée comme un phénomène complexe et protéiforme qui connaît divers « états signifiants »[13]. Selon lui, la typologie de ces états se divise traditionnellement en trois catégories : l'éclat, le ton et la saturation[14]. Chacune de ces catégories semble définie par un contraste : l'éclat par un contraste entre l'obscurité et la clarté[15], le ton entre les couleurs chaudes et froides[16] et la saturation entre la couleur et l'absence de couleur[17].

Dans les romans ultracontemporains du Nord, la présence de lieux et moments d'obscurité et de clarté se révèlent explicites. Si l'on s'appuie sur les travaux de Gérard Genette, qui s'est intéressé au « couple formé, dans la langue française moderne, par les mots *jour* et *nuit* »[18], l'éclat apparaît comme un critère d'analyse viable et efficace applicable à un paysage

---

[9] BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Voix et Images* [en ligne]. 2011. [Consulté le 7 novembre 2024]. Vol. 36, n° 3, p. 28. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1005121ar

[10] FONTANILLE, Jacques. Pour une théorie sémiotique de la lumière. In : *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*. Paris : Presses universitaires de France, 1995, p. 22.

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.*, p. 26.

[14] *Ibid.*

[15] Voir *ibid.*, p. 27.

[16] Voir *ibid.*, p. 32.

[17] Voir *ibid.*, p. 27.

[18] GENETTE, Gérard. Le jour, la nuit. *Langages* [en ligne]. 1968. Vol. 12, p. 29. [Consulté le 4 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2350

visuel contrasté. Une approche lexicale permet de tracer un premier aperçu du Nord dans les représentations germano- et francophones récentes. À l'exception du roman *Marches à Copenhague* dont l'analyse relèvera davantage du ton, l'éclat associe aux récits du Nord un paysage visuel atypique.

À l'intérieur de ce relevé, une sous-catégorie propre aux occurrences du terme « *nuit* » ou « *Nacht* » se distingue, en référence à la forme la plus franche et sombre de l'obscurité. Le morphème apparaît alors en tant que mot ou partie d'un mot composé, par exemple « minuit » ou « Mitter*nacht* »[19]. Cette méthodologie d'analyse sémiotique permet ainsi de mettre l'étude de la nuit en tant que signifiant au service d'un ou plusieurs de ses signifié(s). Considérés comme d'absolus antonymes par Gérard Genette[20], le jour et la nuit seront dans l'étude de corpus ci-présente moins perçus comme des pôles « contraires »[21] que comme des entités en réalité complémentaires. Gérard Genette le reconnaît lui-même, des « vocables intermédiaires »[22] peuvent se glisser entre le jour et la nuit, comme l' « *aube* »[23] ou le « *crépuscule* »[24]. De l'obscurité à la lumière ne se dessine donc aucun gouffre mais plutôt un spectre assurant leur continuité et leur complémentarité. D'ailleurs, le choix de situer ces mots sur un spectre continu n'est pas anodin si l'on souhaite analyser la relation entre l'obscurité et la lumière comme le miroir de celle rapprochant l'identité de l'altérité et *vice versa*.

Les nuances et variations du curseur sur ce spectre lumineux constitueront autant d'informations utiles à l'étude des va-et-vient, hauts et bas de la construction identitaire. Tout d'abord, la nuit sera étudiée comme un phénomène incarnant à première vue une altérité nécessaire à la construction identitaire des personnages. Puis, l'analyse des clairs-obscurs, par leur ambiguïté, rendra les approches identitaires particulièrement variées et complexes.

A. La nuit, une altérité nécessaire

Lire la nuit comme un phénomène d'altérité requiert en premier lieu une logique de comparaison. Très souvent, la nuit est comparée, voire opposée au jour. Comme le rappelle Gérard Genette, le jour et la nuit occupent « à l'intérieur de la durée de vingt-quatre heures »[25]

---

[19] *N.B.* Lorsque le mot « nuit » ou « Nacht » apparaît sous sa forme singulière ou plurielle dans un extrait du corpus, il sera mis en italique par nos soins.
[20] Voir *ibid.*
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*, p. 30.

deux fractions différentes définies par le coucher et le lever du soleil[26]. D'après lui, cette « exclusion réciproque »[27] d'ordre temporel se transforme en exclusion sémantique : dans l'imaginaire occidental, non spécifiquement boréal, deux significations opposées sont attribuées au jour et à la nuit. Ainsi, la nuit symbolise l'extraordinaire au sens propre, c'est-à-dire ce qui n'est pas habituel, ce qui dévie de la norme : tandis que le jour incarne le « temps normal »[28] ou « l'*essentiel* »[29], la nuit s'impose comme figure de « l'écart »[30], de « l'altération »[31] ou de « l'accidentel »[32]. Cet antagonisme entre *jour* et *nuit* s'apparenterait au même antagonisme pouvant opposer *homme* et *femme*[33] : le premier représente la norme dominante, voire écrasante alors que le second se démarque par sa différence. Cette analyse genrée des signifiés est d'autant plus intéressante qu'elle trouve appui dans le genre des signifiants : en allemand, comme en français, la nuit ou *die Nacht* est un substantif féminin.

Pour reprendre le terme imagologique de Jean-Marc Moura, la nuit serait donc « ALTER »[34]. En effet, la nuit relève de l'exceptionnel, de l'atypique, notamment dans les deux romans l'intégrant explicitement à leurs titres (*Anatomie einer Nacht* et *Une nuit à Reykjavík*). Comparées au jour, les nuits évoquées par Anna Kim et Brina Svit concentrent une profonde altérité. Finalement, les paysages nocturnes semblent incarner une forme d'altérité radicale[35] dans le sens employé par Rachel Bouvet. Ces nuits incarnent en effet tout ce qu'il y a de plus étranger et ce, à la fois dans le contexte, le paratexte et le texte des romans. D'ailleurs, l'écrivaine Anna Kim choisit pour son roman *Anatomie einer Nacht* de donner une forme littéraire à un fait divers : une série de onze suicides ayant tous eu lieu dans la nuit du 31 août au 1er septembre 2008, dans une seule et même petite ville de l'est du Groenland[36]. Cette nuit, *a priori* extraordinaire, met en lumière un phénomène pourtant ordinaire à l'échelle régionale, explique Carola Ebeling dans un article du journal *Die Zeit*, en retranscrivant les propos de l'écrivaine : « Die Armut sei weit verbreitet, vor allem im Osten Grönlands. Viele lebten von

---

[26] Voir *ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*, p. 31.
[33] Voir *ibid.*
[34] MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain* [en ligne]. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 283.
[35] Nous empruntons l'expression d'« altérité radicale » à Rachel Bouvet.
Voir BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Loc. cit.*, p. 28.
[36] Voir KIM, Anna. *Anatomie einer Nacht*. Berlin : Suhrkamp, 2013. Note de l'éditeur, p. 2.

Sozialhilfe. Und ihr Thema, die Selbstmorde, liege nahe : Die Selbstmordrate in Grönland sei sehr hoch »[37] [Notre traduction : « La pauvreté serait très largement répandue, surtout dans l'est du Groenland. Beaucoup vivent de l'aide sociale. Et son thème, les suicides, ne serait pas si éloigné du reste : le taux de suicides au Groenland serait très élevé »]. Selon Kim, les difficultés socio-économiques concentrées dans l'est du Groenland font de cette région un lieu où le suicide est fréquent, en tout cas moins rare que dans d'autres régions du monde. L'écrivaine se sert ainsi de ce fait réel et le transforme en fait littéraire évoquant les conditions de vie au Groenland.

Brina Svit met, elle aussi, la nuit au cœur de l'intrigue. Ne s'appuyant sur aucun fait divers, elle annonce dès le début de son roman *Une nuit à Reykjavík* le caractère saugrenu et inédit d'une nuit particulière prévue en Islande : « Lisbeth, es-tu sûre de ton coup ? Est-ce que tu veux vraiment payer un homme pour qu'il passe une *nuit* avec toi ? Un homme que tu connais à peine ? Ici, sur cette terre de glace et de feu ? Au milieu de nulle part ? » (UNR, p. 9). Le récit s'ouvre ainsi sur des interrogations dévoilées grâce à un point de vue interne. Ici, le lecteur découvre *a posteriori* la décision prise par le personnage de passer une nuit avec un inconnu contre une rémunération. Dans l'esprit de la protagoniste, Lisbeth, cette nuit possède un caractère complètement inhabituel. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, celle-ci semble même relever de « l'accidentel »[38]. Il semble en effet s'agir d'une décision prise hâtivement, irrationnellement, en somme quasi accidentellement. La succession de phrases interrogatives pourrait effectivement suggérer les prémices de remords à moitié avoués ou, tout du moins, la prise de conscience de l'absurdité de la situation que Lisbeth a elle-même créée. Par conséquent, dans les deux romans, la nuit permet, selon nous, de s'écarter de la norme, ce qui confirme les affirmations de Gérard Genette : la nuit se distingue comme espace de la différence[39]. Néanmoins, comme le sous-entend Brina Svit dès les premières lignes de son récit, le Nord est une terre de l'extrême, à l'instar de l'Islande qu'elle décrit telle une « terre de glace et de feu » (UNR, p. 9). Par conséquent, on peut se demander en quoi la nuit nordique se montre particulièrement déstabilisante.

---

[37] EBELING, Carola. Roman von Anna Kim : Ein Puzzle aus elf Selbstmorden. *Zeit online* [en ligne]. 13 décembre 2012. [Consulté le 30 mai 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-12/anna-kim?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

[38] GENETTE, Gérard. Le jour, la nuit. *Langages* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 31.

[39] Voir GENETTE, Gérard. Le jour, la nuit. *Langages* [en ligne]. *Loc. cit.*, pp. 29-31.

a. Nuit et mortalité

Plus qu'une période d'assombrissement, la nuit en terre nordique devient le signe d'un véritable anéantissement. En effet, la nuit n'est pas uniquement responsable d'un bouleversement dans la vie des personnages du corpus, elle peut être associée à la disparition de certains d'entre eux. Plus que radicale[40], l'altérité de la nuit semble fatale. Cette connotation funeste s'expliquerait notamment par l'étymologie du mot « nuit », étudiée par Alain Montandon dans la préface du *Dictionnaire littéraire de la nuit*. D'après lui, « le Dictionnaire Larousse du XIX^e^ siècle mentionne la racine indo-européenne de l'étymologie de la nuit qui viendrait de la racine *naç* qui signifie périr et rattacherait ainsi la nuit à l'idée de destruction, de malheur et de mort »[41]. Ainsi, comme l'affirme Alain Montandon, la mort serait intrinsèquement liée à la nuit ; elle est même à l'origine du terme. Souhaitant le prendre en considération dans une étude de la prose ultracontemporaine, étudier ce phénomène naturel reviendra donc à analyser l'adaptation et l'actualisation de ce motif dans les romans du Nord. Il convient alors de se demander dans quelle mesure l'écriture romanesque du XXI^e^ siècle présente elle aussi la nuit sous les traits d'une figure meurtrière.

La nuit, heure après heure

Sous la plume d'Anna Kim, le Groenland est représenté tel un Ailleurs rude et funèbre où la vie se raréfie, notamment pendant la nuit. Comme un compte à rebours, le déroulement de la nuit structure le roman dont les parties commencent à des heures précises. De plus, elles ne se succèdent pas directement les unes aux autres car l'écrivaine prend le soin de laisser des interstices à la fois typographiques et temporels, des heures pendant lesquelles la nuit semble s'être figée : entre « 22:00 » et « 23:00 » (AEN, pp. 10-11), puis entre « 23:00 » et « 00:00 » (*ibid.*, pp. 72-73), « 00:00 » et « 01:00 » (*ibid.*, pp. 128-129), « 01:00 » et « 02:00 » (*ibid.*, pp. 186-187), « 02:00 » et « 03:00 » (*ibid.*, pp. 244-245). Servant au découpage du récit, le temps qui passe est même mis en exergue de manière graphique dans l'édition française d'*Anatomie d'une nuit* dans laquelle des pages noires, sur lesquelles s'inscrivent les heures du compte à

[40] Voir BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Loc. cit.*, p. 28.
[41] MONTANDON, Alain. Préface. In : *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 1. Paris : Honoré Champion, 2013, p. 7. [Consulté le 4 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.uni-frankfurt.de/50725344/dr_24_1_copyright_2013.pdf

rebours, scient visuellement le récit de manière ponctuelle, rompant ainsi avec l'uniforme blancheur du bloc de pages.

Grâce au paratexte, le lecteur est d'ailleurs mis au courant de cette « Epidemie » (*ibid.*, p. 9) de suicides dès le prologue, ce qui lui permet d'établir une analogie entre l'avancée de la nuit, quasi chronométrée, et le recul de la vie. Si la nuit semble si étrangère, c'est qu'elle se sépare de la vie. Elle incarne la mort, antonyme de la vie. D'ailleurs, parmi les « effets de nuit »[42] répertoriés dans le *Dictionnaire littéraire de la nuit*, la nuit apparaît dès le XIX^e^ siècle comme « synonyme de l'abîme, de l'obscurité, de la perte »[43], écrit Anna Dolfi. La nuit devient ainsi « la métaphore d'une mort qui ne cessera jamais »[44], le symbole de « ce qui va disparaître »[45]. Anna Kim semble adapter ce motif funèbre romantique au genre romanesque ultracontemporain : dans sa mise en scène littéraire, elle le rend tout particulièrement explicite en décortiquant la nuit racontée heure par heure. Son œuvre *Anatomie einer Nacht* ne constitue pas uniquement l'*anatomie d'une nuit*, comme l'indique sa traduction française ; elle constitue par la même occasion l'anatomie d'un fait social, se manifestant par une série de suicides. En somme, son roman, dont l'entièreté de l'action se déroule pendant une nuit, peut légitimement se lire comme l'autopsie d'un fait divers.

La nuit qui hante ou altère

L'aspect tragique de la nuit semble même s'exporter : il dépasse les frontières du Nord et contamine les nuits continentales. Dans le roman *Banquises*, la disparition mystérieuse de Sarah lors d'un voyage au Groenland trouble les nuits de ses proches, restés en France : « Les parents. Ils ne dorment pas. Ils tournent dans le lit, toute la *nuit*, se lèvent, décrochent, raccrochent le téléphone » (*Banquises*, p. 43). L'usage d'un présent de l'indicatif crée une forme de monotonie dans le nouveau quotidien familial. La disparition mène à la répétition ; l'absence à un véritable vide de sens. Comme le Groenland d'Anna Kim, le Groenland de Valentine Boby semble concentrer plus d'obscurité que de lumière. D'ailleurs, le motif commun à ces deux romans n'est autre que la disparition. Les suicides en série dans *Anatomie einer Nacht* font alors

[42] DOLFI, Anna. In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. *Ibid.*, p. 391.
[43] *Ibid.*, p. 392.
[44] *Ibid.*
[45] *Ibid.*

écho à la disparition mystérieuse de Sarah, dans *Banquises*, une jeune Française partie explorer le Groenland.

Dans les romans ultracontemporains aux accents nordiques, l'obscurité, corrélée avec la disparition, transforme ainsi de manière indirecte la nuit des régions circumpolaires en meurtrière. Lorsque la nuit du Nord s'infiltre dans la nuit française, elle met en relief l'absence de l'être cher. Le vide que l'on peut imaginer sur la banquise se reflète au sein du foyer, pourtant situé en région tempérée. L'exportation de la nuit groenlandaise mise en scène chez Goby rappelle donc la puissance de la nuit nordique, capable de détruire une famille, menant une existence ordinaire en France, bien loin du pôle Nord. Finalement, la nuit semble faire des terres nordiques des espaces déterritorialisés, comme le suggère la vision proposée par Deleuze et Guattari de l'espace[46]. La banquise se situe au Groenland ; pourtant, on retrouve en France son vide, son désert, son froid. Encore une fois, l'obscurité de la nuit se métamorphose rapidement en potentielle finitude.

Désormais adulte, les rêves de Lisa sont encore marqués par la nuit groenlandaise. La sœur de Lisa habiter ses nuits. Dans ses songes semble se jouer un combat entre l'espoir de retrouver Sarah vivante et la possibilité qu'elle ne le soit plus :

> ce qu'elle veut, ce à quoi elle renonce quotidiennement mais dont le désir la hante encore [...], c'est l'espérance non d'une page nouvelle mais d'un retour en arrière, une plongée dans les limbes de l'histoire, avant la montée de Sarah dans les tubes de Roissy-Charles-de-Gaulle, tapis roulants qui l'emportent vers les satellites et la piste de décollage, et le Groenland, et le vide, elle veut être avant ça, elle en rêve la *nuit* croyez-le, toutes les *nuits*, aucun cadavre ne détruit son fantasme, ne peut l'empêcher de renaître. (*Banquises*, p. 196)

Sa nuit est donc un espace de rencontre avec une Sarah tantôt imaginée, tantôt rêvée, une forme de spectre familier. Malgré tout, elle refuse de l'imaginer décédée, engloutie par la nuit. Au contraire, elle l'imagine « renaître » (*ibid.*), comme ressuscitée par la nuit. Dans ce cas précis, la nuit n'est donc pas le miroir d'un « désespoir »[47] total et hermétique. Il s'agit d'une nuit nuancée, ouverte aux contradictions, mêlant espoir et désespoir. L'effet tragique est ici nuancé. Contrairement au Groenland d'Anna Kim, celui de Valentine Goby n'est pas un « *Albtraumland* »[48] (« pays cauchemardesque » [Notre traduction]), c'est aussi le pays du rêve.

---

[46] Voir DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Introduction : rhizome. In : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 2001, pp. 9-37.
[47] DOLFI, Anna. In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 391.
[48] EBELING, Carola. Roman von Anna Kim : Ein Puzzle aus elf Selbstmorden. *Zeit online* [en ligne]. *Loc. cit.*

Les rêves constituent la scène d'expression de tous les possibles : de l'hypothèse la plus éclatante à celle la plus sombre. Dans ce sens, la nuit s'apparente en effet à une obscurité bien vivante, et non fatale. « Partons d'une constatation banale : nous rêvons en dormant et dormons en principe la nuit, et de ce fait toute activité onirique est intimement liée à la sphère nocturne »[49], rappelle Bernard Dieterle. Cependant, « lorsque l'homme dort, ses facultés intellectuelles et morales sont fortement diminuées, voire radicalement altérées, ce qui laisse libre cours à une production imaginaire débridée, échappant à tout contrôle rationnel et donc à tout sens »[50]. On en déduit que la nuit ne constitue pas un paysage visuel comme les autres ; elle n'est autre que le paysage de l'imaginaire, de la fiction – et par conséquent d'une forme d'altération de la réalité. Au vu de la parenté morphologique des deux termes, on peut s'interroger sur le potentiel lien entre altération et altérité : la nuit incarne-t-elle autant une phase d'altération du paysage que d'altérité, à comprendre en tant que terme à la fois antonymique et complémentaire de l'identité ?

Noyant le champ visuel tout en ouvrant le champ des possibles, la nuit n'incarne pas pas toujours une mort définitive. Par l'intermédiaire de ses rêves, la nuit de la petite Lisa tue et ressuscite simultanément ou successivement sa sœur Sara. Donc, l'obscurité ne permet pas uniquement d'effacer, elle réécrit. Elle offre une alternative à la réalité, des hypothèses là où il n'y a pas de réponse. Dans ce sens, on peut nuancer l'interprétation jusqu'ici développée, associant nuit et fatalité : certes, la nuit prend parfois la vie, mais elle la redonne sous une autre forme. La nuit ne se résume donc pas uniquement à un processus d'altération ; elle permet aussi la création. Elle offre notamment à la disparue un statut plus ambigu – et surtout moins fatal – que celui d'une morte : Sarah devient un fantôme qui hante les nuits de ses proches. Elle accède donc à une forme d'existence différente de celles de ses proches, encore entièrement en vie. Non humaine, sans pourtant être déclarée morte, Sarah est forcément *alter* par rapport aux autres personnages.

D'autres romans du corpus, la nuit annonce également une mort moins définitive que la mort physiologique. L'individu se meurt alors à petit feu, s'appauvrit, se vide d'une lumière que seul le jour semble capable de lui procurer. Certes, la nuit nordique est une fin, un point final auquel Lisbeth, l'héroïne du roman *Une nuit à Reykjavík* ne peut échapper, mais elle est aussi une période d'altération. « Depuis combien de temps s'abîme-t-elle dans cette *nuit* devant

[49] DIETERLE, Bernard. In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 2. *Op. cit.*, p. 1197.
[50] *Ibid.*, p. 1198.

elle à en avoir mal au cou, pendant qu'il est en train de l'observer, confortablement étendu sur le dos ? » (UNR, p. 51), s'interroge-t-elle dans une chambre d'hôtel en Islande, aux côtés d'un inconnu. Si le sens courant attribué au verbe « s'abîmer » n'est autre que « se détériorer, se salir »[51], la polysémie du terme ouvre d'autres horizons sémiotiques. Et s'il n'était pas uniquement question de l'inconfort physique de Lisbeth ? D'après le *Littré*, « s'abîmer » signifie également « tomber dans un abîme »[52] au sens propre ou encore s'abîmer « dans l'oubli »[53], « l'étude »[54] ou « le désespoir »[55] au sens figuré. Ici, le deuxième sens du terme rappelle une nouvelle fois l'analyse d'Anna Dolfi : la nuit conduit à une chute profonde dans le désarroi[56].

D'une certaine manière, l'héroïne de Brina Svit perd pied ; elle sombre, se noie dans l'obscurité. Elle est donc plongée dans une « *nuit* qui continue à s'écouler comme un sombre fleuve sans merci » (UNR, p. 117). Au fil des heures, la nuit ronge lentement la protagoniste. Rien ne peut arrêter le compte à rebours, certes moins explicite que dans le roman d'Anna Kim, mais omniprésent. Dans ces deux romans, le temps n'est pas anodin, il est crucial, voire fatal. Dans *Une nuit à Reykjavík*, il est intéressant de noter que la nuit peut vraisemblablement abîmer les personnages d'un point de vue psychologique. Ainsi, pour toutes les raisons exposées dans les paragraphes précédents, la nuit détient un caractère extraordinaire, au sens propre du terme, que le jour n'incarne pas. Paysage du fait divers, de l'audace, du rêve ou de la mort, la nuit s'impose comme un *alter ego* du jour. Aucun récit, aucun personnage ne semble lui résister : la nuit ne laisse rien ni personne indemne. Par conséquent, la nuit n'est pas seulement *alter*, elle *altère*, c'est-à-dire qu'elle est elle-même la source d'une altération.

b. <u>Des nuits extraordinaires ou ordinaires</u>

Étudier la nuit comme facteur d'« altération » du paysage visuel nécessite un intérêt approfondi pour la nuit dans son acceptation la plus traditionnelle mais également dans ses variantes les plus exceptionnelles. Effectivement, l'apparence des espaces nordiques dépend de caractéristiques et phénomènes spécifiques, notamment le raccourcissement et l'allongement des journées ou encore la nuit polaire. Le moment de cette altération n'est toutefois pas anodin.

---

[51] Abîmer. In : REY, Alain (dir.). *Le Robert Micro*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3.
[52] Abîmer. In : *Littré* [en ligne]. [Consulté le 9 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/ab%C3%AEmer
[53] *Ibid.*
[54] *Ibid.*
[55] *Ibid.*
[56] Voir DOLFI, Anna. In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. *Op. cit.*, pp. 391-392.

En terre nordique, la tombée de la nuit peut déconcerter. Dans la fiction, comme dans la réalité, le rythme d'alternance entre jour et nuit varie fortement tout au long de l'année. Ainsi, il bouleverse le rapport au temps des protagonistes. Les nuits nordiques sont-elles alors plus longues ? Dans *Une nuit à Reykjavík*, la durée de la nuit islandaise paraît excessive à la protagoniste, au point de devenir le *leitmotiv* du roman. En effet, l'adjectif « long » est six fois associé à la nuit (UNR, pp. 9/10/55/78/100). Souvent utilisé comme attribut du sujet, cet adjectif peut être introduit par un verbe au futur, comme par exemple dans la phrase « la *nuit* sera longue » (*ibid*, p. 9), ou un verbe utilisant le semi-auxiliaire « aller » afin d'exprimer un futur proche : « la *nuit* va être longue » (*ibid*, p. 78). Ici, la durée de la nuit qui sera vécue par l'héroïne semble être annoncée de manière prophétique. Il s'agit d'une prolepse que la suite du récit de cette nuit confirmera : ce sera une nuit teintée d'ennui, d'attente et d'errance. Après tout, cette nuit se passe dans une chambre d'hôtel avec un inconnu. Le « climat » de froid et de vide peut donc s'expliquer par l'absence d'un lien relationnel ou affectif réellement établi. En outre, cette chambre d'hôtel est située dans une ville inconnue et dans un pays inconnu – qui plus est s'avère être un pays froid.

Des nuits les plus longues aux nuits les plus courtes

Anna, la protagoniste du roman *Nordlicht*, évoque également des nuits rallongées des îles Lofoten: « Die *Nächte* sind länger geworden, und die Mittage überziehen das Land mit einem dämmrig gedämpften Licht, das dann in kurzer Zeit erschöpft in die zunehmende Dunkelheit versinkt »[57] (*Nordlicht*, p. 44). Par conséquent, les après-midis nordiques semblent difficilement dissociables des nuits tant elles sont sombres ; elles ne servent que de brefs préludes aux nuits à proprement parler. Ce phénomène qui ne dure pas toute l'année est observé en période hivernale : « Die langen *Nächte* hatten uns in den Januartagen nach dem Jahreswechsel schwer zu schaffen gemacht »[58] (*ibid.*, p. 187). Ce changement de rythme est perçu comme désagréable par le personnage. Car l'hiver du Grand Nord n'est pas seulement long et rude, il est sombre. Il semble ainsi peser sur les protagonistes comme un carcan, les privant de lumière et de liberté. De plus, la longue durée de la nuit nordique entraîne automatiquement le raccourcissement du jour. Si les nuits trop longues laissent place à des jours

[57] « Les nuits se sont allongées, et les midis recouvrent les terres d'une lumière crépusculaire et tamisée qui, s'épuisant en peu de temps, finit par se noyer dans l'obscurité croissante. »
[58] « Les longues nuits du début du mois de janvier, suivant le jour de l'an, ont beaucoup pesé sur notre quotidien. »

remplis de monotonie, c'est qu'elles sectionnent les journées de manière prématurée. D'une certaine façon, elles raccourcissent le temps, en dérobent quelques heures.

Lisbeth est ainsi confrontée à la tombée de la « *Nuit* en plein après-midi. Pas encore noire, mais *nuit* quand même » (UNR, p. 45). Le rapport au temps se complexifie car l'alternance jour et nuit ne correspond plus aux normes continentales auxquelles certains personnages sont habitués. Pour Lisbeth, il devient extrêmement délicat de se repérer dans la journée et de deviner l'heure qu'il peut être. « Onze heures, mi*nuit*, plus même ... Difficile de savoir avec cette *nuit* qui tombe en plein après-midi » (*ibid*, p. 110), admet-elle, « on [en] perd la notion du temps » (*ibid*, p. 100). Pourtant, dans les espaces nordiques, la nuit prématurée n'est qu'une nuit parmi tant d'autres. Le Nord de l'Allemagne connaît, quant à lui, des nuits estivales tardives : « Es wird sehr spät richtig dunkel » (*Daheim*, p. 81 : traduction, p. 88 : « La vraie obscurité vient très tard »), lit-on dans le roman de Judith Hermann. Les nuits nordiques ne sont donc pas uniformes, mais varient en fonction des latitudes et des saisons. Dans le roman ultracontemporain, elles modulent ainsi la temporalité du récit de diverses manières.

Si les frontières entre la nuit et le jour s'estompent dans les espaces nordiques, elles disparaissent plus radicalement dans le Grand Nord, plongé dans une nuit polaire durant six mois[59]. À de si hautes latitudes, la nuit polaire semble occuper un espace-temps hostile auquel il vaut mieux échapper. Cette période de l'année constitue en effet un moment marqué à la fois par la privation et l'impatience. Car si, au début de cette nuit polaire, la protagoniste de Melitta Breznik regrette « die letzte Sonne »[60] (*Nordlicht*, p. 31), elle pense déjà à son retour, « die Rückkunft der Sonne » (*ibid.*, p. 83 : « le retour du soleil »). S'apparentant à l'acmé du climat polaire, la nuit polaire concentre froid et obscurité. Effectivement, dès l'Antiquité, « nuit et hiver polaires s'épousent ainsi sous le signe d'une opacité et d'un froid absolus »[61], constate Éric Lysøe dans le *Dictionnaire de la nuit*. Bien que le paysage visuel soit pour l'instant notre objet d'étude principal, celui-ci devient ici indissociable du paysage thermique. Impénétrable parce que sombre et glaciale, la nuit polaire juxtapose au sein d'un seul et unique groupe nominal deux paysages sensoriels menaçants pour les personnages : l'obscurité et le froid extrêmes. D'ailleurs, dans le roman de Valentine Goby, « Lisa attend la fin de la *nuit* polaire, puis achète des billets d'avion pour le Groenland » (*Banquises*, p. 38-39). Cette nuit si

[59] Voir LYSØE, Éric. Pôles (nuit polaire). In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 2. Paris : Honoré Champion, 2013, p. 1088. [Consulté le 4 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.uni-frankfurt.de/50725360/dr_24_2_copyright_2013.pdf
[60] « le dernier soleil »
[61] *Ibid.*

particulière a un donc un pouvoir de dissuasion extrêmement fort puisque la protagoniste décide de reculer son départ plutôt que de l'affronter. Pourtant, il s'agit pour elle d'un voyage hors du commun, un voyage prévu en mémoire de sa sœur disparue au Groenland.

Sous la plume de Melitta Breznik, la « Polar*nacht* » (*Nordlicht*, p. 31, p. 83 : la nuit polaire), est quant à elle si rude qu'elle réduit l'être humain à un état d'animalité. Ainsi, face à cet hiver nocturne, la protagoniste de *Nordlicht* n'a d'autre choix que d'entrer en hibernation : « immer von der Hoffnung weitergetrieben, bald eine Hütte oder ein altes Haus zum Überwintern zu finden, das in der dunklen Zeit des Polarwinters, die noch vor mir lag, genügend Schutz bieten würde »[62] (*ibid.*, p. 32). Ici, l'obscurité porte une puissante connotation hivernale que confirme Éric Lysøe, en associant chaque saison à une caractéristique lumineuse : « si l'aube correspond au printemps, le plein midi à l'été et le crépuscule à l'automne, la nuit est sœur jumelle de l'hiver »[63]. À elle seule, la nuit polaire parvient donc à dessiner un espace-temps multisensoriel. *Extrêmement* longue, *extrêmement* froide, *extrêmement* sombre, il s'agit d'une « nuit *hyperbolique* »[64] pour reprendre les termes d'Éric Lysøe. En zone polaire, celle-ci brouille donc les frontières du jour jusqu'à réduire celui-ci à néant.

Dans *La Mélancolie des baleines*, les personnages ne sont pas confrontés à la nuit polaire, mais plutôt à son antonyme : la « nuit blanche » (LMB, p. 19). Bien loin d'une opacité absolue[65], l'auteur Philippe Gerin décrit une nuit de toute transparence où règne une lumière similaire à un « clair-obscur » (*ibid.*, p. 19) matinal, ou semblable à « une clarté brouillée » (*ibid.*). Au cœur du jour polaire, longue période pendant laquelle le soleil ne se couche pratiquement pas dans les régions polaires, la nuit blanche correspond au jour du solstice d'été, c'est-à-dire au seul jour de l'année où la nuit est complètement inexistante[66]. À l'inverse d'une nuit noire, celle-ci demeure ainsi blanche ; il s'agit d'une nuit qui n'en est pas réellement une. Chez Gerin, ces nuits dites « travesties » (*ibid.*) contredisent alors la définition même de la nuit qui se caractérise, dans son acception habituelle, par le temps écoulé entre le coucher et le lever

[62] « Toujours se raccrocher à l'espoir de rapidement trouver une cabane ou une vieille maison dans laquelle hiberner, celle-ci m'offrant la protection suffisante pour survivre aux temps sombres de l'hiver polaire ».
[63] LYSØE, Éric. Pôles (nuit polaire). *Op. cit.*, p. 1089.
[64] *Ibid.*, p. 1088.
[65] Voir *ibid.*
[66] Voir Le soleil de minuit : l'Islande sous un soleil qui ne se couche jamais. In : *Icelandair* [en ligne]. [Consulté le 9 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.icelandair.com/fr-fr/blog/le-soleil-de-minuit/

du soleil[67]. Dans sa thèse consacrée aux polars polaires[68], Marie-Lou Solbach étudie l'impact de la luminosité polaire sur les protagonistes du roman d'Olivier Truc, *Le Détroit du Loup*[69]. Elle évoque tout particulièrement la difficulté du personnage de Nina, étrangère en terre sámi, à s'y adapter. À cause des variations de la lumière polaire, y compris de la nuit et du jour polaire, l'espace nordique semble bouleverser des conceptions et frontières plus temporelles que spatiales.

Comme l'explique Solbach, le dépaysement géographique s'accompagne d'un dérèglement du corps humain : « le soleil ne dicte plus le jour et la nuit. Au contraire, il dérègle le rythme physiologique de la protagoniste »[70]. L'inadaptabilité du personnage d'Olivier Truc paraît donc servir de révélateur identitaire : le personnage qui ne s'adapte pas ne peut être autochtone. D'un point de vue imagologique, l'Autre viendrait forcément d'Ailleurs parce qu'il serait incapable de s'adapter aux conditions météorologiques de l'Ici. Cet *a priori* est pourtant remis en cause dans le roman de Philippe Gerin puisque la protagoniste Arna, une Islandaise habitant depuis toujours sur son île, est elle-même gênée par l'absence de nuit caractéristique du jour polaire. Elle semble même préférer son opposé, à savoir la nuit polaire : « Arna a toujours préféré le refuge des nuits infinies et aveugles du long hiver polaire » (LMB, p. 20). En effet, la lumière du jour polaire persistante pénètre l'espace privé du personnage, malgré « les rideaux épais » (*ibid.*, p. 19), ce qui l'amène à somnoler (voir *ibid.*, p. 20), après son réveil, pour rattraper ce sommeil raccourci.

Finalement, la nuit blanche au sens météorologique produit le même effet qu'une nuit blanche au sens figuré : elle gagne contre le sommeil qu'on lui soit familier ou étranger. Les identités du Nord ne semblent donc pas faciles à distinguer : autochtones comme allochtones semblent percevoir dans ces nuits nordiques une hostilité, une difficulté. Au lieu de considérer la lumière du Grand Nord comme un indicateur de division et de spécification des identités collectives, cette lumière hors norme peut être perçue comme un outil d'unification des identités antagonistes. Aucun personnage, même autochtone, n'est surhumain, qu'il vienne d'Ici ou d'Ailleurs. Dans le Nord littéraire, les phénomènes lumineux semblent finalement situer tous

---

[67] Voir Nuit. In : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 8 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nuit/55230

[68] Voir SOLBACH, Marie-Lou. *L'Arctique des polars polaires : en-quête des représentations et récits d'inquiétudes au XXIe siècle*. Thèse de doctorat. Littérature générale et comparée. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2022, Disponible à l'adresse : http://www.theses.fr/2022STRAC021/document

[69] Voir TRUC, Olivier. *Le Détroit du loup*. Paris : Points, 2015. Vol. 2/4., p. 382.

[70] SOLBACH, Marie-Lou. Première partie. L'imaginaire géographique des polars polaires. In : *L'Arctique des polars polaires : en-quête des représentations et récits d'inquiétudes au XXIe siècle*. *Op. cit.*, p. 152.

les personnages à la même enseigne : tous subissent les caprices d'un astre solaire qui apparaît, disparaît ou demeure.

De la banalité de la nuit

Lorsqu'elle n'impressionne pas par son excessive longueur, sa fraîcheur ou son hostilité, la nuit demeure tout de même un cadre spatio-temporel atypique. C'est dans ce sens que le roman de Judith Hermann interpelle : ce qui rend ses nuits singulières tient justement à leur caractère ordinaire. Au cours de la nuit se déroulent de multiples banalités, des choses pouvant arriver dans le Nord de l'Allemagne comme dans n'importe quel autre lieu. À plusieurs reprises, la nuit de la narratrice est interrompue par la présence de « *Nacht*tiere » (*Daheim*, p. 88), d'animaux nocturnes. Tout au long du roman, l'identité de l'animal, « auteur invisible de bruits envahissants »[71] pour reprendre les termes de Holger Moos, demeure mystérieuse. Si l'hypothèse de la marte s'impose comme la plus répétée et donc crédibilisée par la protagoniste elle-même (voir *ibid.*, p. 53-56), cette dernière doute, exprimant à un moment la possibilité qu'il s'agisse d'un chat (voir *ibid.*, p. 55), potentiellement celui d'une voisine. Arild, le frère de Mimi, l'aide alors à installer un piège pour ce qui reste probablement une marte, « Marder » (*ibid.*, p. 53). C'est uniquement à la fin du roman que l'animal laisse à la protagoniste un peu de répit : « Ich sage, ich glaube auch, der Marder ist weg. Er ist gar nicht mehr im Haus. Er hat schon seit Wochen nicht mehr in der *Nacht* rumort, es ist alles ruhig geblieben »[72] (*ibid.*, p. 160).

Ici encore, la nuit nordique permet la fusion de plusieurs paysages sensoriels : cette fois-ci, visuel et auditif. Si l'obscurité empêche l'identification définitive de l'animal, le bruit de ce dernier suffit à la protagoniste pour le nommer. À cela s'ajoute une composante thermique. Car, lorsque ce n'est pas un animal, c'est le froid qui perturbe le sommeil de l'héroïne : « nach vier oder fünf Wochen, wurde ich in einer Februar*nacht* von der Kälte wach »[73] (*ibid.*, p. 28-29). En un mot, la nuit ordinaire est moins hostile que la nuit polaire, elle est même inoffensive. Pourtant, elle suffit à révéler la vulnérabilité humaine de la protagoniste. Dans ce cas précis, la théorie genettienne d'une nuit incarnant l'écart par rapport au jour, représentant absolu de la norme[74], est remise en question. À sa manière, la nuit peut se caractériser par la banalité du

---

[71] MOOS, Holger. *Un vieux tour de magie*. Traduit de l'allemand par Nathalie Huet. *Goethe-Institut* [en ligne]. 2021. [Consulté le 2 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.goethe.de/ins/ca/fr/kul/lit/jld/22241941.html

[72] « Je dis, je crois d'ailleurs que la fouine est partie. Elle n'est plus dans la maison. Elle n'a plus fait de remue-ménage depuis des semaines, c'est le calme total » (*Une clarté dans le lointain*, p. 172). Nous notons ici le choix de la traductrice de désigner l'animal (« Marder ») non pas comme une marte, mais comme une fouine.

[73] « Et puis, au bout de quatre ou cinq semaines, une nuit de février le froid m'a réveillée » (*ibid.*, p. 172)

[74] Voir GENETTE, Gérard. Le jour, la nuit. *Langages* [en ligne]. *Loc. cit.*, pp. 29-31.

quotidien, voire la routine. Ainsi, en situant son récit à de plus basses latitudes que les autres écrivaines du corpus, Judith Hermann réussit, selon nous, à « désexotiser » les nuits nordiques. Ne correspondant pas à ce qu'Odile Parsis-Barubé nomme le « Nord blanc »[75], les nuits du « Petit Nord » (terme que nous proposons ici en opposition au Grand Nord) sont habitées par de petits animaux et de petites sensations affectant et dérangeant la protagoniste.

La nuit, même dans son acception la plus banale est par définition une période sans soleil, soit une période de profonde obscurité. Dans un article du *Dictionnaire de la nuit* dédié aux couleurs nocturnes, Alain Montandon rappelle d'ailleurs que « la première représentation [de la nuit] est celle d'une opacité et d'une absence de couleurs »[76]. Cette caractéristique semble être le dénominateur commun à toutes les nuits du corpus. Il s'agit d'un pouvoir surplombant car le noir assombrit, engloutit et dissimule tout sur son passage : « *Nachts* wird Amarâq von einer Schwärze übermalt, so dickflüssig wie unvermischte Farbe, dann existieren weder der Fjord noch die Berge, Täler, Seen oder der Fluss, es gibt bloß eine schwarze Masse, ein Nichts, das sich fleckenweise über der Landschaft verteilt »[77] (AEN, p. 24). La puissance d'annihilation de la nuit se manifeste tout particulièrement dans sa capacité à transformer la présence en absence. La double négation dans « weder der Fjord noch die Berge [...] oder der Fluss » (*ibid.*), signifiant « ni le fjord, ni les montagnes [...] ou le fleuve »[78], fait de cette énumération le témoin d'une minutieuse disparition : rien ne semble rester indemne face à la nuit. Ce qui existait le jour, n'existe tout simplement plus. Une fois la nuit tombée, ce qui est distinct devient flou ; les éléments naturels cités les uns après les autres finissent tous absorbés par « eine schwarze Masse » (*ibid.*), « une masse noire ». Si la nuit empêche ici toute démarcation, toute définition, c'est qu'elle constitue une arme de dissimulation massive agissant tout en discrétion, comme semble le suggérer Alain Montandon, lui consacrant son ouvrage *Les yeux de la nuit* :

> Voir la nuit, écrire la nuit deviennent des enjeux majeurs, évidemment paradoxaux dans la mesure où la nuit semble soustraire tout objet à la vision et où l'écriture de la nuit semble relever d'une gageure, car avec la nuit nous entrons dans une crise de la représentation qui est une des

---

[75] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 177.
[76] MONTANDON, Alain. Couleurs. In : *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 1. *Op. cit.*, p. 277.
[77] *Anatomie d'une nuit*, p. 23 : « La nuit, Amarâq est plongé dans le noir, un noir épais comme la couleur avant qu'on la remue, alors le fjord, les montagnes, les vallées, les lacs ou le fleuve n'existent plus, seule subsiste une masse noire, un néant qui se répand comme une tache sur le paysage »
[78] Il s'agit ici d'une traduction littérale, légèrement différente de la traduction officielle du roman, présentée dans la note précédente.

> sources fondamentales de la modernité. Ce qui caractérise la nuit est bien le fait que la vision s'y égare, qu'elle échappe, fuit, s'annihile.[79]

Bien qu'Alain Montandon se soit principalement intéressé à la poésie, la prose romanesque du XXI^e^ siècle n'échappe pas à la complexité et l'ambiguïté propre à la représentation de la nuit : sa présence provoque l'absence, son apparition entraîne une disparition. À cause de l'obscurité nocturne pesant sur les paysages nordiques, le Nord circumpolaire paraît d'autant plus inaccessible aux personnages. En effet, comme l'explique Daniel Chartier, « le Nord a la particularité de se démettre sans cesse et de fuir à mesure que les personnages croient l'approcher »[80]. Car, c'est une fois arrivés à destination que les protagonistes de Brina Svit, Anna Kim, Melitta Breznik et Valentine Goby se retrouvent confrontés à une déconcertante réalité, comme l'écrivait déjà en 1986 l'auteur canadien Sylvain Trudel dans son roman *Le Souffle de l'Harmattan* : « Aucune trace du pôle Nord »[81]. Le magnétisme septentrional[82] puise donc sa source dans l'omniprésence d'un imaginaire du Nord qui correspond à une absence de perception visuelle. Même lorsque les personnages foulent son sol, le Nord ne se voit pas ; il s'imagine, se devine … ou se perçoit par d'autres sens.

c. Ce(ux) que la nuit engloutit : le temps et les personnages

En sus de sa capacité à anéantir l'espace par une vision diminuée, la nuit peut également s'en prendre au temps. En effet, la nuit nordique détruit toute frontière rationnellement envisageable. Elle rend floues les limites jusqu'ici nettement tracées et acceptées. Anna Kim recouvre ainsi le récit d'un voile atemporel, négociant ainsi avec l'innégociable :

> Doch darin liegt die Grausamkeit und Gefahr dieser *Nächte*. Sie federn nicht ab, sie gleichen nicht aus, sondern sie intensivieren, richten den Fokus auf den Schmerz und betonen ihn, indem sie die Zeit ausradieren, das Vergangene und das Zukünftige, und es mit einem Mal ausschließlich die Gegenwart gibt, das Hier und Jetzt. (AEN, p. 235)

> Mais c'est aussi en cela que résident la cruauté et le danger de ces nuits. Elles n'amortissent pas, elles ne compensent pas, elles intensifient, elles focalisent sur la douleur, la soulignent en

---

[79] MONTANDON, Alain. Introduction. In : *Les yeux de la nuit : Essai sur le romantisme allemand*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010, p. 19.
[80] CHARTIER, Daniel. Vers l'immensité du Grand Nord : Directions, parcours et déroutements dans les récits nordiques. In : BOUVET, Rachel, CARPENTIER, André et CHARTIER, Daniel. *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006. p. 138.
[81] TRUDEL, Sylvain. *Le Souffle de l'Harmattan*. Québec : Quinze, 1986, p. 69. Cité par *ibid.*, p. 140.
[82] Voir HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Revue internationale de politique comparée* [en ligne]. 2006. [Consulté le 30 juin 2022]. Vol. 13, n° 3, p. 378. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ripc.133.0377

> abolissant le temps, le passé et le futur, d'un seul coup il n'y a plus que le présent, le *hic et nunc.* (*Anatomie d'une nuit*, p. 250)

Symbole de l'imprécision et de l'indéfinition dans sa forme la plus radicale, la nuit nie, dans cet extrait, l'existence d'un passé et d'un futur. Comme un point de non-retour, elle constitue un espace-temps hors du temps. Pour lutter contre le flou nocturne, Anna Kim découpe son récit en tranches horaires précises ; elle structure ainsi cet espace-temps informe qu'est la nuit[83]. Sans repère, la nuit serait probablement impossible à décrire. La nuit du Groenland constitue finalement un défi pour l'autrice : écrire l'invisible, structurer l'insaisissable, verbaliser le néant. Dans ce sens, l'écriture du Nord correspond à une démarche ambivalente, impliquant à la fois le portrait sans contours de la nuit comme un masque obscure, libre de toute chronologie et géographie, et l'intégration de repères objectifs et rassurants, à savoir des horaires.

La nuit, hors du temps

Sans souvenirs et sans remords, la nuit est une créature qui échappe au temps qui passe et à toutes ses conséquences. Ainsi, elle oblige les personnages à se contenter du présent, à l'affronter. Dans la nuit groenlandaise, l'immédiateté est la seule réalité. D'ailleurs, l'atemporalité accroît l'intensité du moment présent. Pendant la nuit, il semblerait que seule la nuit compte ; que rien d'autre ne lui survive.

> Am nächsten Morgen [...] wird man sich fragen, warum, und diese Frage wird alle anderen Fragen, die man noch stellen wollte, alle Erinnerungen, die man gemeinsam schuf, alle Gespräche, die einen an den Abenden, als die *Nacht* noch nicht angebrochen war, in den Schlaf begleiten, überdecken, und das Leben, wie es bisher gelebt wurde, aus dem Gedächtnis löschen –
>
> noch schläft Jørn, ahnungslos (AEN, p. 235-236)
>
> Le lendemain matin [...], on se demande pourquoi, et cette question recouvrira toutes les autres questions que l'on voulait encore poser, tous les souvenirs que l'on s'est fabriqués ensemble, toutes les conversations qui vous accompagnent dans le sommeil, le soir, avant la tombée de la *nuit*, et et effacera de la mémoire la vie telle qu'on l'a connue jusque-là –
>
> Jørn dort encore, sans se douter de rien. (*Anatomie d'une nuit*, pp. 250-251)

Ici, Anna Kim attribue à la nuit le pouvoir d'effacer le passé d'une existence humaine, comme l'on effacerait la mémoire d'un ordinateur. Cette capacité hors norme s'apparente à une

[83] Voir la section intitulée « La nuit, heure par heure » dans la section « a. Nuit et mortalité ».

mythomanie cyclique : elle nie perpétuellement les évènements s'étant déroulés dans la journée. Car, en niant toute réalité spatio-temporelle, la nuit prive les personnages de vision, d'espace, de temps à chaque coucher du soleil. Seule, elle réduit l'existence de chacune et chacun à l'absence de toutes et tous. Son superpouvoir est d'autant plus impressionnant qu'il semble ne connaître aucun contre-pouvoir. La nuit est une obscurité toute-puissante, ne laissant à l'individualité aucun droit de résistance. Sans passé, sans lendemain, elle nous donne l'impression de toujours gagner sans exception. Par conséquent, à la fin du roman, le lecteur n'est plus sûr de rien. À la dernière page du roman, un pensée de Sara clôt d'ailleurs le récit de manière énigmatique :

> Wenn ich schweige, denkt sie, wird die Erinnerung verblassen, sie ist ohnehin fast nicht mehr da, vergeblich versuche ich, meine Kindheit zu sehen, nicht einmal die letzte Woche meldet sich zurück, alle Bilder gingen verloren in dieser einen grönländischen *Nacht*, die um so vieles dunkler ist als die *Nächte* anderswo. (AEN, p. 299)
>
> Si je me tais, pense-t-elle, le souvenir va s'estomper, il a de toute façon presque disparu, j'essaie en vain de voir mon enfance alors que je ne me souviens même pas de la semaine passée, toutes les images se perdent dans cette *nuit* groenlandaise qui est tellement plus noire que les nuits ailleurs. (*Anatomie d'une nuit*, p. 317)

Dans cet extrait, la nuit semble avoir dévoré les souvenirs matériels comme immatériels. Ce qui s'est passé avant cette nuit dont le roman *Anatomie einer Nacht* reconstitue le récit, a-t-il vraiment existé, du moins dans la diégèse que nous croyions avoir lue jusqu'à maintenant ? Le lecteur a de sérieuses raisons d'en douter. Racontée dans de nombreuses analepses, la vie des protagonistes, comme celle par exemple de Mikileraq, ayant adopté la fille de sa nièce (voir *ibid.*, p. 44), s'évapore-t-elle à la fin de cette longue nuit ? Ces vies semblent avoir atteint une date d'obsolescence programmée. La fermeture du roman constitue alors la dernière preuve matérielle de leur existence fictive.

Au-delà de la *nuit* (ou *Nacht* en allemand), la sombritude s'exprime de diverses façons. Dans le corpus étudié apparaissent notamment de régulières occurrences de « *Dunkelheit* » ou encore de termes français relatifs à l'*obscurité* ou la *sombritude*[84]. Par exemple, dans le roman *Anatomie einer Nacht*, le personnage de Sivke compare la tombée de la nuit à un engloutissement progressif du paysage groenlandais : « Sie harrte drei Stunden aus : drei

[84] *N. B.* Afin d'étudier le pouvoir d'anéantissement de la nuit, ces nouveaux mots-clés seront mis en italique dans les extraits suivants.

Stunden, in denen sie beobachte, wie der Eisberg, den sie Vera getauft hatte, immer mehr von der *Dunkelheit* verschluckt wurde »[85] (AEN, p. 54). Ici, l'obscurité apportée par la nuit est personnifiée, un procédé qui n'est pas non plus étranger à la prose de Brina Svit. Dans son roman, celle-ci met en scène la nuit comme une obscurité soudaine. La protagoniste, Lisbeth, est alors témoin du ciel obscur qui ingère le jour pour le faire subitement disparaître, et ce comme une bouche vivante : « Le ciel, cette grande bouche *sombre* qui vient d'avaler ce qui restait d'orange rougeoyant à l'ouest ? » (UNR, p. 50). La nuit paraît donc avoir le dernier mot, ou dans ce cas précis, la dernière bouchée. En effet, l'obscurité nocturne ne prévient pas toujours.

La nuit, motif de disparition

Dans l'œuvre d'Anna Kim, la nuit s'apparente à un phénomène aussi brutal qu'une coupure d'électricité, au milieu duquel Julie disparaît, sous le regard impuissant de Sivke et Jens :

> Als sie das Spital erreichen [...] rappelt [sie] sich schnell auf und flüchtet –
> verschwindet in der *Dunkelheit*, so plötzlich, dass es ihm scheint, als hätte jemand sie ausgeknipst. (AEN, p. 63)

> Quand ils arrivent à l'hôpital et que Jens ouvre la portière, elle lui tombe dans les bras, se ressaisit aussitôt et se sauve –
> disparaît dans l'obscurité d'un seul coup, comme une lumière qu'on éteint. (*Anatomie d'une nuit*, p. 66)

Dans ce passage du roman d'Anna Kim, Jens, âgé de 29 ans, vient de découvrir le corps de Julie avec qui il a entretenu une relation amoureuse alors qu'il n'avait absolument pas connaissance de son jeune âge : 14 ans[86]. Au moment de la mort de Julie, il avait déjà mis fin à cette liaison, suivant la loi de la raison. Sivke, également présente au moment de la découverte du cadavre, semble sous le choc. Happée, déboussolée, presque désintégrée par ce traumatisme, elle préfère fuir et se fondre dans la nuit noire.

L'obscurité déclenche l'extinction d'une vie, c'est-à-dire qu'elle désactive une personne, et par conséquent une identité personnelle, en la débranchant comme un objet, en lui

[85] *Anatomie d'une nuit*, p. 56 : « Elle a persévéré pendant trois heures, trois heures durant lesquelles elle a vu l'iceberg qu'elle avait baptisé Vera disparaître peu à peu dans l'obscurité ».
[86] *N. B.* Visible avant le prologue, la liste de personnages intitulée « Hauptpersonen » (voir AEN, p. 8) nous permet de connaître l'âge et la profession des personnages du roman. D'après cette liste, Julie a 14 ans.

retirant son droit d'être visible. De cette manière, elle supprime, elle nie des existences. Comme si elle avait une vocation d'épuration, la nuit absorbe ici une femme vulnérable, démunie et en détresse. La nuit semble donc avoir un droit de vie ou de mort sur les personnages. En ce sens, l'obscurité nocturne est représentée comme toute-puissante. Sont alors implicitement attribuées à cette nuit des caractéristiques humaines. D'après les extraits précédemment cités, elle possède une bouche pour avaler, des mains pour éteindre. Ainsi, la nuit a beau être invisible, elle semble avoir un corps fonctionnel.

La nuit, source d'altération

Source d'altération, l'obscurité est directement associée à l'altérité qui caractérise la ville d'Amarâq, décrite par Anna Kim :

> So zog sie sich zurück und zeigt ausschließlich *nachts*, wie sie wirklich ist : wenn die Chronologie des Sehens aufgehoben ist. Im Schutz der *Dunkelheit* jedoch bleibt ihre echte Gestalt schemenhaft, skizzenhaft, so dass man lediglich vermuten kann, dass Amarâq ganz anders ist, aber festzustellen, worin diese Andersheit besteht, liegt jenseits des Vorstellbaren (*ibid.*, p. 190)

> C'est ainsi qu'il s'est retiré et ne se montre que *la nuit* tel qu'il est vraiment : quand la chronologie de la vision est abolie. Mais à la faveur de la nuit, sa véritable forme reste imprécise, à l'état d'ébauche, laissant simplement supposer qu'Amarâq est complètement différent, cependant la nature même de cette différence se situe au-delà du concevable (*Anatomie d'une nuit*, p. 202)

L'interprétation de cette phrase dépend de notre compréhension et de notre traduction des mots « *anders* » et « *Andersheit* ». Si l'attribut du sujet « *anders* » peut simplement signifier la présence d'une différence observée dans le paysage nocturne par rapport à une vision diurne, l'usage du substantif « *Andersheit* », peu fréquent dans le langage courant, interpelle. D'ailleurs, ce dernier ne figure ni dans la version en ligne[87], ni dans la version imprimée du Duden[88], dans laquelle le terme le plus proche semble être « *Anderssein* »[89]. Néanmoins, « *Andersheit* » apparaît comme un concept philosophique déjà exploré. En effet, en confrontant *Identität* et *Andersheit* comme les deux faces d'une même pièce, le travail d'Emil Angehrn apporte un éclairage essentiel qui justifiera notre choix de traduction : « Das Verhältnis von Eigenem und

[87] Voir *Duden* [en ligne]. [Consulté le 14 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.duden.de/
[88] Voir *Duden : Deutsches Universalwörterbuch*. 8. Auflage. Berlin : Duden Verlag, 2015.
[89] *Ibid.*, p. 141.

Fremdem, von Identität und Andersheit ist ein Gegensatz, mit dem die Philosophie in verschiedensten Bereichen von der Ontologie bis hin zur politischen Theorie operiert »[90]. Face à l'identité, la langue française propose le terme d'altérité, créant ainsi le fondement du jeu de miroir imagologique ; l'identité et l'altérité sont ainsi à la fois distinctes et complémentaires.

L'étude de chacune d'elles se fait l'une par rapport à l'autre, une pour l'autre, mais également une avec l'autre. Une chose est sûre, l'altérité, ou en allemand *die Andersheit*, est construite par rapport à l'identité. Désormais, notre traduction du passage d'*Anatomie einer Nacht* peut donc être proposée, conservant intentionnellement la notion d'altérité, contrairement à la traduction de Marie-Claude Auger (citée plus haut) : « Amarâq s'est alors retirée pour se montrer, une fois la nuit tombée, telle qu'elle est vraiment : quand la chronologie de la vue est révoquée. Protégée par l'*obscurité*, il demeure toutefois possible de la dessiner vaguement, de l'esquisser afin que l'on puisse librement supposer qu'Amarâq soit tout autre, mais également d'établir le lieu de cette altérité, à savoir au-delà de tout ce que l'on peut imaginer ». Ici la ville d'Amarâq se mue : la nuit, elle n'est plus ce qu'elle était le jour. Elle se retrouve réduite à des contours, des formes, des silhouettes. Elle perd donc son identité de ville pour ne devenir qu'un schéma, qu'un brouillon d'elle-même.

Paradoxalement, la déformation de la ville, provoquée par l'obscurité, peut constituer un atout. Flouter ses contours ne signifie pas forcément réduire ou amoindrir la surface urbaine, bien au contraire. En effet, dans le roman *Der Atem der Vögel*, l'opacité de la nuit permet à la ville de redessiner ses frontières à son avantage : « *Nachts* wirkt die Stadt größer, mit ihren unregelmäßigen Lichterketten über dem Hügelland, dem erleuchteten Hafen. Fast wie eine Metropole [...] »[91] (DAV, p. 65). Dans l'obscurité, la nuit réduit certes la visibilité, mais parvient avant tout à recomposer les échelles de grandeur. À cause de l'éclairage, la ville semble redessiner ses contours en pointillés et s'étendre discrètement sur le territoire féroïen. Chez Karl Böldl, l'obscurité transpercée par la lumière artificielle use et abuse ainsi d'une sorte de stratégie de confusion visuelle, nourrie par le contraste. En engloutissant la perception, elle nourrit une cécité dans laquelle se noie toute estimation de grandeur légitime. La superficie de

[90] ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. In : RAUCHFLEISCH, Udo (dir.). *Fremd im Paradies : Migration und Rassismus* [en ligne]. Basel : Lenos, 1994, p. 27 : « La relation entre l'intime et de l'étranger, l'identité et l'altérité est une opposition qui permet à la philosophie de faufiler dans divers champs disciplinaires allant de l'ontologie à la théorie politique ».

[91] « La nuit donne à la ville des faux airs de grandeur, avec ses guirlandes lumineuses irrégulièrement accrochées au-dessus de la colline et du port éclairé. Presque comme une métropole […] » [Notre traduction]

la ville se confond ainsi avec l'opacité de la nuit, l'obscurité de la seconde donnant à la première l'accès à une forme d'infinité. Sans limites, la nuit paraît noyer et recomposer le paysage visuel.

Dans *Les yeux de la nuit*, Alain Montandon définit l'obscurité comme un phénomène de « *Entartung*, perte de la forme, déracinement, disparition des repères, aliénation [qui] ouvre un espace labyrinthique signifiant une crise de l'identité »[92]. Il y aurait donc en effet un lien entre une mauvaise visibilité et une déstabilisation de l'identité. Dans son mémoire intitulé *Fremdheit in Anna Kims ‚Die Bilderspur', ‚Die gefrorene Zeit' und ‚Invasionen des Privaten'*, Helene Oswald emploie quant à elle le terme allemand de « *Verfremdung* »[93] qu'elle conçoit à la fois comme un procédé linguistique et narratif parcourant l'œuvre d'Anna Kim[94]. En son sein, la construction du mot « *Verfremdung* » laisse en effet déjà transparaître le radical *-fremd*, indiquant une forme de présence étrangère. Si la référence aux *Verfremdungseffekte* de Bertolt Brecht et à son théâtre épique des années 30[95], bien qu'éloignée d'un point de vue temporel du roman ultracontemporain, rend compte d'un procédé de distanciation propre à l'œuvre d'Anna Kim, cette *Verfremdung* rappelle plus largement le caractère à la fois étrange et étranger des nuits composant sa prose romanesque. Comme nous l'avons indiqué précédemment, le roman est divisé en parties, successivement déterminées par une tranche horaire, ce qui empêche le lecteur de se laisser complètement absorber par le récit. Ce risque de réception naïve d'œuvres pourtant fictionnelles était justement redouté par Bertolt Brecht : « Brechts episches Theater wollte durch die illusionsstörende Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit einen kritischen Blick auf Bühnen- und Alltagshandlungen vermitteln »[96]. Par ailleurs, ce *V-Effekt* peut également être lu à travers les multiples descriptions de la nuit, traduisant une étrangèreté[97] linguistique, bel et bien étrange et étrangère.

---

[92] MONTANDON, Alain. Introduction. In : *Les yeux de la nuit : Essai sur le romantisme allemand*. *Op. cit.,* p. 21. [Nous soulignons]

[93] OSWALD, Helene. *Fremdheit in Anna Kims ‚Die Bilderspur', ‚Die gefrorene Zeit' und ‚Invasionen des Privaten'.* Mémoire. Études germaniques. Graz : Karl-Franzens-Universität Graz, 2013. [Consulté le 8 novembre 2023]. p. 35. Disponible à l'adresse : https://unipub.uni-graz.at/urn:nbn:at:at-ubg:1-49728

[94] Voir *ibid.*

[95] KINDT, Tom. Das Werk. In : *Brecht und die Folgen* [en ligne]. Stuttgart : J. B. Metzler Verlag, 2018, p. 28. [Consulté le 15 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.1007/978-3-476-04577-5

[96] *Ibid.* « Le théâtre épique de Brecht cherchait à offrir au public un regard critique sur les évènements se déroulant à la fois sur scène et dans la vie quotidienne, à travers une représentation de la société fidèle à la réalité, annulant ainsi tout effet d'illusion »

[97] Voir DELAS Daniel, Étrangèreté. In : BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : Pulim, 2005, p. 73.

Dans son roman *La Mélancolie des baleines*, Philippe Gerin introduit cette notion d'étrangèreté[98] dans son portrait de l'Islande nocturne. Avant même de tomber, la nuit est redoutée pour sa capacité à anéantir toute trace de familiarité dans l'espace nordique. Sous la plume de Gerin, le propre de la nuit n'est autre que d'effacer tout ce que l'on (re)connaissait le jour. Plongé dans le noir, le paysage visuel se révèle en effet plus difficile à apprivoiser pour les protagonistes qui, guidés par Arna, pressant le pas dans l'espoir, qui ne se réalisera pas, d'achever leur randonnée avant la tombée de la nuit : « L'*obscurité* à venir confisquera les derniers repères. Aucune étoile ne leur fera escorte. Ils se hâtent sur le sentier à présent. Pressés d'atteindre la plage avant l'avènement du noir » (LMB, p. 300). La nature devient donc étrangère aux personnages, cherchant à se raccrocher à des données sensorielles non visuelles pour se repérer. Le paysage tactile semble être leur dernier recours, leur dernière illusion de familiarité : « Ils cherchent sous leur pas des appuis familiers, des creux et les surfaces planes de pierres usées » (*ibid.*). Par conséquent, le caractère étranger rejoint effectivement une forme d'« étrangeté » (*ibid.*, p. 302), un sentiment produit par le nouveau défi qui s'impose aux personnages : (re)découvrir l'Ailleurs nordique dans une totale obscurité. Car, « le monde qu'ils connaissent s'est dissous » (*ibid.*, p. 301). Les personnages sont donc témoins d'un basculement du jour vers la nuit, d'un espace sensoriel complet à un autre amputé d'un paysage visuel. La nuit se présente ainsi comme une forme d'apocalypse provisoire ; elle marque la fin d'un monde.

Par ailleurs, l'utilisation régulière d'un tiret cadratin dans la prose d'Anna Kim (voir AEN, p. 63 et pp. 235-236) devient un outil de distanciation, soit de *Verfremdung*[99] à l'échelle syntaxique. Ce détail typographique nous paraît important : la nuit déforme non seulement la ville, mais aussi le récit qu'on en fait. Le texte qui la décrit se retrouve fragmenté : l'énonciation est rompue, le paragraphe démembré, la phrase divisée. La nuit fait alors d'Amarâq une ville disloquée dont la représentation traduit une désorientation généralisée. L'existence de cette ville s'apparente ainsi à une forme d'incohérence, dans un premier temps pour le lecteur qui, en suivant une logique de *Verfremdung*, se détache petit à petit du récit. Le lecteur, comme les personnages du roman, se retrouve alors confronté à une déconcertante altérité. Si nous évoquions antérieurement ce roman d'Anna Kim comme un récit reconstruisant l'« anatomie d'une nuit », il semblerait, avec ces nouveaux éléments d'analyse, que cette nuit, traduite par

---

[98] Voir *ibid.*
[99] Voir OSWALD, Helene. *Fremdheit in Anna Kims ‚Die Bilderspur', ‚Die gefrorene Zeit' und ‚Invasionen des Privaten'. Op. cit.*, p. 35.

une décomposition des phrases, soit, plus précisément, vouée à la dissection. Si le récit de cette nuit est lui-même dépourvu de cohérence, que peut-on attendre de la construction identitaire des personnages la traversant ?

En somme, l'obscurité semble devenir un terrain certes d'altération, mais avant tout d'altérité. Produit de l'altération, l'altérité s'inscrit dans le paysage nordique. Elle se tapit quelque part, elle n'existe pas *ex nihilo*. Si l'altérité s'affirme dans la nuit, c'est parce qu'elle se nourrit de l'obscurité. Tout change la nuit : l'identité de la ville se perd ; celle-ci prend une nouvelle forme. C'est peut-être dans cette altération du paysage visuel que se fabrique l'altérité, à comprendre comme un alter ego de l'identité. Finalement, la nuit fait usage d'une arme qui invisibilise la violence de l'anéantissement : la disparition. Antithèse par excellence, la nuit supprime sans bruit ce que le jour propose ; elle camoufle ce que celui-ci révèle. Si, la nuit, le « Nord blanc des espaces circumpolaires »[100] perd de sa couleur emblématique, le Grand Nord conserve ses attributs principaux, relevés par Daniel Chartier, notamment sa capacité à aveugler l'individu qui s'y aventure, à brouiller ses repères[101]. Ne se servant pas du blanc, traditionnelle parure de la banquise, la nuit utilise le noir pour « absorber tout ce qui l'entoure dans le néant qu'il représente »[102]. Donc, l'aveuglement n'est ici pas dû à un éblouissement, mais bien à un anéantissement. Grâce à son allure innocente, la nuit incarne ce qu'on pourrait familièrement appeler une meurtrière *incognito*, à la fois *alter* et source d'*altération*. En un mot, elle n'est autre qu'une mort silencieuse.

La nuit, caractérisée par une immersion absolue dans l'obscurité, porte ainsi en elle la fatalité, ce que confirme l'analyse d'Alain Montandon. D'après lui, « la noirceur de la nuit prend la valeur d'une noirceur morale, celle du noir du crime, de la luxure et de la mort »[103]. Dans mon étude des relations unissant l'espace et l'identité dans le récit *Moi l'interdite* d'Ananda Devi[104], dans le cadre d'un mémoire universitaire, l'obscurité était apparue comme une modalité d'auto-anéantissement de l'identité personnelle. Selon mon analyse, il s'agissait d'une solution drastique mais efficace afin de fuir la honte, l'exclusion ou les mauvais

---

[100] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 177.
[101] Voir CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. *Op. cit.*, pp. 25-26.
[102] *Ibid.*, p. 25.
[103] MONTANDON, Alain. Couleurs. In : *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 1. *Op. cit.*, p. 278.
[104] Voir DEVI, Ananda. *Moi l'interdite*. Paris : Dapper, 2000.

traitements dont peut être victime une personne dont l'identité est marginalisée dans la société[105]. Néanmoins, la nuit, omniprésente dans les romans du Grand Nord, s'impose comme une annihilation plus globale des identités, quasiment universelle. Remplaçant le pluriel issu de la diversité des paysages par le singulier emprunté au noir monochrome, elle s'impose comme le tout qui efface les petites nuances et singularités. Dans les romans ultracontemporains, la nuit, engloutissant tout sur son passage, paysages, villes et vies, semble noyer les potentielles expressions identitaires individuelles. D'une certaine manière, le Nord disparaît dans le noir, entraînant avec lui de nombreux personnages. En empêchant toute distinction, la nuit se fait emblème d'une collectivité créée, malgré elle, dans l'obscurité et par conséquent, dans l'anonymat le plus radical.

Cette disparition du Nord est parfois synonyme de récréation. Le Nord disparaît alors, mais réapparaît sous une autre forme. Ce constat permet un rapprochement entre les notions de nuit et d'altérité. Si dans les romans du XXIe siècle, le Nord est rendu étranger par la nuit, même pour des personnages autochtones, il ne constitue en aucun cas une terre défendue ou dénigrée. Bien au contraire, cette nuit le rend mystérieux, polyforme et insaisissable. Un regard imagologique permet en effet de mettre en valeur cette ambigüe étrangèreté[106] : l'obscurité n'est pas utilisée comme un prétexte de valorisation ou de dévalorisation de la culture regardée[107], mais bien au contraire comme une mythification des espaces nordiques. En effet, selon Dominique Rabaté, observateur du roman contemporain depuis le XXe siècle, « la disparition exerce une fascination aussi bien sur les écrivains que sur les lecteurs »[108]. La sombritude du Nord est donc, certes, effrayante, mais pas nécessairement repoussante.

Dans l'écriture romanesque ultracontemporaine, l'horreur de la nuit se révèle même fertile. Car l'une des prouesses littéraires du roman de ce début du XXIe siècle consiste à transformer l'obscurité en opportunité. Comme dans un thriller haletant, elle permet chez Anna Kim de se confronter à l'épreuve du temps qui défile et de la mort qui se rapproche (voir AEN), et chez Judith Hermann de mettre en lumière la fragilité humaine du personnage principal (voir *Daheim*). La prose de Melitta Breznik, quant à elle, fait de la nuit polaire un motif de

---

[105] Voir SAINT-ALME, Laure. *Espace et identité féminine dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi et Pia Petersen : Un existentialisme d'écrivain*. Mémoire de Master. Langues et Lettres modernes. *Op. cit.*, pp. 31-32.
[106] Voir DELAS Daniel, Étrangèreté. In : BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : Pulim, 2005, p. 73.
[107] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, pp. 152-153.
[108] RABATÉ, Dominique. Figures de la disparition dans le roman contemporain. In : ASHOLT, Wolfgang (dir.) et DAMBRE, Marc (dir.). *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 67.

rapprochement entre l'humanité et l'animalité (voir *Nordlicht*). Chez Brina Svit, la tombée de la nuit est le moment pour affronter ses responsabilités (voir UNR). Enfin, dans l'œuvre de Valentine Goby, la nuit comme espace de songes devient une échappatoire de survie, une issue de secours. Grâce à cette nuit mi-rêve, mi-cauchemar, l'héroïne s'ouvre ainsi à une réalité alternative plus supportable (voir *Banquises*). L'obscurité permet donc aux espaces nordiques de défier les limites du temps et de l'existence. En ce sens, l'étrangèreté du Nord (à la fois étrange et étranger)[109] tient au fait que ce dernier s'apparente à un espace hors-temps, aux franges de la réalité.

B. Les clairs-obscurs, à mi-chemin entre l'altérité et l'identité

Entre la nuit et le jour se glissent des interstices essentiels à la reconstruction identitaire, il s'agit des clairs-obscurs. Ambigus et nécessaires à la fois, ils annoncent le début de la nuit ou du jour. Ils permettent aux personnages de tirer les enseignements des heures qui se sont écoulées et de se donner un nouveau départ, en bénéficiant d'une lumière ou d'une obscurité nouvelle et, par conséquent, d'un regard renouvelé sur leurs questionnements identitaires. Plus la nuit tombe tôt, plus le crépuscule est précoce. Si la nuit vient d'être étudiée comme une altérité des plus radicales, elle ne constitue que le résultat, l'aboutissement d'un processus long et structuré en plusieurs étapes. Ultime adieu au jour, la nuit ne tombe pas soudainement, sans la moindre introduction ; elle n'intervient pas comme successeur immédiat au jour. Avant elle, s'installe en effet un crépuscule, plus long aux hautes latitudes. C'est au cœur de cette transition entre le jour et la nuit que se joue une lutte entre identité et altérité.

Afin d'évaluer la capacité de la nuit, figure d'altérité, à rapprocher les protagonistes de leur identité, il conviendra d'étudier l'impact exercé par la modulation lumineuse sur ces deux pôles (altérité et identité), à la fois à l'entrée et à la sortie de cette nuit. Deux moments-clés sont ainsi à analyser : le crépuscule du soir et celui du matin, l'aube. Le premier fera l'objet d'une partie lui étant exclusivement dédiée. Néanmoins, l'étude du crépuscule à travers le corpus ne pourra pas s'appuyer sur l'ensemble du corpus puisqu'Anna Kim plonge son roman *Anatomie einer Nacht* dans une nuit complète qui s'étend de la première à la dernière ligne du récit. Dans le reste du corpus, le spectre lumineux, qui sera une fois encore superposé au spectre identitaire, sera ainsi le mieux lu à l'heure du crépuscule, marqué par une « demi-clarté » ou une « demi-

[109] Voir DELAS Daniel, Étrangèreté. In : BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones*. *Op. cit.*, p. 73.

obscurité »[110], pour reprendre les termes de Max Milner, consacrant un chapitre de son ouvrage *L'envers du visible* au clair-obscur.

En réalité, Max Milner emprunte à l'art de la peinture l'intriguant terme de « clair-obscur », un mot composé dont la construction repose sur la juxtaposition de deux adjectifs *a priori* antonymiques, exactement « comme le syntagme 'doux-amer' »[111], précise-t-il. D'après lui, le premier cas de clair-obscur correspond donc au « mélange »[112] de ces deux contraires, la clarté et l'obscurité, ce « qui permet de rendre, par un jeu de dégradés, le volume des objets, et plus généralement, l'art de créer une impression de mystère »[113]. Grâce à cette définition de Max Milner, on comprend alors qu'en jouant avec la lumière, les artistes-peintres éclairent tout en assombrissant, dissimulent tout en montrant ; rien n'est entièrement éclairé, rien n'est entièrement dévoilé. D'ailleurs, sans secret, il n'y aurait pas de mystère, semble indiquer le *Littré*, définissant le second mot par le premier[114]. En présence d'un clair-obscur, le mystère naît ainsi du secret tapi dans l'ombre. Associé au clair-obscur par Max Milner, le dégradé marquant le passage progressif du jour à la nuit ou de la nuit au jour pourrait donc s'apparenter à un clair-obscur sous une forme littéraire. Il s'agira donc de montrer comment le crépuscule est présenté dans l'écriture romanesque du Nord. Conservant avant tout une approche lexicale, quels mots s'y réfèrent-ils ? Enfin, quel mystère peut-on y trouver ? Pourrait-il s'agir d'un mystère à caractère identitaire ?

Le crépuscule se dit « *Dämmerung* » en allemand. Bien que cet usage soit jugé abusif par le *Littré*[115], le crépuscule, en français, peut à la fois désigner le moment de la tombée de la nuit et celui du lever du jour dans le langage contemporain[116]. Cette bisémie peut toutefois être mieux explicitée dans la langue allemande qui, pouvant elle aussi évoquer en un seul mot le passage « vom Tag zur Nacht » et « von der Nacht zum Tag »[117] (« du jour à la nuit » et « de la nuit au jour »), détient également le potentiel de composer des substantifs moins ambigus tels que « *Abenddämmerung* », désignant exclusivement le crépuscule du soir, et

---

[110] MILNER, Max. Chapitre IV : Clair-obscur. In : *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. Paris : Seuil, 2005, p. 88.
[111] *Ibid.*, p. 87.
[112] *Ibid.*
[113] *Ibid.*
[114] Voir Mystère. In : *Littré* [en ligne]. [Consulté le 31 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/myst%C3%A8re
[115] Voir Crépuscule. In : *Littré* [en ligne]. [Consulté le 31 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/myst%C3%A8re
[116] Voir Crépuscule. In : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 30 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cr%C3%A9puscule/20401
[117] Dämmerung. In *Duden : Deutsches Universalwörterbuch*. 8. Auflage. *Op. cit.*, p. 391.

« *Morgendämmerung* »[118], l'aube. Quoi qu'il en soit, ce crépuscule peut être suggéré par d'autres mots appartenant au même champ sémantique, gravitant autour du mot « crépuscule » ou de son équivalent allemand et se référant au crépuscule du soir ou du jour, notamment le « coucher du soleil », « *Sonnenuntergang* » en allemand ou encore des adjectifs de couleur, se référant implicitement à la tombée de la nuit. Tous ont leur place au sein de ce que Genette appelle les « vocables intermédiaires »[119], complétant ainsi l'espace que nous n'avons pas encore étudié du spectre lumineux, compris entre la nuit et le jour. Néanmoins, il sera dans un premier temps uniquement question de l'analyse du crépuscule du soir. Sans perdre de vue l'enjeu identitaire, la complexité de cette étude est la superposition de deux spectres : l'un, lumineux et l'autre, identitaire. Si la nuit a précédemment été identifiée comme une figure d'altérité, qu'en est-il du crépuscule la précédant ? Constitue-t-il nécessairement un sas d'entrée dans l'altérité ?

a. Le crépuscule du soir

Le crépuscule du soir est une pièce maîtresse du jeu lumineux parcourant les romans ultracontemporains du Nord. Dans les œuvres francophones, plus que dans les romans germanophones, l'emploi du terme « crépuscule » est extrêmement rare. Pourtant, ce crépuscule fait explicitement partie du paysage visuel. En effet, seules deux occurrences du terme apparaissent dans le roman *Banquises*, les deux faisant exclusivement référence à la tombée de la nuit. Exactement comme les « mini-aubes », les « mini-*crépuscules* » (*Banquises, p.* 112) semblent tout à fait anodins dans les souvenirs de vacances en famille racontés par Lisa. Marquant simplement la succession des jours, le temps qui passe, les crépuscules, d'ailleurs mis au pluriel et précédés du préfixe « -mini », ne bouleversent en rien l'existence. Banalement, ils la rythment tout au plus, en sont une composante minime, un détail d'ordre temporel. Dans un premier temps, après la disparition de Sarah, le crépuscule endosse une signification bien plus importante. À lui tout seul, il cristallise le deuil impossible de la petite Lisa. Dans son roman, Valentine Goby évoque notamment une hantise du crépuscule, se développant très tôt chez l'être humain en général, et à laquelle Lisa ne peut échapper :

> Le *crépuscule* ravive les craintes anesthésiées le jour. C'est l'heure où le nourrisson pleure, terrifié par une peur sans nom, il hurle dans son berceau jusqu'à ce que sa mère le soulève et le

[118] Dämmerung. In : *Pons* [en ligne]. [Consulté le 31 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://fr.pons.com/traduction/allemand-fran%C3%A7ais/D%C3%A4mmerung
[119] GENETTE, Gérard. Le jour, la nuit. *Langages* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 29.

> serre contre elle, chhh, chhh, mais rien n'y fait, ça résonne dans toute la maison, le soir lui retire les halos de lumière, les bruits, les mouvements, le livre au noir, au silence, à l'immobilité où se nichent, de loin en loin, la peur de la mort, de la fin du monde, du néant. L'enfant pleure chaque soir et, comme lui, Lisa pressent le vide. (*ibid.*, p. 53-54)

Pour Lisa, le crépuscule du soir semble redoutable puisqu'il annonce bien plus que la fin d'une journée ; il annonce un anéantissement global. Sans lumière, sans visibilité, sans aisance de mouvement, c'est la vie qui disparaît, ou du moins telle qu'on la concevait en journée. Vivant en France, dans l'attente désespérée de nouvelles de sa sœur disparue au Groenland, la jeune Lisa, encore enfant, associe implicitement la disparition du jour à la disparition de sa sœur dont elle « pressent », derrière le « vide » (*ibid.*) laissé, l'immense gravité. La peur de la tombée de la nuit suggère donc la peur de perdre Sarah, sa sœur. Juxtaposée à « la fin du monde », « la mort » (*ibid.*) de Sarah en devient quasi-équivalente. Mises sur le même plan, la première incarne peut-être une conséquence de la seconde. Sans Sarah, le monde entier de Lisa s'écroule. Voir la nuit tomber reviendrait ainsi à voir le monde sombrer. Par conséquent, le crépuscule apparaît ici sous un visage « apocalyptique »[120], rejoignant l'analyse de Linda Simonis, rédactrice de l'article consacré au crépuscule dans le *Dictionnaire de la nuit*. Néanmoins, en s'intéressant aux *Chants du crépuscule* de Victor Hugo[121], puis au *Crépuscule du soir* du poète Evguéni Abramovitch Baratynski[122], celle-ci met en valeur la capacité du crépuscule à annoncer autant un « déclin » qu'un « espoir de renouveau »[123] et ainsi à concilier une allusion au passé et à l'avenir[124]. Cette ambivalence observée par Linda Simonis suffit-elle néanmoins à atténuer la connotation particulièrement pessimiste du crépuscule ? L'espoir qu'elle évoque se reflète-t-il à travers notre corpus ? En réalité, le seul avenir rendu possible par le crépuscule n'est-il pas justement l'arrivée de la nuit, dont l'étude a précédemment révélé le pouvoir d'anéantissement et la connotation négative ?

Les mystères du crépuscule

Effectivement, le crépuscule peut s'apparenter à une mystérieuse antichambre de la nuit. Cette nuit qui n'en est pas une est d'ailleurs évoquée dans le roman *Une nuit à Reykjavík* au

---

[120] SIMONIS, Linda. Crépuscule. In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume I. *Op. cit.*, p. 299.
[121] Voir HUGO, Victor. Les Chants du crépuscule. In : *Œuvres poétiques*. Tome 1. Paris : Gallimard, 1964. pp. 809-913. [Publication originale : 1835]. Référencé dans *ibid*.
[122] Voir BARATYNSKI, Evguéni Abramovitch. *Abenddämmerung*. [Traduction : « Crépuscule du soir »]. Dresden : Thelem, 2000. [Publication originale : 1842]. Référencé dans *Dictionnaire littéraire de la nuit. Op. cit.*
[123] *Ibid.*
[124] Voir *ibid.*

cours duquel la protagoniste, Lisbeth, est confrontée au crépuscule, c'est-à-dire à « la lumière qu'il y fait l'après-midi, plus précisément à la lumière qu'il y faisait quand elle est arrivée : rasante, hésitante, noire et blanche, comme si elle se préparait déjà à la nuit » (UNR, p. 134). L'effet de mystère[125] annoncé par Max Milner opère déjà. Lisbeth est alors témoin du caractère paradoxal de ce crépuscule polaire et précoce, intégrant dans sa lumière les deux extrémités du spectre lumineux : le noir et le blanc. D'apparence oxymorique, la tombée de la nuit se présente sous une allure indescriptible, insaisissable pour le personnage.

Comme si la lumière crépusculaire résistait à la nuit, elle est décrite par Brina Svit comme « hésitante » (*ibid.*), un point qui se révèlera essentiel à notre analyse. En réalité, si la nuit offre aux personnages la vision d'un paysage déjà altéré, le crépuscule, quant à lui, les transforme en témoins oculaires du processus d'altération. Les personnages se retrouvent donc plongées dans un crépuscule d'incertitude, se métamorphosant petit à petit, détail par détail, seconde par seconde. D'ailleurs, dans le roman de Judith Hermann, la lumière crépusculaire recouvre le paysage d'un voile mystérieux : « Wenn ich alle Rosen beschnitten habe, setzen wir uns unter den Baum vor das Haus und trinken türkischen Kaffee mit Milch. Wir sitzen nebeneinander und betrachten die Rosen, ihr mit der *Dämmerung* zunehmendes, enigmatisches Leuchten »[126] (*Daheim*, p. 80). Dans cet extrait, le crépuscule enlève aux roses leur caractère ordinaire. À ce moment de la journée, elles apparaissent à la fois fascinantes et déroutantes. Comme le rappelle Guillaume Aubry, en se référant à l'origine latine du terme « crépuscule », *creper*, signifiant douteux[127], une atmosphère de doute est inhérente à la tombée de la nuit. Selon lui, « ce doute, nous l'avons en réalité tous et toutes inconsciemment intégré. Il affecte notre expérience esthétique intime du coucher de soleil »[128]. La façon dont Judith Hermann peint le crépuscule rejoint donc l'effet de mystère évoqué par Max Milner[129]. En somme, le paysage visuel se voit recouvert d'une touche d'altérité, dans le sens où une différence avec le jour est en train de s'opérer, sous les yeux des personnages.

---

[125] MILNER, Max. Chapitre IV : Clair-obscur. In : *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. *Op. cit.*, p. 87.
[126] « Quand j'ai coupé toutes les roses, nous nous installons sous l'arbre devant la maison et buvons du café turc avec du lait. Nous sommes assis côte à côte et contemplons les roses, l'énigme de leur éclat, croissant avec le crépuscule » (*Une clarté dans le lointain*, p. 88).
[127] Voir AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. Thèse de doctorat. Arts plastiques, musicologie. France : Normandie Université, 2022, p. 20. [Consulté le 2 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://theses.hal.science/tel-04032486
[128] Voir *ibid.*, p. 17.
[129] Voir MILNER, Max. Chapitre IV : Clair-obscur. In : *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. *Op. cit.*, p. 87.

La modification de luminosité retire au paysage son apparence banale. Les personnages développent ainsi une sensibilité à la différence, donc à l'altérité. La rupture avec l'ordinaire est telle que le paysage, qui leur est d'habitude si familier, leur apparaît soudainement étrange. Même lorsque le crépuscule tombe extrêmement tôt, la modification visuelle transforme l'espace polaire. Dans le roman *Nordlicht*, Melitta Breznik évoque les paysages en mutation, « die sich in der *Dämmerung* verändernden mittäglichen Landschaften » (*Nordlicht*, p. 46) (« les paysages de midi se modifiant au crépuscule »). Les paysages de *Daheim* et *Nordlicht* deviennent suspects, comme si quelque chose échappait aux protagonistes, comme si une partie de la réalité leur était dissimulée ou se retrouvait, du moins, altérée par une étrange luminosité. Heure du secret par excellence, le crépuscule du Nord agit ainsi plus sournoisement que la nuit : il n'anéantit pas le paysage visuel, il l'altère mystérieusement. La rencontre de l'altérité est donc provisoire. Pourtant, le crépuscule semble permettre aux personnages de franchir un pas décisif de l'altérité à l'identité.

De l'altérité la plus lointaine à l'identité la plus intime, les personnages du corpus peuvent se frayer un chemin fructueux, bien que sinueux. Cette altérité est peut-être même l'élément-clé du parcours identitaire des protagonistes, comme le sous-entend le roman *Marches à Copenhague*, conçu comme « une petite histoire qui se déroule à l'autre bout du monde, d'où l'on ne peut revenir intact » (MC, p. 127). Dans ce roman dans lequel les personnages partent à Copenhague, ville qui leur est étrangère, pour vivre une expérience sensorielle collective, le message de l'écrivaine Marie-Claude Gagnon semble être le suivant : la rencontre avec l'altérité modifie l'identité ; elle contribue à la (re)construction de celle-ci. L'enjeu, que l'on peut étendre à d'autres romans, est donc de partir pour se (re)construire. Néanmoins, parmi toutes les formes que peut prendre l'altérité, sa variante nocturne est vécue par les personnages du corpus comme un terrain d'exploration identitaire extrême. Le contraste entre l'obscurité de la nuit et la luminosité du jour permet d'ailleurs de renforcer cette spécificité nocturne : la nuit est un espace-temps particulier, propice à la rencontre de l'altérité et de l'adversité.

Dans les romans ultracontemporain du Nord, le crépuscule est parfois lié à une étape d'enquête dans le processus de construction identitaire des personnages. En effet, prenant une apparence occulte, le paysage devient une terre d'exploration généalogique privilégiée pour la protagoniste du roman *Nordlicht*. Difficilement dissociables du crépuscule, la locution de « coucher du soleil » et son équivalent allemand « *Sonnenuntergang* » constituent deux termes particulièrement riches sur le plan linguistique. En reconstituant pièce par pièce son histoire

familiale, la narratrice mentionne « die Dramatik des *Sonnenuntergangs* » (*Nordlicht*, p. 100), faisant ainsi référence à un paysage crépusculaire. À ce moment du récit, Anna rencontre Giske Norman (voir *ibid.*, p. 98) et lui confie sa principale préoccupation, qui n'est autre que de reconstituer le passé secret de son mystérieux père : « Ich stellte mich vor und erklärte, ich sei auf der Suche nach Spuren meines Vaters, der in dieser Gegend eine Zeit lang während des letzten Krieges untergebracht gewesen war »[130] (*ibid.*, p. 100-101). Le coucher du soleil décrit par l'écrivaine Melitta Breznik peut ainsi être associé à un point crucial de la construction identitaire. En effet, pour obtenir des réponses, l'héroïne doit expliquer à haute voix l'objet de ses questionnements et recherches, une étape qu'elle ose franchir au crépuscule. Le crépuscule semble ainsi délier les langues et permettre ainsi l'ouverture d'un dialogue nécessaire. Dans ce récit, le cadre spatio-temporel sert alors d'élément déclencheur dans la quête identitaire, laissant le lecteur s'interroger sur ce que le crépuscule peut révéler au sujet des identités des personnages.

En réalité, la construction identitaire passe avant tout par un travail de mémoire, un thème récurrent dans les fictions de Melitta Breznik, comme l'observe la chercheuse en études germaniques Eva Kuttenberg. D'après elle, « *engaging in generational memory is a profoundly imaginary, constructivist activity, and so is reading these family novels* »[131] [Notre traduction : « se plonger dans la mémoire générationnelle est une activité profondément créative et constructiviste, que l'on retrouve notamment dans ces romans familiaux »]. Nous comprenons ainsi que la clé du « roman familial » réside dans la (re)construction du passé. En effet, dans *Nordlicht*, l'identité personnelle d'Anna est d'autant plus complexe qu'elle est imbriquée dans la grande Histoire. Plus tard dans le roman, l'identité de la protagoniste sera clarifiée. Née d'un père allemand, militaire envoyé en Norvège pendant la Seconde Guerre mondiale, n'ayant pas été mis au courant de son existence (voir *Nordlicht*, p. 173), et d'une mère du Nord de la Norvège, l'ayant confiée à l'adoption à cause de la méfiance planant sur les collaborateurs des Allemands (*ibid.*, p. 149-150), elle rejoint, adolescente, sa famille adoptive à Olso (*ibid.*, p. 153). Cette errance n'a néanmoins pas toujours été simple, ce qui l'a notamment poussée à effectuer plusieurs séjours en résidence psychiatrique (*ibid.*, p. 173). Le constat d'Eva Kuttenberg permet donc d'établir à la fois la distinction et la relation entre un fait collectif, une

[130] « Je me présentai et expliquai que j'étais à la recherche de traces laissées par mon père, qui avait temporairement vécu dans cette région pendant la dernière Guerre ».
[131] KUTTENBERG, Eva. Melitta Breznik's Narration of Trauma, Absence, and Loss in *Das Umstellformat* and *Nordlicht*. *Austrian Studies* [en ligne]. 2011. [Consulté le 18 novembre 2022]. Vol. 19. p. 176. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/10.5699/austrianstudies.19.2011.0173

Histoire commune à une partie du monde, et un fait plus personnel, une histoire familiale propre aux protagonistes des romans de Breznik. Néanmoins, selon Kuttenberg, qui ne s'intéresse pas uniquement au roman *Nordlicht*, mais également au récit *Das Umstellformat*, la rencontre entre la grande Histoire et la petite histoire familiale proposée par Melitta Breznik ne fait pas l'unanimité : « *this piecemeal approach to understanding the historical past through family history has earned Breznik scathing criticism* »[132] [Notre traduction : « cette approche de fragmentation permettant de comprendre le passé historique à travers une histoire familiale a suscité des critiques à l'encontre de l'écrivaine »].

Toutefois, la Seconde Guerre mondiale a beau être évoquée, elle n'est pas le thème principal du roman. Elle ne constitue ainsi pas une fin, mais simplement le moyen pour l'héroïne de reconstruire le passé vécu par son père et, par conséquent, son identité. Dans un premier temps, nous choisissons donc d'inverser ce que la chercheuse semble affirmer : pour la protagoniste du roman *Nordlicht*, il est question de (re)construire une histoire familiale à travers la grande Histoire, et non l'inverse. On peut donc ajouter à ce procédé d'imbrication, ressemblant d'ailleurs à ce jeu de poupées russes, une troisième entité : une identité personnelle. Effectivement, celle-ci n'apparaît pas dans l'analyse d'Eva Kuttenberg, dont l'objectif de recherche est légèrement différent du nôtre. Certes, celle-ci s'intéresse essentiellement à la construction de l'histoire familiale, excluant ainsi une étude approfondie de la construction identitaire. Pourtant, il paraît à nos yeux évident qu'à travers cette histoire de famille se dessine une identité personnelle. Conservant le schéma de superposition des histoires personnelles, familiales et historiques, nous posons alors un regard plus ciblé. Dans ce que nous lisons comme un jeu de poupées russes, l'identité personnelle est la plus petite poupée, sur laquelle peuvent se superposer les deux silhouettes suivantes, énoncées dans un ordre allant de la plus petite à la plus grande : l'histoire familiale, puis l'Histoire. Bien qu'Eva Kuttenberg désigne le roman *Nordlicht* comme un « roman familial », il demeure pour nous un roman de la quête identitaire.

Un crépuscule spectaculaire

Le cadre spatio-temporel décrit comme crépusculaire n'a donc rien d'anodin : il crée une atmosphère « dramatique », pour employer un adjectif dérivé du substantif choisi par Melitta Breznik : « die Dramatik des *Sonnenuntergangs* » (*Nordlicht*, p. 100). En effet, le substantif allemand *Dramatik* évoque une certaine attente, une certaine intensité dans le déroulement d'un évènement ou d'un phénomène. Selon les termes du *Duden*, la *Dramatik*

[132] *Ibid.*, p. 177.

contribue à la fabrication d'une atmosphère de « Spannung » ou de « bewegter Ablauf »[133] (« suspense ou développement » [Notre traduction]). Notons toutefois que *Dramatik* est construit à partir du radical « *Dram-* ». Pour comprendre le poids de cette racine dans le groupe nominal « die Dramatik des *Sonnenuntergangs* », il nous paraît judicieux de s'intéresser directement au substantif *Drama*, défini par le *Duden* de deux manières : soit comme une forme théâtrale spécifique, soit comme un événement particulièrement désolant[134]. Se dessine alors une bisémie dans la langue allemande, que l'on retrouve également dans la langue française. Car comme le confirme le *Littré*, le substantif « drame », et l'adjectif « dramatique » peuvent à la fois se référer à « l'art dramatique »[135], autrement dit théâtral, et par extension, à l'aspect émotionnellement grave ou tragique d'une situation, d'un sujet ou d'un récit[136].

En l'absence de la publication d'une traduction française du roman *Nordlicht*, la traduction de *Dramatik* par « intensité dramatique »[137], proposée par le dictionnaire en ligne *Pons,* attire notre attention. D'après cette source, *die Dramatik des Sonnenuntergangs* pourrait se traduire par « l'intensité dramatique du coucher du soleil ». Le crépuscule semble ici servir de cadre théâtral pour une intrigue à suspense. Effectivement, Anna découvre au fil des pages non seulement son identité, dont elle avait été partiellement privée, mais reformule, réécrit, recompose également son identité d'un point de vue historique et généalogique. Elle possède désormais la genèse de sa propre naissance, de sa propre identité. En réalité, elle n'a été jusqu'ici rien d'autre que ce qu'Autrui lui avait raconté d'elle-même. Or, au crépuscule du soir, elle commence à se réapproprier une identité personnelle qu'on lui avait enlevée, celle-ci s'apparentant à ce qu'Erving Goffman appelle une « identité pour soi »[138]. Sans être un roman policier, *Nordlicht* se fait néanmoins roman d'enquête. L'objet de cette enquête n'est pas un crime, mais une identité. Au crépuscule, quête et enquête identitaires semblent alors se faire écho.

Ainsi, le crépuscule peut devenir une scène de spectacle, du moins aux yeux de Guillaume Aubry, spécialiste en arts visuels, qui insiste sur l'aspect spectaculaire, au sens propre, du coucher du soleil qu'il considère comme « le spectacle par lequel le monde se répète

---

[133] Dramatik. In *Duden : Deutsches Universalwörterbuch*. 8. Auflage. *Op. cit.*, p. 442.
[134] Voir Drama. *Ibid.*
[135] Dramatique. In : *Littré* [en ligne]. [Consulté le 3 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/dramatique
[136] Voir *ibid.*
[137] Dramatik. In : Pons [en ligne]. [Consulté le 6 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://fr.pons.com/traduction/allemand-fran%C3%A7ais/Dramatik
[138] GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.,* p. 127.

quotidiennement, et pour l'éternité »[139]. Après avoir pris en compte cette analyse, le sens du mot *Dramatik*, compris comme « intensité », nous semble tout particulièrement juste : le coucher du soleil est un phénomène scénique et grandiose dans le roman ultracontemporain, et ce malgré sa fréquence quotidienne. Il remplit à lui tout seul le paysage visuel des couleurs emblématiques du crépuscule qui s'ajoutent à la liste des termes-satellites. Pour reprendre la terminologie de Jacques Fontanille, l'éclat[140] crépusculaire est renforcé par des références relatifs au ton[141]. Insistant sur l'impact du coucher du soleil sur le paysage visuel, les principales couleurs associées au crépuscule sont celles proches des tons jaunes et dorés auxquelles peuvent s'ajouter des touches violettes. Valentine Goby parvient à rassembler ces tons chauds et froids en évoquant un « ciel *mauve* à travers les baies, herbe jaune beurre, éclats d'*or* » (*Banquises*, p. 7). La présence de mauve est en effet un symbole évident du crépuscule, poussant d'ailleurs le peintre Ozias Leduc à baptiser cette phase de transition l'« heure du mauve »[142]. Ni monochrome, ni uniforme, le ciel de *Banquises* met en valeur l'aspect extraordinaire du paysage visuel crépusculaire, renforcé par un paradoxe propre au clair-obscur. Tandis que celui-ci se caractérise, en termes d'éclat, par le mélange entre clarté et obscurité[143], le clair-obscur du coucher du soleil se démarque des autres clairs-obscurs par une certaine originalité : il peut associer en termes de ton, des couleurs chaudes et froides.

La langue allemande permet d'ailleurs la fusion de ces deux types de couleur à l'échelle d'un seul et même mot, comme le montre la construction lexicale utilisée dans le roman de Melitta Breznik : « ein *orangevioletter* Streifen am östlichen Horizont » (*Nordlicht*, p. 95) (« une rayure d'un violet orangé à l'horizon est »). La couleur froide est donc assemblée à une couleur chaude grâce à la juxtaposition de deux morphèmes, se référant chacun à une couleur, permettant ainsi la formation d'un mot composé. L'autrice réussit une nouvelle fois à rendre compte de cette hétérogénéité, lorsqu'elle évoque, quelques lignes avant la notion de « Dramatik des Untergangs », la variété des couleurs célestes : « Am südlichen Himmel war ein *goldgelbes* Glühen an der Unterseite eines schweren schwarz*violetten* Wolkenbandes zu sehen »[144] (*ibid*, p. 100). La répétition perpétuelle de cette mise en scène naturelle est d'ailleurs

---

[139] Voir AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. *Op. cit.*, p. 29.
[140] Voir FONTANILLE, Jacques. Pour une théorie sémiotique de la lumière. In : *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*. *Op. cit.*, p. 26.
[141] Voir *ibid.*
[142] MONTANDON, Alain. Couleurs. In : *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 1. *Op. cit.*, p. 284.
[143] MILNER, Max. Chapitre IV : Clair-obscur. In : *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. *Op. cit.*, p. 87.
[144] « Dans la partie sud du ciel, on pouvait apercevoir une étincelle jaune doré, située dans la partie basse d'un amas nuageux, recouvert d'un épais violet noirci »

mentionnée dans le roman *Daheim* : « Es ist entspannend, der Blick auf das Meer, jeden Morgen und jeden Abend, auf den *Sonnenuntergang*, den Sonnenaufgang – das ist ein Geschenk »[145] (*Daheim*, p. 24). La narratrice de Judith Hermann semble en effet ne jamais se lasser de ce spectacle journalier. Y assister lui paraît même constituer un don de la nature, offert à l'être humain.

Il nous semble en effet important de rappeler la définition proposée par Daniel Chartier de l'orange, une couleur caractéristique du coucher de soleil de Melitta Breznik, comme signifiant de « la présence de l'homme »[146]. Or, l'« *orangeviolett* » (*Nordlicht*, p. 95) et le « *goldgelb* » (*ibid.*, p. 100) sont des couleurs voisines de l'orange, bien que la première soit mélangée à une couleur froide, le violet. Au cœur du crépuscule se met en scène non pas une rencontre avec l'altérité, mais une identité, *a fortiori* humaine car le coucher du soleil ne met pas uniquement en valeur l'astre observé, mais avant tout son observateur. Face à une altérité (le soleil), une identité (humaine) se révèle dans une perspective imagologique. Ici, pour s'inspirer de la terminologie de Daniel-Henri Pageaux, il ne s'agit donc pas d'une mise en valeur de la « culture regardante » par rapport la « culture regardée »[147], mais plutôt de l'identité regardante par rapport à l'altérité regardée. Face au spectacle que lui offre la nature, la narratrice de Judith Hermann fait l'expérience de son identité humaine, spectatrice. De cette expérience esthétique se dégage une forme d'humilité : face à l'astre solaire, l'humain n'est pas grand-chose, si ce n'est un observateur ou un admirateur.

D'ailleurs, l'humain s'est approprié le coucher du soleil depuis plusieurs siècles, en attestent les références artistiques suivantes. D'après Guillaume Aubry, le coucher du soleil a connu un immense succès auprès des penseurs antiques, des poètes du XIX^{e} siècle, tels que Baudelaire et Rimbaud, et des écrivains du même siècle comme Zola et Maupassant[148]. Aujourd'hui, il suffit pourtant de déverrouiller son smartphone pour saisir l'ampleur, encore actuelle, de ce phénomène d'adoration, désormais démocratisé : le hashtag *GoldenHour*, signifiant littéralement heure dorée, s'est répandu à l'international par l'intermédiaire des réseaux sociaux. Cependant, Guillaume Aubry rappelle l'ambivalence de ce succès : largement

---

[145] « C'est reposant de voir la mer, chaque matin et chaque soir, le lever du soleil, *le coucher du soleil* – c'est un cadeau » (*Une clarté dans le lointain*, p. 27).
[146] CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. *Op. cit.*, p. 25.
[147] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 152.
[148] Voir AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. *Op. cit.*, p. 20.

méprisé dans l'inconscient collectif, le coucher du soleil est, à notre époque, déclassé au rang de non-sujet littéraire, ou pour reprendre ses termes, d'« impensé critique »[149]. Photographier le coucher du soleil serait ainsi un hobby réservé aux classes populaires[150]. Par conséquent, il convient de se demander dans quelle mesure les romans ultracontemporains se saisissent de cette dévalorisation du coucher du soleil.

Tout d'abord, la description romanesque du crépuscule du soir semble, à notre époque, défier toute rationalité. Loin d'être dévalorisé, le crépuscule est parfois même mystifié. Il s'agit alors d'un motif littéraire à la fois polymorphe et imprévisible. En effet, l'aspect potentiellement spectaculaire du crépuscule est parfois évoqué en employant d'autres termes-satellites que le « coucher du soleil », comme par exemple le terme de « *Zwielicht* », désignant en allemand une lumière faible, trouble ou tamisée, opérant un éclairage partiel ou entravé[151], ne suffisant pas toujours à percer l'obscurité et que nous choisissons ainsi de traduire par la « pénombre ». Ce terme allemand peut notamment faire écho à la lumière décrite comme « hésitante » (UNR, p. 134) dans le roman de Brina Svit et analysée précédemment comme un élément contribuant à la fabrication du mystère crépusculaire. Melitta Breznik peint, quant à elle, un paysage crépusculaire hors du commun :

> Die Szene ist in ein *Zwielicht* getaucht, die *Dämmerung* vermischt sich mit dem Schneetreiben und dem blassen Licht der Straßenlaternen und Weihnachtsbeleuchtung zu einem Schleier, der alles künstlich erscheinen lässt, wie arrangiert für einen Märchenfilm auf einer Großleinwand, den ich sehe und vor dessen Ende ich mich fürchte, weil ich mich dann wieder mit mir selbst beschäftigen muss, wenn auf dem Bildschirm die Worte »The End« mich ratlos und verloren in einer Welt zurücklassen, wie früher als Kind, das dann eine Weile benötigte, um wieder sich selbst und die Umwelt wahrzunehmen und den Nebel, der es wie Watte umgab, zu vertreiben. (*Nordlicht*, p. 76)
>
> [Traduction] La scène est plongée dans la pénombre, le crépuscule se mélange à la tourmente de neige et à la pâle lumière des lampadaires et décorations de Noël tel un voile, recouvrant tout d'un soupçon d'artifice, comme s'il avait été préparé pour un film de conte de fée, que je regarde sur écran géant, avec la peur de le voir se terminer et de devoir à nouveau me retrouver seule avec moi-même. Une fois le mot « Fin » affiché sur l'écran, me revoilà désemparée et perdue dans un monde dans lequel, déjà enfant, après un temps d'adaptation, j'étais enfin capable de

[149] *Ibid.*
[150] Voir *ibid.*
[151] Voir Zwielicht. In *Duden : Deutsches Universalwörterbuch*. 8. Auflage. *Op. cit.*, p. 2112..

> prendre conscience de ma personne, de l'environnement et de chasser le brouillard cotonneux qui englobait le tout.

Plus que le cadeau associé au coucher du soleil et évoqué dans le roman *Daheim*, le crépuscule de *Nordlicht* semble permettre un réenchantement du monde. Ici, il semble relever, non plus du don, mais du miracle. Il apporte une touche de merveilleux au paysage visuel, le transforme en conte de fées vivant. Observée en période de Noël, la magie crépusculaire est si impressionnante qu'elle projette la narratrice en enfance. Comparé à un décor cinématographique, le Grand Nord opère une analepse, ou pour renforcer la connotation dramatique du coucher du soleil, un flashback dépaysant, défiant d'ailleurs toute temporalité, toute réalité. Dans ce texte, le Nord ne se lit plus comme un espace, mais comme un véritable mythe, fusionnant d'ailleurs deux imaginaires.

Sous certains aspects, cette description romanesque regroupe les caractéristiques propres au Nord blanc[152], notamment la neige et à la saison hivernale, notamment marqué par la fête de Noël. Pourtant, le brouillard (*Nebel* en allemand) s'invite soudainement dans le paysage polaire, superposant *a priori* au Nord blanc un second imaginaire, un Nord brumeux[153]. Ici, le discours porté sur le Nord est d'autant plus complexe qu'il associe, au cœur de la description du spectacle crépusculaire, des éléments au sens propre et au sens figuré. Le brouillard évoqué ici semble en effet signifier une conséquence de la magie inhérente au Nord blanc : déboussolée après ce voyage imaginaire, l'héroïne est confrontée à une réalité floue et brouillardeuse, bien moins nette et structurée que la fiction permise par cette brève évasion, à l'heure du crépuscule. Le Nord brumeux, non provoqué par une brume météorologique mais plutôt un brouillard mental, conserve donc sa capacité à désorienter les personnages[154]. Ainsi, le paysage nordique de Melitta Breznik se distingue en s'inscrivant dans ces deux imaginaires, aux sens propre et figuré. Produite par un discours boréaliste mixte et hétérogène, l'altérité de cet Ailleurs nordique paraît particulièrement atypique. Plongé dans le crépuscule, le Grand Nord est donc doublement différent, soit doublement *alter*.

---

[152] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 177.
[153] Voir *ibid.*
[154] Voir *ibid.*

Un temps en suspens ?

Néanmoins, apparaissant à la fois comme le dernier adieu au jour et le premier signe annonciateur de la nuit, le crépuscule semble se retrouver à une place particulièrement ambiguë qu'il nous paraît essentiel de prendre en considération. Comme le constate Alain Montandon, il s'agit d'un « moment limite »[155]. Grâce à ses caractéristiques spécifiques, il incarne en effet un moment-clé. Censé servir de frontière, il met fin à une journée pour en commencer une autre ; il ferme un paysage visuel pour en dévoiler un autre. Par conséquent, cela fait peser sur lui une forme d'irréversibilité. Au moment du crépuscule, c'est l'anéantissement qui guette les personnages, petit à petit plongés dans le noir. Bien que le jour suivant ait le pouvoir d'éclairer à nouveau l'obscurité nocturne, la journée qui s'est écoulée ne recommencera jamais. Elle appartient définitivement au passé ; elle est définitivement terminée.

Afin d'intégrer cette inéluctabilité temporelle dans leur construction identitaire, les personnages se construisent une identité provisoire, une identité de « personnages-observateurs ». En effet, selon Linda Simonis, le crépuscule offre aux protagonistes un moment hors du temps où la « contemplation »[156] entraîne un désintérêt momentané, mais bénéfique, pour eux-mêmes. « L'oubli de soi-même »[157] serait dû à une concentration sur ce qui est extérieur à l'individu et non intérieur, suscitant d'ailleurs un intérêt croissant pour la nature. Notre corpus romanesque du XXI^e^ siècle semble alors s'inscrire dans une tradition, remontant aux précurseurs du romantisme au XVIII^e^ siècle, et qui, d'après Linda Simonis, consiste à lire la nature comme le miroir de l'âme[158]. Car, plus qu'un autre moment de la journée, le crépuscule, en tant que dernières minutes du jour avant la nuit, devient un moment de prise de distance avec les heures qui défilent, soit un moyen d'échapper à la douloureuse prise de conscience imposée par « la fugacité de la vie »[159]. Intercalé entre le jour et la nuit, il s'agit, selon l'analyse de Linda Simonis, d'un « moment de suspens » donnant « l'illusion d'un temps ralenti, sinon arrêté »[160]. Par conséquent, comme le laisse sous-entendre le roman de Melitta Breznik, le crépuscule fonctionne comme un arrêt sur image :

---

[155] MONTANDON, Alain. Couleurs. In : *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 1. *Op. cit.*, p. 284.
[156] SIMONIS, Linda. Crépuscule. In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume I. *Op. cit.*, p. 293.
[157] *Ibid.*
[158] Voir *ibid.*
[159] *Ibid.*
[160] *Ibid.*

> Die täglichen Wanderungen haben mir gutgetan, und ich habe zur Mittagszeit die *Dämmerung* zu schätzen gewusst, die es mir erlaubte, kleine Beobachtungen zu machen, auf die ich mich konzentrieren konnte und die mich etwas von meinem Trott abzulenken im Stande waren. Ich habe im schwachen Licht die Natur wieder auf eine Art sehen gelernt, die mir in den letzten Jahren in der Stadt abhanden gekommen war. (*Nordlicht*, p. 97)
>
> [Traduction] Les randonnées quotidiennes m'ont fait du bien, et vers midi, j'ai su chérir le crépuscule, me permettant d'effectuer des observations sur lesquelles j'ai pu me concentrer et qui ont su m'éloigner de la routine. Sous une faible lumière, j'ai découvert la nature sous un regard nouveau, une nature que j'avais vu disparaître au cours de ces dernières années passées en ville.

Une fois encore, le mot *Dämmerung*, équivalent allemand du « crépuscule », est un élément fixant, dans cette description, un cadre temporel spécifique. Sur les îles Lofoten, cet arrêt sur image permet non seulement une pause et un ralentissement du temps, mais surtout une focalisation sur les détails que la narratrice aurait autrement négligés. Contrairement à la nuit, le crépuscule modifie le paysage, non pas en le faisant disparaître, mais plutôt en le faisant apparaître sous un autre jour. Le crépuscule n'est donc pas synonyme d'une réduction du paysage visuel, mais bel et bien d'une autre appréhension qui amène une perception plus complète de ce dernier. En bref, ce qu'elle ne perçoit ni de jour, ni de nuit, la protagoniste y a accès lors de cette phase de transition, de clair-obscur.

De surcroît, dans l'extrait précédemment cité, la protagoniste, observant la nature renaître sous des latitudes polaires, se souvient de l'autre nature, celle qu'elle a vue mourir sous ses yeux en milieu urbain. La magnificence de l'Ailleurs polaire, située dans ce cas aux confins de la Norvège, sert donc à dénoncer la détérioration d'un Ici continental, ou plus précisément d'un Ici suisse, d'où la narratrice est originaire. La contemplation constitue donc un judicieux prétexte afin de comparer l'Ici abandonné à l'Ailleurs exploré : la nature s'épanouit Ailleurs tandis qu'elle se réduit Ici. Finalement, cette représentation du crépuscule n'est pas plus optimiste que celle des poètes romantiques évoqués par Linda Simonis : si les protagonistes des romans ultracontemporains ont la possibilité de contempler la nature, ils semblent la contempler avec un regard nouveau. En effet, dans l'extrait de *Nordlicht* cité précédemment, la nature se perd petit à petit, se raréfie au point de se révéler uniquement en terre nordique et à l'heure du crépuscule.

Bien que la verdure en milieu urbain est, sans surprise, moins présente que dans d'autres régions, notamment polaires, il nous paraît difficile de ne pas voir dans ce constat *a priori* anodin les discrets prémices d'un discours écologiste. Soudainement, la nature n'est plus uniquement un univers à contempler, mais avant tout à sauver. Dans le roman ultracontemporain, l'actualisation du motif de la contemplation crépusculaire évolue donc vers la prise de conscience d'une urgence environnementale. En effet, si les récits apocalyptiques existaient déjà bien avant notre siècle, Jean-Paul Engélibert les associe désormais à une notion géologique, apparue au début du XXI[e] siècle : l'anthropocène[161]. Proposé par le chimiste Paul Crutzen, ce terme se réfère à « l'époque géologique actuelle »[162]. Marquée, depuis le XVIII[e] siècle, par la domination majeure de l'Homme sur la Terre et, par conséquent, par des atteintes environnementales multiples, notamment dues à ses émissions de gaz à effet de serre, cette époque ne peut, selon lui, échapper aux enjeux écologiques[163].

D'ailleurs, Engélibert annonce, dès l'introduction de son essai consacré aux fictions de la fin du monde, concevoir les concepts d'apocalypse et d'anthropocène non pas comme deux notions indépendantes, mais comme un véritable « couple » qui fusionne « la fascination de la fin [...] et la banalisation d'un certain fatalisme »[164]. Son analyse peut être transposée à notre corpus. Lue à la lumière de ces deux concepts, la remarque dans *Nordlicht* sur la disparition de la nature en milieu urbain sonne alors déjà comme un discours militant. L'apocalypse n'est pas inélectutable : une fois le bilan établi, l'engagement a toute sa place. Car, explique Jean-Paul Engélibert, « l'anthropocène nous incite à [...] penser fabuler, imaginer que nous vivons le temps de la fin pour conjurer la fin du temps »[165]. Par conséquent, l'alliance qu'il propose entre apocalypse et anthropocène est particulièrement pertinente : prendre conscience de l'anthropocène consiste à pousser l'individu à l'action.

En somme, dans l'ensemble du corpus, le crépuscule du soir, symbole d'une fin temporaire, est un moment si exceptionnel pour les personnages du corpus qu'il permet une pause dans la narration, pousse à la description, et même à la contemplation. Au cours de cette

---

[161] Voir ENGÉLIBERT, Jean-Paul. Chapitre 1 : Anthropocène et apocalypse. In : *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse* [en ligne]. Paris : La Découverte, 2019. p. 27. [Consulté le 8 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/dec.engel.2019.01

[162] J. CRUTZEN, Paul. La géologie de l'humanité : l'anthropocène. In : *Écologie et politique* [en ligne]. 2007. Vol. 34, n°1, p. 143. [Consulté le 9 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ecopo.034.0141

[163] Voir *ibid.*

[164] ENGÉLIBERT, Jean-Paul. Introduction. In : *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse* [en ligne]. *Op. cit.*, pp. 9-10.

[165] *Ibid.*, p. 14.

contemplation a lieu une exploration de l'Ailleurs nordique, permettant à la fois la rencontre avec l'altérité et la construction de l'identité. Bien qu'il précède la nuit, ce crépuscule ne constitue donc pas exclusivement un sas d'entrée dans l'altérité, puisqu'il permet l'association, pendant quelques heures, des deux pôles du spectre identitaire : l'altérité et l'identité. Dans certains textes, il devient même le moment-clé d'une construction identitaire individuelle. Heure du mystère, de l'hésitation et du doute, il éclaire et assombrit simultanément le paysage visuel : ni la lumière, ni l'obscurité n'est complète ; il s'agit bel et bien d'une forme de clair-obscur. Déstabilisant la perception humaine, il est le moment parfait pour se consacrer à la réécriture de son identité.

Si le crépuscule abrite en son sein un secret, il s'agit ainsi de l'identité personnelle des protagonistes. Qu'elles soient en quête de leurs origines comme la protagoniste du roman *Nordlicht*, ou dans l'attente du retour d'un être aimé et essentiel à leur existence comme la jeune Lisa dans *Banquises*, le coucher du soleil appelle à la mise au point, à la prise de conscience des questions, méandres et lacunes identitaires. Pour reprendre les termes de Guillaume Aubry, le coucher du soleil correspond à une « expérience [...] intime »[166], que les personnages-observateurs de notre corpus associent aux êtres aimés. En outre, l'enfance rejaillit à travers l'incertitude crépusculaire du corpus telle une période tantôt douloureuse, tantôt merveilleuse. Derrière cette représentation littéraire du crépuscule se cache potentiellement une perspective profondément pessimiste : l'apocalypse, observée d'un œil contemporain et écologique, est proche. Contrairement à ce que pourrait laisser penser le constat de Guillaume Aubry, observant une popularisation du phénomène d'admiration du coucher du soleil qui retire à ce dernier ses habituelles lettres de noblesse, le sublime du crépuscule n'est plus forcément dévalorisé ou nié ; il peut aussi, à notre siècle, être détourné, soit utilisé à des fins engagées. Pour les personnages-observateurs, l'adieu au jour résonne tel un adieu au monde.

b. <u>L'aurore</u>

Le roman *Une nuit à Reykjavík* laisse peu de place au crépuscule du soir, mais semble privilégier le crépuscule du matin, correspondant à la transition entre la nuit et le jour. Au petit matin, l'espace nordique apparaît donc, sous la plume de Brina Svit, comme un lieu propice à un épanouissement nouveau, à une renaissance. En effet, dans le langage courant, l'apparition de la lumière est souvent associée à un renouvellement, notamment dans les locutions verbales

[166] AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. *Op. cit.*, p. 17.

suivantes : « mettre au goût du jour », « voir sous un nouveau jour » ou encore « mettre à jour ». De surcroît, au-delà de la nouveauté, le jour est souvent associé à une forme de clarté. Au sens figuré, l'expression « clair comme le jour » signifiant, d'après le *Littré*, quelque chose d'« évident ou facile à comprendre »[167] élargit elle aussi la portée sémantique pouvant être attribuée à l'arrivée ou au retour du jour. Le moment du crépuscule matinal met en lumière une forme de prise de conscience identitaire. Toutefois, comme pour le crépuscule du soir, le crépuscule du matin, aube ou aurore[168], n'apparaît pas explicitement dans les romans ultracontemporains.

En réalité, le crépuscule matinal est évoqué littéralement à côté de la nuit, comme son digne successeur, greffé à elle. Comme si son aura dépassait sa simple définition, la nuit dépasse ainsi ses propres frontières ; elle déborde sur le jour. La force de la nuit réside alors dans sa capacité à évoquer la pleine obscurité, mais également le clair-obscur qui la précède ou lui succède. Dans ce débordement s'opère une mutation : ce qui incarnait la profonde altérité nocturne peut, à l'aube, se transformer en un balbutiement d'identité. En effet, pour Lisbeth, le personnage principal du roman de Brina Svit, la nuit a beau être particulièrement longue, l'arrivée du jour est une véritable révélation : « La *nuit*, certainement la plus longue de toute sa vie, est derrière eux. La plus folle, la plus intense, la plus sombre, la plus désespérée. Et puis finalement, à sa sortie, la plus lumineuse, presque miraculeuse, comme si le noir de la nuit rendait le soleil plus fort » (UNR, p. 192). Dans cet extrait, le jour se présente comme une parfaite antithèse de la nuit. L'aurore apparaît comme une lumière franche et éblouissante, comme un affront à la nuit, comme si l'intensité de la lumière du jour servait à compenser l'intensité de l'obscurité nocturne. La privation du soleil semble même accentuer le caractère extraordinaire de son retour. Une accumulation de superlatifs rend ce crépuscule non seulement tout aussi spectaculaire que le crépuscule du soir, tel que Guillaume Aubry le considérait[169], mais avant tout aussi impressionnant que la nuit elle-même.

---

[167] Jour. In : *Littré* [en ligne]. [Consulté le 2 mars 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/jour

[168] *N. B.* Au vu de la distinction de plus en plus floue entre ces deux substantifs au fil des époques, ils seront dans le travail d'analyse ci-présent tous deux utilisés comme des synonymes du crépuscule matinal. Voir AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. *Op. cit.*, p. 17.

[169] Voir AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. *Op. cit.*, p. 29.

Du fait de sa « nature limitrophe »[170], notamment mise en exergue par Hugues Laroche, l'aurore, se situant en sortie de nuit et en début de jour, peut être associée à une lumière faible qui s'installe plus ou moins progressivement. Dans l'incipit du roman de Philippe Gerin, le retour de la clarté est décrit comme une victoire petit à petit remportée contre la noirceur de la nuit islandaise : « La plage jusqu'alors rétrécie par l'absence de jour se découvrit peu à peu, vaste et sans contour défini. » (LMB, p. 13). Plus tard dans le roman, la douce transition se transforme néanmoins en un pur affrontement. Un combat semble opposer les deux antonymes : la nuit et le jour.

> Le soleil apparaît alors, presque posée sur la ligne d'horizon, pas tout à fait encore. Sur le même plan, la lune bouffie et démesurée se trouve tout près de lui, sinistre. L'astre mort redoutable s'approche pour prendre sa revanche et priver le monde de l'éclat de son étoile […] Et dans la véranda, nul ne sait s'il convient de se réjouir ou de redouter ce rendez-vous baroque – *un duel* […]. (*ibid.*, p. 296)

Sous la plume de Gerin, les éléments naturels, comme le soleil et la nuit, s'imposent tels des puissances surnaturelles. Personnifiées, celles-ci interagissent, communiquent, voire se défient entre elles. Par conséquent, elles font du Grand Nord une terre où les extrêmes ne se succèdent pas uniquement l'un et l'autre, ils se rencontrent ; ils se disputent un espace, se présentent l'un à l'autre comme deux rivaux. L'identité nocturne où règne l'invisibilité, laisse donc, non sans une lutte de corps à corps, place à une altérité : le jour, porteur d'éclat. Puis s'amorce en fin de journée le phénomène inverse : le jour laisse la place à la nuit. Commence ainsi un deuxième duel entre la lune et le soleil : « La lune s'approche, elle est tout près, presque à le toucher. On pourrait croire que les deux astres entrent en collision » (*ibid.*, p. 300). La coexistence n'est pas possible ; le rapport entre les deux astres est nécessairement conflictuel. Nous notons ici que le crépuscule du matin se construit à l'exact opposé que le crépuscule du soir, comme une réaction, ou une réponse de l'un par rapport à l'autre. Sous cet angle, le crépuscule du matin se présente comme similaire, mais pas identique, à son homologue du soir ; la définition de l'un dépend de celle de l'autre. Le vainqueur du premier duel, à l'aube, devient le perdant du second duel, le soir, et *vice versa*. Ce cycle naturel traduit une caractéristique bien spécifique de l'Ailleurs nordique. Terrain de lutte des opposés, l'île islandaise semble se définir comme un espace

[170] LAROCHE, Hugues. Aurore/aube. In : MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume I. *Op. cit.*, p. 45.

d'exclusion : une identité et son altérité, traduites par jour et nuit, paraissent incapables de cohabiter l'une avec l'autre.

Dans les romans de Brina Svit et Philippe Gerin, le crépuscule matinal s'impose finalement comme une revanche à prendre sur la nuit : ce que celle-ci a radicalement assombri, le jour le révèlerait ainsi sans scrupules. Cette représentation de l'arrivée du jour aux antipodes de la nuit, à laquelle elle est pourtant directement liée d'un point de vue chronologique, n'est pas une caractéristique propre au roman ultracontemporain. Hugues Laroche, en s'appuyant sur l'étude de poèmes du XIX^{e} siècle, observe d'ailleurs la diffusion de cette image de l'aurore, vraisemblablement déjà répandue à cette époque : « L'aurore est donc du côté du commencement, de l'éveil, alors que la nuit est du côté de la fin »[171]. L'aurore, dans certaines de ses représentations, semble en effet permettre l'expression d'un commencement. Toutefois, la puissance de (re)création ne lui est pas intrinsèque, des éléments tels que la présence de couleurs spécifiques viennent asseoir son pouvoir.

Les couleurs de l'aurore

Parfois, apparaît-il au sein du corpus, l'aurore s'installe non pas uniquement avec des mots, mais surtout avec des couleurs, comme le montre l'extrait suivant du roman *Une nuit à Reykjavík* :

> Et puis il y a cette lueur *bleu* et *rose* et *mauve* qui gagne au loin. On dirait un Rothko comme quand elle voyage en avion et contemple les bandes de couleurs nues et intenses qui se dessinent à l'horizon et font vibrer tout le ciel. Sauf que là il est descendu sur terre, devant ses yeux. Un Rothko *mauve* et *bleu* et *rose*, pas tout à fait dans cet ordre, ni en bandes séparées, mais se mélangeant subtilement, le *bleu* se fondant dans le *mauve* et le *mauve* dans le *rose*, (UNR, p. 188)

Comparé à une œuvre d'art pictural, plus spécifiquement à une œuvre du peintre Mark Rothko, l'aurore semble en effet se décliner en couleurs non primaires. Si les informations données par l'écrivaine permettent de connaître la tonalité des couleurs de l'aurore, la « clarté » et la « saturation »[172] de celles-ci demeurent non spécifiées. Sujettes à interprétation, les trois couleurs évoquées dans le roman de Brina Svit peuvent néanmoins être envisagées par le

[171] *Ibid.*, p. 53.
[172] RIPOLL, Élodie. Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher. In : *Poetica* [en ligne]. 2015. Vol. 47, n°1/2, p. 86. [Consulté le 28 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/26382689

lecteur. Associées à l'arrivée du jour, il s'agirait ici d'un bleu, d'un rose et d'un mauve plutôt clairs et peu saturés, soit des couleurs pastel. Répétées trois fois en seulement quelques lignes, ces couleurs s'installent dans le paysage visuel tel un leitmotiv. Y pourrait quasiment être lue la signature du crépuscule nordique, artistique, dénudé et reconnaissable entre tous.

En effet, étudiées par Daniel Chartier, les couleurs du Nord restent, d'après lui, dans les tons proches du brun, du noir et des pastels[173]. Effectivement, le retour de la lumière est associé à des couleurs proches du rouge, sans pour autant se limiter au rouge. Dans *La Mélancolie des baleines*, un dégradé se met en place. Lorsque les premiers signes de l'aurore apparaissent, le rouge semble dominer : « un croissant de soleil se détacha et maquilla de *rouge* l'horizon » (LMB, p. 13). Pourtant, le rouge s'assombrit rapidement : « Les couleurs se mélangèrent brusquement dans des nuances de *mauve* » (*ibid.*, p. 14). Klaus Böldl peint également un lever du soleil avec une tonalité[174] chaude, accompagnée d'un faible éclat[175]. Dans son roman *Der Atem der Vögel*, l'aurore se colore de « *milchkaffeebraun* » (DAV, p. 28), soit d'un brun café au lait. Le début de la journée s'apparente donc à un tableau coloré mais fade. À cette perte progressive d'éclat s'ajoute notamment la possibilité qu'il ait neigé pendant la nuit. Le roman de Brina Svit associe en effet l'arrivée du jour à la découverte d'un paysage enneigé :

> La lumière du jour commence à poindre et dévoile, peu à peu, un nouveau décor. Il a neigé ce matin. Il a neigé abondamment, à gros flocons, comme quand ils sont rentrés ensemble à l'hôtel et qu'ils leur tombaient dans les yeux. Alors ce n'est plus le chaos volcanique, ce n'est plus le Stromboli aride de Rossellini ou le désert sans couleurs qu'elle voit autour d'elle, mais une étendue blanche à perte de vue. Ce qui hier encore était lunaire et angoissant et désolant est devenu soudain calme, apaisant et rassurant sous la chaude couverture neigeuse. (UNR, p. 187-188)

S'il ne fallait retenir qu'une seule couleur du paysage nordique, ce serait le blanc, du moins selon Daniel Chartier. Effectivement, ce qu'il nomme une « réduction chromatique »[176] ne se réduit donc pas à la présence de pastels, mais avant tout au poids écrasant de la blancheur. Appliqué à cet extrait du corpus, son analyse nous laisse néanmoins perplexe. Selon lui, la

---

[173] Voir CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. *Op. cit.*, p. 26.
[174] Voir FONTANILLE, Jacques. Pour une théorie sémiotique de la lumière. In : *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*. Paris : Presses universitaires de France, 1995, p. 32.
[175] *Ibid*., p. 27.
[176] *Ibid.*, p. 27.

blancheur « plonge l'homme dans un état proche de la cécité »[177]. Selon lui, le blanc « menace d'absorber tout ce qui l'entoure dans le néant qu'il représente »[178]. Pourtant, la protagoniste de Brina Svit ne paraît ni aveuglée, ni déboussolée, ni absorbée, mais bien au contraire, soulagée et sereine car la nuit se trouve désormais derrière elle. On peut supposer que l'aube atténue la clarté de la blancheur propre au Nord circumpolaire, qui pourrait bien aveuglement ultérieurement le personnage de Svit.

Ici, le blanc ne semble rien effacer, au contraire, il met en lumière, il donne à voir un paysage « nouveau », pour reprendre l'adjectif employé par l'écrivaine, faisant ainsi écho à l'analyse de la philosophe Baldine Saint Girons. Celle-ci choisit de commencer son article « Du sublime de la blancheur » par un souvenir de contemplation d'un paysage estival de Grèce, à Rhodes[179]. Elle y évoque le pouvoir révélateur de cette couleur, qui ne se limite pas à son pouvoir annihilateur mis en exergue par Daniel Chartier. La philosophe constate ainsi une ambivalence dans l'interprétation de cette blancheur :

> Si je décris cette expérience, c'est parce qu'elle me conduit à la question que je voudrais poser aujourd'hui concernant la blancheur : celle-ci est-elle, comme le veut Kandinsky en 1912 source de joie ou, au contraire, de la terreur la plus vive, comme l'estime Melville, quelques années avant lui (1885) ?[180]

Dans le cadre de notre étude ci-présente, la prise en compte de cette ambivalence, cette opposition de connotations liées à la couleur blanche nous paraît extrêmement importante. Focalisé sur la recherche d'un Nord blanc, détruisant tout repère accessible aux personnages du corpus, on risquerait en effet d'omettre un aspect plus positif de la blancheur, notamment sa « sublimité »[181], évoquée par Baldine Saint Girons. C'est justement cette sublimité que l'écrivaine Brina Svit intègre au paysage islandais qu'elle décrit. Dans son roman, son personnage se confie alors : « Oui, tout va bien, très bien même, elle vient d'assister à la naissance du jour, une naissance magique, miraculeuse, elle n'a jamais vu la nuit devenir jour de cette façon éclatante et silencieuse. Il a fallu donc qu'elle vienne en Islande pour le

---

[177] *Ibid.*, p. 28.
[178] *Ibid.*, p. 25.
[179] Voir SAINT GIRONS, Baldine. Du sublime de la blancheur. In : *La couleur, les couleurs : XI^es^ Entretiens de La Garenne-Lemot*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007. p. 235.
[180] *Ibid.*, p. 236.
[181] *Ibid.*

découvrir » (UNR, p. 190). Le blanc devient ici non pas la couleur de la disparition, mais bel et bien la couleur de la gestation, à comprendre ici dans son sens figuré.

Aube et renaissance

Plongée dans l'aube, remarque Baldine Saint Girons, « l'idée du non-encore né s'imposait : celle de virtualités intactes, non endommagées, à la fois présentes et insaisissables »[182]. D'après elle, la couleur blanche suggère ainsi un jour en devenir, en préparation. Par conséquent, dans ce cas précis, le jour redonne petit à petit vie à ce que la nuit avait supprimé. Il remplace l'anéantissement du paysage nordique en lui offrant, à des heures matinales, le pouvoir de renaître. En effet, le roman de Philippe Gerin associe la lumière voilée de l'aube à « la langueur précieuse d'un nouveau commencement » (LMB, p. 29). Cette interprétation se confirme dans le roman de Brina Svit : « Sauf que là, avec toute la neige qui est tombée, et avec ce grand soleil, elle ne sera pas noire. Et ce sera sans aucun doute le commencement du monde » (UNR, p. 194). Dans sa prose, la couleur blanche nourrit un imaginaire tout particulièrement proche du miracle, fusionnant « naissance […] miraculeuse » (*ibid.*, p. 190) et « commencement du monde » (*ibid.*, p. 194). Le caractère quasi divin de cette blancheur semble permettre une véritable mystification de l'aube. Cette analyse fait écho aux observations de Baldine Saint Girons, qui associe cette aurore empreinte de blancheur à « la surrection d'un infini »[183].

Si, dans la section précédente, le crépuscule du soir semblait annoncer une apocalypse, son homologue du matin semble, quant à lui, annoncer l'avènement d'un nouveau monde. Le blanc fait naître non seulement un paysage visuel nouveau, mais également un nouveau personnage, c'est-à-dire un personnage qui, à l'aube, n'est plus vraiment le même que la veille. Plus qu'une naissance, il s'agit alors d'une *re*naissance.

> Elle pourra lui dire aussi que — incroyable, miraculeux — elle a bien dormi. Ça fait longtemps, très longtemps qu'elle n'a pas dormi aussi bien. Elle a rêvé même. Elle a rêvé de ses parents, de Lucie. Ils étaient tous dans une grande pièce, habillés chaudement comme s'ils savaient qu'il neigeait dehors. Ils ne faisaient pas grand-chose, leur mère préparait la table. Mais pour une fois ils avaient l'air plutôt heureux ensemble, ce qui n'avait pas été vrai dans la vie. (UNR, p. 187)

[182] *Ibid.*
[183] *Ibid.*

Tout ce qui était impossible pour Lisbeth jusqu'à la nuit précédente lui est devenu, au petit matin, accessible, y compris le sommeil et le rêve. De même, tout ce qui lui était douloureux est devenu tolérable, notamment son histoire de famille. Le rêve se présente comme un véritable instrument de réparation puisqu'il permet à la protagoniste de repenser sa propre histoire. En effet, la protagoniste d'*Une nuit à Reykjavík* a très tôt dû prendre en charge l'éducation de sa petite sœur Lucie à la place de ses parents. Son père est décédé dans un accident de voiture et la dépression a emporté sa mère six mois plus tard (voir *ibid.*, p. 30). Les réunions de famille heureuses ne peuvent donc, pour elle, exister qu'à travers le rêve. Les souvenirs douloureux ne sont pas oubliés, ils sont néanmoins compensés par des rêves plus agréables. Par conséquent, comme pour la protagoniste de *Nordlicht*, la réécriture de son histoire familiale permet l'aboutissement d'une quête identitaire. La déconstruction identitaire engendre donc la reconstruction d'une identité personnelle qui paraît plus apaisée. En un mot, si la nuit, dominante depuis le titre même de l'œuvre, s'impose comme cadre spatio-temporel principal du roman de Brina Svit, *Une nuit à Reykjavík* se termine par un cadre différent, plus lumineux et plein de promesses : l'aurore. À l'extrême altérité de la nuit succède alors la redécouverte d'une identité personnelle.

c. La lumière dans l'obscurité et l'obscurité dans la lumière

Si le paysage visuel s'avère si complexe à analyser sur le plan lumineux, c'est parce qu'il n'est pas divisible en catégories fixes et nettement prédéfinies. Bien que la nuit et le jour fassent, dans l'imaginaire commun, référence à des paysages visuels respectivement caractérisés par l'obscurité et la lumière, les sous-parties précédentes ont révélé l'importance des espaces-temps intermédiaires, à savoir les deux crépuscules. Pourtant, la complexité ne réside pas toujours dans l'analyse de ces « demi-clartés »[184]. Parfois, le clair-obscur se présente sous une forme moins ambiguë. En peinture, selon Max Milner, il peut ainsi s'agir d'un contraste net entre les parties éclairées et celles plongées dans l'obscurité[185]. Ce deuxième type de clair-obcur se manifeste également dans notre corpus. Au beau milieu de la nuit nordique, il révèle la présence de lumières naturelles reconnaissables entre mille : les aurores boréales.

Les aurores boréales, lumières du Nord

Également connues sous le nom d'« aurores polaires », les aurores boréales désignent, d'après *Le Petit Larousse illustré*, un « phénomène lumineux fréquent dans le ciel des régions

[184] MILNER, Max. Chapitre IV : Clair-obscur. In : *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. *Op. cit.*, p. 88.
[185] Voir *ibid.*

polaires, luminescence de la haute atmosphère sous l'action de particules électrisées issues du soleil »[186]. Toutefois, les aurores boréales se font rares puisqu'aucune occurrence lexicale de ce phénomène n'apparaît dans les romans francophones. Elles sont plutôt suggérées grâce à l'utilisation répétée de leur couleur emblématique. Ainsi, dans le roman *Banquises*, Lisa, pensant à sa sœur disparue, feuillette une brochure sur le Groenland, accompagnée de son fils, Antoine. Sur les images, tous deux observent alors des « lumières *vertes,* sinusoïdales, [qui] traversent la nuit » (*Banquises*, p. 35). Implicitement, le lecteur peut alors associer la description de ces lumières à la présence d'aurores boréales. Après tout, ces lumières polaires constituent la signature du Grand Nord. Dans cet extrait, celles-ci semblent donc capables de partiellement briser l'obscurité nocturne, comme si soudainement, le vert se faisait un chemin à travers la noirceur. Le vert suffit-il pour construire une atmosphère polaire ? En réalité, bien que Daniel Chartier cite les aurores boréales parmi les phénomènes lumineux qui représentent le plus univoquement les espaces nordiques, il ne compte pas le vert parmi les couleurs du Nord, terre selon lui marquée par une profonde réduction chromatique. Bien qu'il ne mentionne que pastels, le bleu, l'orange et le blanc[187], nous ajouterons désormais le vert aux couleurs du Nord, tout en gardant à l'esprit que la puissance significative de l'aurore boréale ne réside peut-être pas dans ses couleurs, mais plutôt dans le contraste qu'elle provoque : dans le noir, le vert se fait ainsi couleur du Nord.

Dans la partie germanophone du corpus, les aurores boréales sont désignées par le substantif « *Nordlicht* », un mot composé signifiant littéralement « lumière du Nord ». Non seulement ce terme sert de titre au roman de Melitta Breznik, mais il est également employé à de nombreuses reprises à l'intérieur du récit. Au vu du nombre important de ses occurrences, seules certaines d'entre elles seront ici mentionnées afin de nourrir notre analyse du paysage visuel. Comme dans *Banquises*, les aurores boréales de Norvège contrastent drastiquement avec l'obscurité de la nuit. Elles ne peuvent que détoner, qu'attirer l'œil de la protagoniste, Anna, qui situe, sans surprise, l'aurore boréale (das *Nordlicht*) qu'elle aperçoit sur un sombre arrière-plan : « auf dunklem Grund » (*Nordlicht*, p. 54) (« sur fond obscur »). Les aurores polaires sont toujours nocturnes, un adjectif que l'écrivaine Melitta Breznik n'hésite d'ailleurs pas à ajouter dans ses descriptions, mentionnant ainsi « das nächtliche *Nordlicht* » (*ibid.*, p. 46). Quoi qu'il

[186] Aurore. In : *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse/VUEF, 2003, p. 99.
[187] Voir CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. *Op. cit.*, p. 25.

en soit, la couleur verte apparaît aussi comme une signature dans ce roman germanophone : « Jetzt bin ich hier und betrachte fast täglich das *Nordlicht*, warte am Abend, bis sich die ersten Anzeichen am Himmel erkennen lassen, ein leichtes weißlich *grünes* Flackern hinter dem Vågakallan, dem größten und auffälligsten Berg hier »[188] (*ibid.*, p. 136). Comme le reconnaît ici la protagoniste de *Nordlicht*, l'aurore boréale est une curiosité à laquelle on ne peut résister. L'aurore boréale est effectivement représentée comme un phénomène aussi spectaculaire que l'est le coucher du soleil selon Guillaume Aubry[189]. Elle rend cet Ailleurs, situé au Nord de la Norvège, indéniablement nordique. Plus loin dans le roman, ce phénomène lumineux est associé à « ein Farbenspiel, das [...] etwas übertrieben und unnatürlich wirkt » (*ibid.*, p. 138) (« un jeu de couleurs, qui apparaît [...] comme exagéré et artificiel »). L'aurore boréale semble alors servir à exotiser cet Ailleurs, à le transformer en une altérité attractive, à la fois grâce au contraste avec la nuit et aux couleurs qu'elle propose.

Si les termes d'aurore « boréale » ou « polaire » sont considérés comme des stricts synonymes dans *Le petit Larousse illustré*[190], l'adjectif « boréal » permet d'établir un lien avec le courant littéraire du boréalisme. En effet, celui-ci érige ce phénomène lumineux en véritable pilier d'une « poétique boréale »[191], selon Sylvain Briens :

> Expérience rare, éphémère, recherchée, événement longtemps considéré comme surnaturel, l'aurore boréale se propose comme l'un des emblèmes culturels du Nord, métonymie d'un espace nordique ouvrant sur l'imaginaire.
>
> Si la poésie fabrique un 'Nord' comme topos sur lequel s'appuie tout un réseau d'images et de représentations, le 'Nord' à son tour se fait métaphore qui transforme le phénomène naturel de l'aurore boréale en phénomène poétique et émotionnel.[192]

Le boréalisme érige justement le « boréal » en métonyme[193]. La portée poétique de ce phénomène lumineux n'est d'ailleurs pas une caractéristique propre au roman ultracontemporain. Comme le rappelle Sylvain Briens, déjà Baudelaire, Rimbaud ou encore

---

[188] « Maintenant que je suis là, je peux contempler presque quotidiennement l'aurore boréale. Je la guette le soir, jusqu'à ce que les premiers signes soient visibles dans le ciel, un léger scintillement d'un vert blanchâtre derrière le Vågakallan, la plus haute et voyante des montagnes de la région »
[189] Voir AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. *Op. cit.*, p. 29.
[190] Voir Aurore. In : *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse/VUEF, 2003, p. 99.
[191] BRIENS, Sylvain. Pour un atlas sensible du Nord. *Études germaniques* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20 septembre 2022]. Vol. 290, n° 2, p. 155. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/eger.290.0151
[192] *Ibid.*
[193] Voir *ibid.*, p. 157.

Verlaine l'évoquaient à travers leurs vers[194]. Selon lui, l'entrée de ce signifiant dans la prose romanesque a néanmoins lieu plus tardivement. L'empreinte de ce phénomène, presque archétypique du Nord, a d'ailleurs influencé le roman naturaliste puisque Émile Zola, explique le chercheur, se séparant du substantif qui lui était habituellement associé, a choisi de conserver l'adjectif de « boréal » :

> « Boréal » devient ainsi une métaphore poétique à part entière, par le biais d'une re-sémantisation de l'adjectif. Tout en s'affirmant comme symbole du « Nord », cette re-sémantisation déterritorialise le signifiant « boréal » dans le champ de l'affect. On assiste à une dispersion de la stabilité référentielle lorsque « boréal » est séparé de son contexte d'origine, que la collocation « aurore boréale » est déconstruite par le langage poétique. « Boréal » fait signe en direction de quelque chose de diffus, mouvant, instable, mais qui trouve sa puissance même dans les projections imaginaires qu'il permet, comme lorsque Zola rappelle la couleur boréale des paysages enneigés : « Les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine… ». L'événement poétique du terme « boréal » semble sans cesse ré-ouvrir la langue aux potentialités d'une poétique en mouvement, c'est-à-dire d'une poéticité.[195]

Notre corpus s'inscrit donc dans une longue tradition de textes écrits en vers ou en prose, et ce depuis le XIX^{e} siècle. Ne se séparant jamais du substantif pour se référer aux aurores boréales, le corpus ici étudié a néanmoins l'originalité d'y associer un prisme identitaire. Plus qu'un signifiant boréaliste omniprésent, l'aurore boréale dépasse ainsi son rôle de ressort poétique. D'ailleurs, l'aurore boréale n'est pas toujours mentionnée comme objet de contemplation. En réalité, l'écrivaine Melitta Breznik paraît s'en servir non pas comme un élément de poétisation du texte littéraire, mais comme un élément permettant de transmettre un message, un contenu, comme si l'aurore boréale existait plus par connotation que par dénotation. Ayant interrogé sa mère sur la période que son père biologique a passé en Norvège, la protagoniste de *Nordlicht* retranscrit au discours rapporté sa réponse, quoique énigmatique : « Sie habe zuletzt den Eindruck bekommen, sie wisse über die Landschaft und über das *Nordlicht* besser Bescheid als über die Menschen dort und wie er mit ihnen zurechtgekommen sei » (*Nordlicht*, p. 77) (« À la fin, elle avait l'impression qu'elle en savait plus sur le paysage et l'aurore boréale que sur les gens de là-bas et le potentiel lien qu'il avait construit avec eux »). Si l'aurore boréale est une

---

[194] Voir *ibid.*, pp. 155-156.
[195] BRIENS, Sylvain. Pour un atlas sensible du Nord. *Études germaniques* [en ligne]. *Loc. cit.*, pp. 156-157. En citant *Au Bonheur des dames*. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle, 1883, p. 478.

forme de clair-obscur, celle-ci rejoint ainsi l'effet principal de ce dernier, soit l'impression de mystère, observée par Max Milner[196]. La phrase du roman *Nordlicht*, citée précédemment, semble alors ironique : même le mystère naturel des aurores boréales est plus facile à percer que le mystère biographique de la vie menée par le père de la narratrice.

Éternel inconnu de l'équation, ce personnage est absent mais omniprésent. Identifié comme un père, malgré un passé et une identité demeurée cachée, le père de la protagoniste peut lui-même être désigné comme un mystère. En effet, le mystère devient rapidement *alter*. Son identité personnelle se transforme dans le récit de Melitta Breznik en altérité quasi fantomatique. Dans le roman, ce personnage-fantôme n'a ni nom, ni prénom, ni surnom. Le propre père de la narratrice est anonyme. Anna, sa fille, fait référence à lui en utilisant le banal substantif de « *Vater* », signifiant « père », n'employant jamais de termes plus affectueux, répandus dans le langage courant actuel, tels que « Vati » ou « Papa ». Elle reconnaît elle-même l'étrangèreté de son père lorsqu'elle confie : « Vater war mir immer fremd » (*Nordlicht*, p. 47) (« Père m'était étranger »). Cet *alter pater*, comme nous pourrions le désigner, a néanmoins un visage peu effrayant. Jeune et beau, il n'existe que sur des photos plusieurs fois mentionnées par la protagoniste et utilisées comme les pièces à conviction d'une (en)quête identitaire (*ibid.*, p. 147/250/252). Par le biais des aurores boréales, l'identité familiale et personnelle de la protagoniste est donc présentée comme une énigme, difficile à résoudre à cause de l'identité fantomatique de son père. Si Sylvain Briens évoquait le potentiel évolutif de la poéticité boréale[197], il nous semble justifié, en ne conservant que l'adjectif à l'instar de Zola[198], d'évoquer l'identité de la protagoniste, non pas comme une identité mystérieuse, mais bel et bien comme une « identité boréale », une association dont nous reconnaissons l'aspect incongru. Pourtant, floue, diffuse et par conséquent insaisissable et mystique, cette identité a en effet tout du « boréal ». Le paradoxe réside dans le fait que cette « boréalisation » de l'identité intègre en son sein une part d'altérité. Les deux pôles du spectre identitaire semblent ici se rejoindre, voire fusionner. L'identité et l'altérité ne sont ainsi plus des antonymes, ni même des éléments complémentaires, mais constituent les deux facettes d'une même entité.

---

[196] MILNER, Max. Chapitre IV : Clair-obscur. In : *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. *Op. cit.*, p. 87.
[197] BRIENS, Sylvain. Pour un atlas sensible du Nord. *Études germaniques* [en ligne]. *Loc. cit.*, pp. 156-157.
[198] Voir ZOLA, Émile. *Au Bonheur des dames*. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle, 1883, p. 478. Cité dans *ibid.*, p. 157.

L'ombre, marque de dépendance ou de rejet

Si les aurores boréales désignent une lumière sur fond noir, le schéma inverse existe également : l'apparition une figure obscure en plein jour. Le recours à ce type de représentation, ne sculptant que les contours d'un personnage, transformé en figure nocturne en contexte diurne, n'est pas un choix anodin d'après Alain Montandon, notamment dans le contexte de la problématique de la quête identitaire. Montandon oppose en effet l'ombre, qu'il décrit comme une silhouette démunie, au portrait, habité d'une vie[199]. Selon lui, la silhouette fait du « moi » une « forme sans contenu »[200], « creuse »[201]. Alors, l'être apparaît sans vraiment apparaître ; il n'accède qu'à une forme d'existence partielle, inachevée. Dans les romans ultracontemporains, plusieurs personnages sont assimilés à des ombres, l'exemple le plus flagrant se situant dans le roman de Judith Hermann, dans lequel la narratrice utilise l'ombre comme comparant : « Mein Bruder folgt mir wie ein *Schatten* » (*Daheim*, p. 80 : traduction, p. 87 : « Mon frère me suit comme une ombre »). Ici, la connotation identitaire de l'ombre est étouffée par l'usage d'une comparaison entrée dans le langage courant : suivre quelqu'un comme son ombre. On comprend ici que l'identité du frère de la narratrice vient se greffer à la sienne, comme s'ils ne faisaient plus qu'un. La fusion ne semble néanmoins pas donner lieu à un équilibre : l'un suit l'autre, et non inversement, ce qui peut laisser sous-entendre que la narratrice aimerait conserver une identité indépendante, mais que son frère l'en empêche. Le lien fraternel pourrait donc menacer la construction identitaire de chacun. L'ironie de la situation est renforcée par le souhait initial de l'héroïne de s'éloigner de sa région natale, de son ex-mari Otis afin de se (re)construire. S'éloigner de certaines identités l'a donc amenée à se rapprocher d'autres, dont celle de son frère.

Chez Böldl, l'ombre est également associée à la caractérisation d'un personnage. Néanmoins, il est cette fois-ci question d'une identité pour soi[202], et non d'une identité pour autrui puisque le protagoniste Philipp s'identifie lui-même à une ombre lorsqu'il évoque son enfance :

> Doch erst im Zusammenleben mit Johanna habe ich überhaupt einen Begriff davon bekommen, was es heißt, anwesend zu sein, und wie wenig ich selbst in dieser Gegenwartskunst bisher zustande gebracht habe. Selten habe ich einmal das Gefühl gehabt, über meine Körpergrenze

---

[199] Voir MONTANDON, Alain. Chapitre 2 : Lumières et ombres. In : *Les yeux de la nuit : Essai sur le romantisme allemand*. *Op. cit.*, pp. 60-61.
[200] *Ibid.*, p. 61.
[201] *Ibid.*, p. 62.
[202] Voir GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.,* p. 127.

> hinaus auf der Welt zu sein, oder gar in deren Gang eingreifen zu können. Schon als Kind habe ich mich oft als eine *Schatten*gestalt erlebt, eine Luftspiegelung, eine Unmerklichkeit [...] (DAV, pp. 40-41).
>
> [Notre traduction] C'est seulement en habitant avec Johanna que j'ai pu ne serait-ce que saisir ce que ce que signifiait le fait d'être présent et à quel point j'avais peu exploré jusqu'ici cet art du présent. J'ai rarement eu le sentiment de dépasser mes frontières corporelles pour exister dans le monde ou même de pouvoir intervenir dans le cours des choses. Déjà enfant, je me suis souvent perçu comme une figure de l'ombre, un mirage échappant aux radars […].

L'image de l'ombre est ici univoque : sa discrétion excessive a poussé Philipp à s'effacer, au point de renoncer à son identité pour devenir l'ombre de celle-ci. Passif, il est longtemps resté observateur du monde dans lequel il vivait, de la même façon qu'il paraît être resté observateur de sa propre identité. Extérieur à tout, son intériorité était insondable, non substantielle. Sous la plume de Böldl, le portrait de l'enfant ressemble plus à la description d'un objet qu'un sujet ; il paraît en effet transparent, immatériel, impersonnel. Se sculpte alors le portrait d'un personnage non sans personnalité mais en tout cas sans identité. Pendant son enfance, Philipp a ainsi incarné son propre *alter ego*, une altérité qu'il semble tenir volontairement éloignée de son identité. Se construisant autrefois en tant qu'étranger à lui-même, il évoque aujourd'hui de manière consciente une forme d'aliénation : paradoxalement, sa construction identitaire était majoritairement composée d'altérité, au détriment de l'identité[203].

Bien qu'elle se soit géographiquement éloignée de son entourage, la protagoniste de *Daheim* conserve un lien affectif fort avec Otis, au point de lui raconter très régulièrement ses journées par écrit (voir *Daheim*, p. 30, p. 36, p. 43, p. 76) ou à l'oral (voir *ibid.*, p. 58-59, p. 61, p. 64, p. 66). Elle admet elle-même conserver une relation de proximité avec son ex-mari, encore essentiel à sa vie, ce qui la pousse à lui téléphoner :

> Ich möchte seine Stimme hören, ich möchte ihm von der Falle erzählen. Otis ist nicht mehr mein Mann, zumindest nicht nach dem Gesetz, und wir sind in vielerlei Hinsicht kein Paar mehr, trotzdem kann ich mir nicht abgewöhnen, ihn meinen Mann zu nennen oder so an ihn zu denken. Es ist nicht sentimental, es ist einfach. Wir haben ein Kind zusammen, wir waren verheiratet, es war unsere erste Ehe, in meinem Fall wird es die letzte gewesen sein, und ich nehme an, in seinem Fall auch. Otis und ich haben es ernst gemeint. (*ibid.*, p. 57)

[203] Voir Fondation Frantz Fanon. Avant-propos. In : FANON, Frantz. *Œuvres*. *Op. cit.*, p. 7.

> [Traduction] J'ai envie d'entendre sa voix, j'ai envie de lui parler du piège. Otis n'est plus mon mari, du moins selon la loi, et nous ne sommes plus un couple à bien des égards, pourtant je ne peux pas me déshabituer de l'appeler mon mari ou de penser à lui en ces termes. Ce n'est pas sentimental, c'est comme ça. Nous avons un enfant ensemble, nous avons été mariés, c'était notre premier mariage, dans mon cas, ce sera le dernier, et je présume que pour lui aussi. Nous étions sérieux, Otis et moi. (*Une clarté dans le lointain*, pp. 63-64)

Lorsque la narratrice de *Daheim* compare son frère Sascha à une ombre (voir *ibid.*, p. 80), cela attire notre attention sur les comparaisons relatives au fait lumineux et leur rôle dans l'articulation des dynamiques familiales. Une autre figure stylistique, se servant d'un autre comparant lumineux, vient confirmer la dépendance de son identité à celles de ses proches : « Wir sind *Trabanten*, denke ich, wir kreisen um unsere Sonnen, jeder um seine eigene. Meine Sonne ist Ann. Otis und Ann » (*ibid.*, p. 148 : traduction, p. 160 : « Nous sommes des satellites, me dis-je, nous tournons autour de nos soleils, chacun autour du sien. Mon soleil, c'est Ann. Otis et Ann »). Ici, la protagoniste et narratrice définit son type de construction identitaire à la première personne du pluriel. Elle devient un « nous », ce que l'on peut lire comme un transfert, voire une démission, de l'identité personnelle vers l'identité collective, ou même une identité humaine. Elle inscrit ainsi son discours dans une vérité générale, applicable à tout être humain. Comme un satellite, pour reprendre le terme employé par l'écrivaine, la protagoniste gravite alors autour de ceux qu'elle aime. Dans sa propre quête identitaire, elle s'attribue donc une place secondaire, une forme d'identité non prioritaire. Ne plus être en capacité d'exister en tant qu'être singulier, n'est-ce pas le propre de l'aliénation ? En effet, notre lecture nous pousse à déceler la présence d'une altérité interne à la protagoniste, alors même qu'elle est en quête d'identité. À force de graviter autour des autres, n'est-elle pas finalement devenue une autre ?

Notre analyse rejoint ici le constat du philosophe Emil Angehrn : « fremd bin ich mir selber »[204] [Notre traduction : « étranger, je le suis à moi-même »]. En effet, lorsque l'altérité domine l'identité, une aliénation s'installe[205]. En d'autres termes, nous comprenons ici que le « moi » ne s'appartient plus. Le corpus étudié révèle en effet une séparation récurrente de l'ombre et de la figure dont il émane. Tandis que l'ombre est censée être la réplique d'un personnage, sous une forme obscure et imprécise, elle se substitue parfois au personnage. Les rôles semblent alors s'inverser : l'ombre devient, dans ce cas, sujet et le personnage, l'objet, subordonné et même secondaire. Dans le roman *Banquises*, Sarah, n'étant jamais revenue de

[204] ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. *Op. cit.*, p. 38.
[205] Voir Fondation Frantz Fanon. Avant-propos. In : FANON, Frantz. *Œuvres*. *Op. cit.*, p. 7.

son voyage au Groenland, continue à occuper une place importante dans la vie adulte de sa sœur Lisa, partie sur cette terre nordique afin de comprendre le mystère de sa disparition. Là-bas, Sarah hante littéralement le paysage. Ni présente, ni absente du Groenland, son existence y prend une forme impalpable :

> Ni arbres, ni herbes, ni fleurs [...] hormis, aussi, le spectre de Sarah, un nom de princesse hébraïque, sa verticalité souveraine, son incandescence halogène et son *ombre*, forcément promenée sous elle et sur Lisa depuis toujours. Malgré cette *ombre* douloureuse, elle a ainsi appelé sa fille, Mathilde Sarah, à cause du rayonnement intrinsèque au prénom. (*Banquises*, p. 130)

N'étant plus une personne vivante, Sarah est, dans cet extrait, tout d'abord assimilée à un fantôme. Ici, l'impact qu'elle a sur la vie de ses proches la fait néanmoins autant ressembler à un spectre qu'à une ombre. Si l'ombre de Sarah se forme *sous* cette dernière, cette ombre pèse *sur* Lisa. L'ombre recouvre, assombrit, pèse, ce qui reflète notamment le poids que représente la disparition de Sarah dans la vie de Lisa. Sarah n'est plus là, mais son ombre persiste. Pour Lisa, elle conditionne même le choix du prénom de sa fille. Quoi qu'il en soit, la métaphore de l'ombre retire à Sarah une partie de son humanité. Car, comme l'explique Alain Montandon en s'appuyant sur sa lecture de *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, un récit de Chamisso publié en 1814, un personnage réduit à une ombre « n'existe plus au regard de la lumière »[206]. Lui est alors retiré une capacité propre à tout être, celle d'être mis en lumière. Personnage nocturne dans une société diurne[207], sa constitution obscure entraîne l'exclusion. D'après notre analyse, l'ombre de Sarah en fait un personnage exclu du reste du monde, ayant perdu son identité personnelle au profit d'une identité fantomatique. Ne pouvant plus parler en son nom, son existence dépend de ceux qui l'évoquent. De là naît une forme d'expropriation de son identité, d'annihilation de son « moi » et par conséquent, d'une aliénation. Par rapport aux autres êtres humains, elle est non seulement *alter*, mais elle également *alien* : elle n'est plus tout à fait une des leurs.

D'après le roman de Marie-Claude Gagnon, l'ombre constitue moins un danger pour les autres qu'un risque pour soi-même. L'ombre peut se manifester sous la forme d'une immense frustration ; en atteste le malaise d'Hubert, personnage de *Marches à Copenhague* : « son *ombre*

---

[206] MONTANDON, Alain. Chapitre 2 : Lumières et ombres. In : *Les yeux de la nuit : Essai sur le romantisme allemand*. *Op. cit.*, p. 64.
[207] Voir *ibid.*, pp. 64-65.

se détache de lui » (MC, p. 59). Cette fois-ci, le motif de l'ombre refait surface en plein jour. Dans ce roman, si Hubert se sépare de son ombre, c'est par honte de lui-même, voire par dégoût, comme le prouve son vomissement (voir *ibid.*). Finalement, il se recrache, se rejette lui-même. Précédemment, l'écrivaine Marie-Claude Gagnon évoque notamment l'apparition de cette violente frustration lorsqu'il avait, avant le début de ce voyage, sur un site de rencontres aperçu un profil féminin dont l'exigence lui inspirait l'absurdité. Désespéré, il avait néanmoins essayé de lui répondre, ce qui *a posteriori*, lui paraît constituer un acte insensé et ridicule (voir *ibid.*, p. 58).

Affaiblissant l'identité qu'elle imite, l'ombre fonctionne telle une expropriation d'identité, devenant ainsi le principal antagoniste au protagoniste. Car, comme l'explique Wladimir Troubetzkoy, s'appuyant sur un argument étymologique, l'ombre est une modalité maléfique du double. Certes, de manière générale, « le double [...] attaque et détruit l'identité de l'original »[208], mais, observe-t-il, l'ombre en est une variante particulièrement vicieuse : « en latin (*umbra*) et en grec (*skia*), l'ombre désigne l'âme, le reflet pâli sous la forme duquel l'individu survit misérablement dans les ténèbres grises et poussiéreuses de l'Hadès »[209]. Dans les Enfers, le personnage tombe ainsi dans l'ombre au sens propre comme au figuré ; la noirceur atteint autant sa silhouette que son âme. Pour Hubert, d'après notre lecture, il semble s'agir d'un enfer psychologique : il ne *se* supporte plus. Son « identité pour soi »[210] paraît alors s'évaporer au profit d'un maigre substitut : son ombre. Dans le texte de l'écrivaine canadienne, il n'est alors que l'ombre de lui-même. L'anéantissement est inévitable : en laissant son ombre s'échapper, Hubert perd une partie de son identité.

L'ombre, dans la représentation littéraire ici étudiée, se définit donc comme une entité mobile. Elle peut se détacher du corps dont elle est censée être une grossière réplique et occuper une place dans le paysage visuel d'autres personnages, et plus largement dans leur existence. Il existerait ainsi non seulement des ombres sans corps, comme celle pesant sur Lisa (voir *Banquises*, p. 130), mais également des corps sans ombres comme celui d'Hubert, dépossédé de son double obscur (voir MC, p. 59). Dans son roman *Anatomie einer Nacht*, Anna Kim intègre ces individus sans ombre à son récit : « *schatten*lose Menschen seien gefährlich, denn sie besäßen keine Seelen » (AEN, p. 53 : traduction, p. 55 : « les gens qui n'ont pas d'ombre

[208] TROUBETZKOY, Wladimir. Chapitre 1 : Éclosions. In : *L'ombre et la différence : le double en Europe*. Paris : Presses universitaires de France, 2016, p. 6.
[209] TROUBETZKOY, Wladimir. Chapitre 2 : Le double est illusion. *Ibid.*, p. 31.
[210] GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit*, p. 127.

sont dangereux car ils n'ont pas d'âme »). Ces mots, prononcés par le père d'Inger, alors agonisant, correspondent à l'analyse d'Alain Montandon, pour qui le propre du « schattenloses Dasein » n'est autre que le déracinement et la marginalisation[211]. Par conséquent, le comparatiste perçoit l'être sans ombre comme un « Außenseiter »[212], soit un être mis au banc de la société.

Dans le discours boréaliste, la nuit et le jour n'ont plus rien d'uniforme : ils sont tous deux traversés par de francs clairs-obscurs. En un mot, l'obscurité, dépassant largement les frontières de la nuit, colonise le jour, au même titre que la lumière réussit à percer les nuits les plus épaisses. Dans le roman ultracontemporain du Nord, la nuit révèle ses zones de lumières et le jour ses parts d'ombre. Bien qu'éclairée, la nuit se caractérise par la disparition des identités et la présence écrasante des altérités. Les aurores boréales ne constituent pas uniquement une altérité dans le paysage visuel ; elles sont avant tout la trace d'une altérité rencontrée au cœur de la construction identitaire, comme par exemple la marque d'une identité familiale particulièrement énigmatique. Si l'aube déclenche un potentiel réveil des identités, le jour n'est pas le refuge idéal de l'identité car elle y est menacée. L'ombre rôde et engloutit les existences, laissant derrière elle des personnages incomplets et démunis. Elle provoque l'anéantissement des identités personnelles, voire une forme d'aliénation.

*

Dans un premier temps, le paysage visuel se construit entre deux opposés : la lumière et l'obscurité. Cette dernière s'impose comme un motif de déstabilisation, voire d'anéantissement de l'identité des personnages. Si le Nord se présente comme un espace littéraire aux contours et caractéristiques variables, le nord nocturne s'impose, quant à lui, comme un espace-temps bien particulier. En effet, la nuit altère l'identité des personnages ; elle les rapproche d'une altérité qui semble prendre plusieurs formes. La nuit ne fait pas uniquement disparaître ceux qui l'habitent (humains et animaux) en les rendant invisibles ou suicidaires. Elle déforme les paysages, les villes, les contours. Méconnaissable, le paysage semble parfaitement incarner le double visage de l'étrangèreté[213] : il apparaît, aux personnages et aux

[211] Voir *ibid.*, p. 65.
[212] *Ibid.*, p. 65.
[213] Voir DELAS Daniel, Étrangèreté. In : BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : Pulim, 2005, p. 73.

lecteurs, comme à la fois étrange et étranger, subissant une forme de *Verfremdung*[214]. Le roman *Anatomie einer Nacht* se distingue du reste du corpus par l'obscurité et la confusion qui émane de la nuit, indissociable du roman d'Anna Kim. La nuit constitue en effet le cadre temporel du récit et fait souffler, par connotation, un vent funeste sur Amarâq, à la fois ville de suicides et ville morte.

Au-delà de la nuit, d'autres phénomènes lumineux rendent le récit propice à la (re)construction des identités. Les clairs-obscurs, eux, apparaissent comme des facteurs plus subtils de reconfiguration identitaire. Les crépuscules constituent des heures consacrées à une prise de conscience intime. Tandis que le crépuscule du soir révèle aux personnages leur identité de mortels, l'aube marque l'éclosion d'une identité personnelle renouvelée. Dans le Grand Nord, l'apparition d'aurores boréales semble mener à ce que nous appelons la « boréalisation » de l'identité des personnages. Le paysage extérieur se mue donc en réalité intérieure. Le contraste des lumières vertes sur un fond de nuit noire permet l'intégration d'une part d'altérité dans leur identité. Ainsi, l'identité et l'altérité de certains personnages se mettent à déborder l'une sur l'autre. Les deux pôles sont certes opposés, mais pas nécessairement éloignés ou distincts l'un de l'autre. Leur enchevêtrement rappelle leur complémentarité.

Par ailleurs, si le paysage visuel constitue parfois une cause de reconfiguration identitaire ; la réciproque s'avère également vraie : la construction identitaire des personnages peut modifier le paysage visuel. Dans ce cas-ci, le paysage illustre une reconfiguration plus qu'il ne la provoque. La (dé)construction identitaire de certains personnages peut effectivement se manifester par l'apparition de zones d'ombres en plein jour, dans un discours au sens figuré. Celles-ci se présentent comme le fruit de la transposition d'une relation pesante dans le paysage visuel (*Daheim*), de la disparition d'un être cher (*Banquises*), d'une identité effacée (voir *Der Atem der Vögel*) ou encore d'une aliénation (*Marches à Copenhague*).

2. Un paysage auditif entre sons et silence

Dans de nombreux travaux en études nordiques, le concept de boréalisme[215] semble principalement se rapporter au paysage visuel. Pourtant, au-delà des couleurs pâles propres à

[214] Voir KINDT, Tom. Das Werk. In : *Brecht und die Folgen* [en ligne]. Stuttgart : J. B. Metzler Verlag, 2018, p. 28. [Consulté le 15 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.1007/978-3-476-04577-5

[215] Voir la section consacrée au boréalisme, intitulée « Un espace pas comme les autres : un espace boréaliste » dans le cadre théorique de la thèse ci-présente.

ses paysages[216], le Nord constitue tout autant une image qu'un imaginaire. Ainsi, il suffirait presque d'un simple regard, pour reconnaître le Nord, au risque de le réduire à un cliché photographique, voire un stéréotype. Pourtant, Roger Marmus, spécialiste des littératures nordiques, est convaincu que le Nord ne se résume pas à une iconologie[217]. Si dans le chapitre précédent, les espaces nordiques ont été analysés en tant que paysages visuels, il convient de s'atteler à la (re)constitution d'un espace multisensoriel qui sert dans les romans ultracontemporains du Nord à la (re)construction identitaire des personnages. Éblouissant ses explorateurs par sa blancheur polaire ou les noyant dans un brouillard grisé, le Nord blanc et le Nord brumeux[218], tous deux théorisés par Odile Parsis-Barubé, dissimulent des indices précieux à la constitution d'une image cohérente et complète du Nord. Le Nord se révèle donc aussi dans l'invisible, laissant ainsi une place importante aux autres types de stimuli et de paysages sensoriels. Cette partie de notre étude de corpus sera ainsi dédiée à l'analyse du paysage auditif.

Reprenant ici une distinction sur laquelle insiste Jean-Marie Fritz, nous considérons ici « les sons *dans* le texte »[219] et non « les sons *du* texte »[220]. En effet, pour Roger Marmus, l'attention est, dans le cas d'une étude de paysage auditif, portée sur l'« analyse des mentions sonores, et, à l'occasion, de leur transcription verbale »[221]. Cette dernière précision s'avère essentielle car la transcription d'un paysage sonore sous forme de signes linguistiques peut reposer sur deux méthodes distinctes, selon Jean-Marie Fritz. La première, qu'il appelle « l'*ekphrasis* »[222] consiste à décrire les stimulus auditifs perçus, tandis que la seconde, nommée « *mimesis* »[223], se définit par l'imitation du son à l'aide d'onomatopées. Dans le corpus étudié, la solution privilégiée par les écrivains est l'*ekphrasis*, à savoir l'option descriptive. Si toute étude de données sonores retranscrites à l'écrit relève du domaine de la « sonographie

---

[216] Voir CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. *Op. cit.*, pp. 22-30.
[217] Voir MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. Reims : ÉPURE, 2020, p. 183.
[218] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 177.
[219] FRITZ, Jean-Marie. Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques. In : *Topiques, études satoriennes* [en ligne]. Vol. 6, p. 2. 2002 [Consulté le 18 décembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1096695ar
[220] *Ibid.*, p. 1.
[221] MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. *Op. cit*, p. 188.
[222] FRITZ, Jean-Marie. Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques. In : *Topiques, études satoriennes* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 4.
[223] *Ibid.*, p. 5.

littéraire »[224], comme le rappelle ainsi Jean-Marie Fritz en empruntant le terme de Raymond Murray Schafer, une caractérisation précise des composantes des paysages auditifs présentés dans les romans ultracontemporains du Nord se révèle nécessaire. Dans ces récits, les espaces constituent des territoires nordiques, un adjectif dont l'influence sculpte l'ensemble des paysages sensoriels. Il ne sera donc pas uniquement question de sonographie, mais avant tout de « sonordicité »[225], un néologisme proposé par Roger Marmus.

Alors que Roger Marmus évoque trois catégories de stimuli sonores : les bruits, les sons, et les silences[226], sans prétendre à une quelconque théorisation ou problématisation de ces notions, force est de constater le caractère peu hermétique de ces catégories qui semblent parfois se chevaucher. En effet, la distinction entre bruits et sons fera émerger de nombreuses interrogations quant à la structure de notre étude sonographique. Comment la distinction peut-elle s'opérer lorsque qu'un écrivain du corpus, utilisant des procédés de comparaison, choisit de musicaliser la respiration d'un personnage ou le bruit du vent ? Émerge ici un problème de catégorisation car l'appartenance à un type de son pourrait moins dépendre de la nature du stimulus auditif que de son récepteur.

Au-delà d'une distinction parfois complexe entre les stimuli relatifs à la parole, la musique et le bruit, l'absence de stimulus auditif semble échapper à la classification proposée par Christophe d'Alessandro[227]. Or, le silence occupe, comme le constate Marmus, une place essentielle dans le paysage sonore nordique[228]. En effet, notre intérêt pour la représentation des espaces nordiques nous pousse à interroger la notion de « sonordicité », évoquée précédemment. Car construire le Nord ne se fait donc pas uniquement avec des images, ou plus précisément des jeux de lumière comme l'a révélé l'étude précédente du paysage visuel, mais également grâce à la présence et, peut-être surtout, l'absence de sons[229]. Ainsi, nous nous intéresserons tout d'abord au rôle fondamental du bruit dans la construction d'un « portrait

---

[224] MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Traduction révisée par Sylvette Gleize. Marseille : Wildproject, 2010, p. 45.
[225] MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. *Op. cit*, p. 188.
[226] Voir *ibid.*, p. 183.
[227] Voir D'ALESSANDRO, Christophe. Chapitre 2 : Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Étude comparative. In : LECHEVALIER, Bernard, PLATEL, Hervé, EUSTACHE, Francis (dir.). *Le cerveau musicien. Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale* [en ligne]. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2010. pp. 33-46. Consulté à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/dbu.leche.2006.01.0033
[228] Voir MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. *Op. cit*, p. 185.
[229] Voir *ibid.*, pp. 183-185.

auditif » du Nord, lieu d'altérité par excellence. Dans un deuxième temps, il conviendra de se demander en quoi la musique constitue un apport supplémentaire à la compréhension d'un Nord complexe et nuancé dans lequel l'espace se fait l'écho de nombreuses altérités et identités. Enfin, souhaitant conserver l'étude de la parole pour une partie ultérieure de notre développement, nous ajoutons à la typologie sonographique de Christophe d'Alessandro une catégorie essentielle dans la construction identitaire représentée par les auteurs du corpus : le silence. En effet, n'est-ce pas en l'absence de bruit que l'identité se fait le mieux entendre ?

A. Un Nord bruyant ?

Christophe d'Alessandro, spécialisé en acoustique, met au cœur de son « Analyse des différents stimuli auditif » la distinction entre parole, musique et bruit[230]. De la même manière que l'on a superposé, dans le chapitre précédent, le spectre lumineux et le spectre identitaire, la superposition du spectre auditif sur ce même spectre identitaire peut être envisagée, celui-ci étant polarisé entre l'identité et l'altérité. Défini en dernier lieu[231], soit après la parole et la musique, le bruit semble le plus se rapprocher de la notion d'altérité. En effet, contrairement aux deux autres catégories mentionnées par Christophe d'Alessandro, le bruit ne peut pas se structurer dans le cadre d'un système sémiotique pré-établi[232]. En d'autres termes, son expression échappe à toute tentative de systématisation puisque les formes et le potentiel sens du bruit perçu ne peuvent se traduire ni par un code linguistique, ni par un code musical. Sa particularité réside donc dans la difficulté, non pas d'entendre voire de reconnaître un bruit, mais bien de le retranscrire de manière quasi universellement intelligible. Par conséquent, affirme Christophe d'Alessandro, « les bruits sont les sons qui ne ressortissent ni de la catégorie de la parole, ni de celle de la musique »[233]. Différent des autres, le bruit se définit en somme comme un *alter*[234], pour reprendre la terminologie de Jean-Marc Moura. Par sa singularité, le bruit se retrouve en marge du paysage auditif : parmi les trois catégories sonores, il est un cas

[230] Voir D'ALESSANDRO, Christophe. *Op. cit.*, pp. 34-35.
[231] Voir *ibid.*, p. 35.
[232] Voir *ibid.*
[233] *Ibid.*
[234] Voir MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain. Loc. cit.*, p. 283.

à part. Ainsi, ce qui se présente sous la forme d'une « périphérisation » théorique du bruit semble traduire l'expression d'une altérité radicale[235], située à l'extrême du spectre identitaire.

Comme Christophe d'Alessandro le suggère occasionnellement, le bruit, en tant que catégorie, peut être employé comme un substantif pluriel[236], permettant alors de prendre en compte une variété de bruit*s* à l'intérieur du paysage sonore. Si le bruit semble incarner le mieux l'altérité, deux types d'altérité peuvent être distingués. En effet, d'un point de vue imagologique, l'Autre peut être soit l'objet d'une valorisation positive mise en œuvre par la culture regardante, soit, au contraire, l'objet d'une dévalorisation[237]. Dans un souci de cohérence, le deuxième cas de figure sera étudié en premier afin de pouvoir établir un parallèle avec l'analyse du paysage visuel qui, dans le chapitre précédent, a permis de révéler l'altérité parfois effrayante voire morbide qu'incarnait la nuit. De cette manière, nous montrerons que les différents paysages sensoriels ne s'additionnent pas uniquement les uns aux autres, ils peuvent se faire mutuellement écho et provoquer, de manière collective, des effets plus significatifs.

a. Le bruit de la mort

Dans les romans ultracontemporains du Nord, la mort n'assombrit pas uniquement le paysage visuel, elle déteint également sur le paysage auditif. La dévalorisation de l'Autre ou de l'Ailleurs passe en effet par la mise en scène de stimuli acoustiques pouvant susciter la déstabilisation, le choc ou même l'effroi. Bien que Christophe d'Alessandro définisse les bruits comme « les sons de l'environnement, naturel ou humain »[238], les bruits les plus effrayants semblent être artificiels. L'Ailleurs incarne ainsi un lieu où la vie, qu'elle soit humaine ou animale, est artificiellement menacée, et ce avec constance au fil des pages. Car, si la mort est une étape naturelle inhérente à toute vie, la mort, dans les exemples suivants, se donne de manière artificielle ; elle est même intentionnelle. Malgré le titre explicite de son roman *La Mélancolie des baleines*, Philippe Gerin ne donne pas à voir la mort de celles-ci. Aucun personnage n'assiste au moment du coup de feu, mais tous découvrent *a posteriori* la scène macabre : trois baleines de Minke sont retrouvées échouées (voir LMB, p. 19). Pourtant, le

---

[235] Voir BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Voix et Images* [en ligne]. 2011. Vol. 36, n° 3, p. 28. [Consulté le 7 novembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1005121ar

[236] Voir D'ALESSANDRO, Christophe. Chapitre 2 : Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Étude comparative. *Op. cit.*, p. 35.

[237] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 152.

[238] Voir D'ALESSANDRO Christophe. Chapitre 2 : Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Étude comparative. *Op. cit.*, p. 35.

personnage d'Arna sert de témoin auditif au carnage perpétré par les humains : « Elle frissonne légèrement sous le plaid de laine qu'elle a jeté précipitamment sur ses épaules en se levant d'un bond quand le bruit sec du premier coup de carabine a giclé dans son sommeil, la dépossédant de ses songes récidivistes et tourmenteurs » (*ibid.*). En bref, le bruit du coup de feu matérialise l'expression d'une vie animale brutalement interrompue, à l'image d'une vie humaine elle aussi amenée à interrompre son cours, jusqu'ici paisible. La métaphore sanglante adoptée par l'auteur traduit le caractère incongru et abject de la mort de la baleine. La mélancolie contenue dans le titre du roman se transforme ici en un registre tragique. Plus qu'un simple témoin auditif, Arna épouse quasiment l'identité d'une victime collatérale, éclaboussée par le sang des baleines[239].

La mort par ricochets

Par ailleurs, Anna Kim, dans son roman *Anatomie einer Nacht*, retrace le suicide de onze individus, ayant lieu au cours de la même nuit. Du fait de cette accumulation de morts volontaires et de cette imbrication de récits de suicides, la récurrence du substantif allemand « *Schuss* », signifiant un coup de feu en français, ne peut passer inaperçue. Ce simple mot suffit à annoncer la fin d'une vie au lecteur. En véritables « *topoï* sonores »[240], ces coups de feu rythment la « *bande sonore* »[241] de cette nuit à Amarâq. Effectivement, le terme de « paysage sonore »[242], proposé par Raymond Murray Schafer, conserve une connotation photographique et figée, ne correspondant pas à notre lecture sonographique du roman. Toutefois, l'« expérience » du roman de Kim dépasse la découverte d'un simple paysage : la prose romanesque semble construite sur une « bande sonore »[243] minutieusement configurée. Ce choix terminologique, que Jean-Marie Fritz emprunte au vocabulaire cinématographique, attribue à la construction narrative une connotation filmique. Si Jean-Marie Fritz s'intéresse à la littérature narrative dans son ensemble, Christina Horvath étudie tout particulièrement le lien unissant « l'écrit et l'écran »[244] dans le roman contemporain. Elle constate alors l'utilité d'employer un lexique cinématographique et s'approprie le terme de « bande-son »[245]. Plus

[239] Le lien unissant les identités humaine et animale sera au cœur de la partie III intitulée « Humain et animal : le défi d'écrire le(s) vivant(s) ».
[240] FRITZ, Jean-Marie. Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques. *Loc cit.*, p. 3.
[241] *Ibid.*
[242] DANDREL, Louis. Invitation à la musique buissonnière. In : *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. *Op. cit. p.* 9.
[243] FRITZ, Jean-Marie. Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques. *Loc cit.*, p. 3.
[244] HORVATH, Christina. 12. L'écrit et l'écran. In : *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. p. 221.
[245] *Ibid*., p. 242.

qu'une synthèse de données auditives, le roman d'Anna Kim s'apparente à un véritable récit sonore auquel les bruits artificiels apportent une note funèbre.

La mise en scène sonore du suicide de Per, tout d'abord entendu par Mikileraq, cristallise en son creux un autre thème que le suicide, largement présent dans cette œuvre, à savoir la filiation. De nombreux personnages du roman *Anatomie einer Nacht* sont en effet confrontés à des histoires familiales complexes, créant des identités personnelles énigmatiques et entremêlées. Dans le cas de Per, la filiation joue un rôle essentiel dans le récit sonore de son suicide. Ayant précédemment aperçu sa tache de naissance, Mikileraq est convaincue qu'il s'agit de son fils, issu d'un abus sexuel, qu'elle a abandonné lorsqu'il était bébé (voir AEN, p. 141). Encore plus tragique que le suicide d'un enfant orphelin, il s'agit alors, dans les oreilles du lecteur, du suicide d'un enfant entendu par sa propre mère. Néanmoins, au moment où le coup de feu retentit, ni Mikileraq, ni les lecteurs ne connaissent les circonstances de ce tir de fusil, qui seront expliquées ultérieurement dans le roman. Par conséquent, dans l'extrait suivant, Mikileraq, se trouvant alors dans sa salle de bains, reconnaît uniquement le bruit d'un coup de feu :

> Mikileraq lässt das Badetuch sinken [...] Wenn man schließlich zur Besinnung kommt und doch einen Versuch wagt, ist es bereits zu spät –
> ein *Schuss*.
> Der Laut dringt zu ihr durch, doch noch immer kann sie sich nicht bewegen. (AEN, pp. 181-182)

> [Traduction] Mikileraq laisse tomber la serviette [...] Quand on reprend enfin ses esprits et qu'on fait une dernière tentative, c'est déjà trop tard –
> un coup de feu.
> Le bruit la traverse mais elle ne peut toujours pas bouger. (*Anatomie d'une nuit*, pp. 192-193)

Le bruit qu'elle entend ne la laisse pas indifférente : il la paralyse. *A posteriori*, connaissant l'identité de la victime, qui est probablement son propre fils, le lecteur est en mesure de s'interroger : Mikileraq pressent-elle la gravité de ce qui vient de se passer ? à la gravité de la mort d'un individu s'ajoute également une dimension filiale. Mikileraq ressent-elle la mort de celui qu'elle croit être son fils ? Se sent-elle concernée par une forme d'instinct maternel ? L'écrivaine laisse planer le doute ; le ressenti de la protagoniste demeure implicite. En tout cas, la dimension tragique de l'évènement, soit la mort d'un homme entendue par sa propre mère,

sans qu'elle en ait immédiatement conscience, est rapidement développée par une saturation de la bande sonore :

> Sie registriert Stimmen auf der Straße, sie träufeln in ihr Ohr, mit jeder Minute werden es mehr, schließlich ein Stimmenteich, Rufe, Schritte, die sich entfernen und wieder nähern, Mikileraq hört diese Geräuschkulisse, es ist ein einziger Ton, der an- und abschwillt, eigenartige Höhen und Tiefen birgt, eine Sprache, die aus Stimmen und Geräuschen besteht. [...] Und nun erkennt sie ein Wort. Arzt. Und dann ein zweites. Tot. [...] Erkennt auf der Straße eine Gruppe von Leuten, die sich über etwas oder jemanden beugen, sie mutmaßt, es müsse wohl ein Mensch sein. (*ibid.*, p. 182)

> [Traduction] Elle perçoit des voix dans la rue, elles distillent dans son oreille, de plus en plus à chaque minute, pour finir par un océan de voix, des cris, des pas qui s'éloignent et se rapprochent de nouveau. Mikileraq entend ce fond sonore, ce n'est qu'un seul son, qui monte et descend, avec d'étranges aigus et graves, une langue faite de voix et de bruits. [...] Voilà qu'elle reconnaît un mot. Médecin. Puis un deuxième. Mort. [...] Distingue dans la rue un groupe de personnes qui se penchent sur quelque chose ou sur quelqu'un, elle présume que ce doit être un homme. (*Anatomie d'une nuit*, pp. 192-193)

Dans le passage précédent, le lecteur suit la protagoniste en dehors de sa salle de bain. Si elle n'a pour information qu'une donnée sonore, le lecteur dispose, quant à lui, d'informations supplémentaires grâce au prologue : sans le savoir Mikileraq est au cœur d'une nuit de suicides. Par conséquent, ses déductions progressives, dans ce brouhaha humain, mènent à un constat qui ne nous surprend guère : la mort a frappé une nouvelle fois à Amarâq.

Ce brouhaha semble polyphonique : il rassemble deux catégories des stimuli auditifs classifiés par Christophe d'Alessandro, à savoir la parole suggérée par la présence de voix (« *Stimmen* ») et les bruits mentionnés (« *Geräuschen* »). À ce stade, ni Mikileraq, ni le lecteur ne connaissent toutefois l'identité de la personne décédée. D'ailleurs, son sexe demeure inconnu, ce qui n'est pas suffisamment clair dans la traduction de Marie-Claude Auger, qui choisit de transformer « *Mensch* » (en allemand, « humain ») en « homme »[246], un choix lexical que nous jugeons trop spécifique. Le lecteur francophone pourrait en effet croire que la protagoniste parvient à attribuer un sexe au mort alors qu'il s'agit, dans le texte original, d'un élément pas encore dévoilé à ce moment de la narration.

[246] Voir KIM, Anna. *Anatomie d'une nuit*. Traduit de l'allemand par Marie-Claude Auger. Paris : Actes Sud, 2014, p. 193.

Plus tard dans le récit, Sara entend, elle aussi, un coup de fusil : « Ein Geräusch weckt Sara, sie meint, es könnte ein *Schuss* gewesen sein » (*ibid.*, p. 184 : traduction, p. 195 : « Un bruit réveille Sara, elle pense que ce pourrait être un coup de feu »). Le récit de ce coup de feu est donc retranscrit à travers une deuxième focalisation narrative[247]. Effectivement, à l'instar du mode grammatical, le *mode* dans son acception narrative exerce ainsi une fonction modale[248] ; il module le récit selon divers critères que Genette nomme « distance », « perspective »[249] et « focalisation »[250]. Si le *mode* entre ici en jeu, c'est précisément à travers le prisme de la « focalisation »[251]. En effet, Genette privilégie volontairement cet emprunt terminologique, au détriment des « termes de *vision*, de *champ* et de *point de vue* »[252], qu'il juge « trop spécifiquement visuel[s] »[253]. Tandis que les précisions anthropologiques précédentes ont permis de révéler la multiplicité de l'espace sensoriel, ne se réduisant pas au paysage visuel[254], Yves Reuter se demande, en termes narratologiques, comment la perspective portée sur le « récit pur » de Genette peut plus ou moins rendre compte de cet aspect polysensoriel :

> [L]a question des voix narratives concernait le fait de raconter. Celle des *perspectives* (ou *focalisation*, ou *visions*, ou *points de vue*) porte sur le fait de percevoir. [...] on peut en effet en savoir plus ou moins sur l'univers et les êtres, on peut rester à l'extérieur des êtres ou pénétrer leur intériorité. La perspective – il convient de le préciser car le terme est trompeur – peut passer non seulement par la vision (cas le plus fréquent), mais aussi par l'ouïe, l'odorat [...], le goût, le toucher[255].

Chez Genette, la focalisation n'est pas seulement une question de vision, mais plus largement de perception. Elle ne peut donc pas se limiter à un *point de vue* – dans son sens littéral. Comme l'affirme Raphaël Baroni, le *mode* ne constitue plus uniquement la réponse à la question « qui voit ? »[256], mais plus globalement, à la question de savoir « qui perçoit »[257]. D'ailleurs, dans ce

---

[247] Voir GENETTE, Gérard. 4. Mode. In : *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007, p. 194.
[248] Voir *ibid.*, p. 163-164.
[249] *Ibid.*, p. 164.
[250] *Ibid.*, p. 194.
[251] *Ibid.*
[252] GENETTE, Gérard. 4. Mode. In : *Discours du récit*. *Op. cit.*, p. 194.
[253] *Ibid.*, p. 206.
[254] La composition de l'espace sensoriel fait l'objet d'un chapitre du cadre théorique portant sur l'espace sensoriel.
[255] REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Armand Colin, 3e édition, 2016, p. 47.
[256] BARONI, Raphaël. Comment réconcilier la focalisation genettienne avec l'étude de la subjectivité dans le récit ?. *Nouvelle Revue d'esthétique* [en ligne]. 2020. [Consulté le 14 mars 2023]. Vol. 26, n°2, p. 32. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/nre.026.0031
[257] BARONI, Raphaël. Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse. *Fabula-LhT* [en ligne]. Janvier 2021. [Consulté le 14 mars 2023]. Vol. 25, p. 1. Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/lht/25/baroni.html

cas précis, le mode permet de répondre à la question de savoir « qui entend ». Le bruit est donc bel et bien perçu par deux personnages différents. Néanmoins, cette alternance des focalisations ne permet pas l'accès à un grand nombre d'informations, laissant de nombreuses interrogations en suspense : qui a tiré ? sur quoi/qui cette personne a-t-elle tiré ? et pourquoi ? où cela s'est-il passé ? Dans le fragment suivant, la focalisation se traduit d'une manière plus traditionnelle par un point de vue interne et permet au lecteur d'accéder à la conscience d'un troisième protagoniste : Per. Grâce à lui s'opère un retour arrière sur la bande sonore, soit à un moment avant le coup de feu :

> In diesem Moment steht Per vor dem Haus seiner Kindheit und kann den Gedanken nicht abschütteln, dass alle Wege zu diesem einen Gebäude führen, zum Waisenhaus. [...]
> am Ende steht man doch wieder davor, vor der geschlossenen Tür.
> Das Gewehr ist geladen.
> Er hält den Lauf gegen seine Brust und drückt ab[258]. (AEN, p. 185)

> [Traduction] À ce moment-là, Per est devant la maison de son enfance et ne peut se débarrasser de l'idée que tous les chemins mènent à ce bâtiment, l'orphelinat […]
> A la fin, on se retrouve devant, devant la porte fermée.
> Le fusil est chargé.
> Il met le canon contre sa poitrine et tire. (*Anatomie d'une nuit*, p. 197)

Le suicide de Per est donc révélé au lecteur par le biais d'une analepse narrative[259]. Si le lecteur a bien compris qu'un coup de feu avait retenti dans Amarâq et avait été relayé par deux protagonistes, l'identité de l'auteur de ce coup de feu et le fait que celui-ci en soit aussi la victime sont dévoilés *a posteriori*. Si la mort se fait entendre rapidement, elle se fait comprendre très lentement. Anna Kim ne joue donc pas uniquement avec le mode narratif en rendant la mort d'abord audible à travers diverses focalisations, elle module également le « temps du récit »[260] afin de créer un suspense. Par conséquent, l'étude du récit par le biais de ces deux niveaux de description met en évidence la façon dont la bande sonore peut contribuer à la construction

[258] Voir KIM, Anna. *Anatomie d'une nuit*. Traduction de Marie-Claude Auger. *Op. cit.*, p. 197 : « À ce moment-là, Per est devant la maison de son enfance et ne peut se débarrasser de l'idée que tous les chemins mènent à ce bâtiment, l'orphelinat [...] à la fin on se retrouve devant, devant la porte fermée. Le fusil est chargé. Il met le canon contre sa poitrine et tire. »
[259] *Ibid.*, p. 39.
[260] *Ibid.*, p. 21.

narrative du roman. Plus qu'un simple élément du paysage auditif, le bruit devient un ressort de la narration.

La mort, un bruit dans l'énigme ?

Néanmoins, le bruit ne clôt pas la narration d'Anna Kim qui réserve à son lecteur bien des péripéties, notamment grâce à un recours fréquent aux anachronies narratives. En effet, l'identité de Per demeure un mystère, même après le récit de sa mort. Certes, l'homme retrouvé mort est Per, mais Mikileraq se méprend sur son identité. Seul le lecteur recueille l'information permettant la résolution de l'énigme, une résolution toutefois partielle. À travers une autre analepse, il apprend bien plus tard que Mikileraq n'a pas accouché d'un garçon :

> Hätte Mikileraq an jenem Tag bloß eine halbe Minute mehr Zeit gehabt, hätte sie bemerkt, dass an dem Bettchen, in dem ihr Sohn lag, nicht ihr Name stand, sondern ein anderer. Das Kind, das als ihres angegeben war, lag drei Betten weiter und war ein Mädchen –
>
> Justine hatte sie angelogen. (AEN, p. 231)
>
> [Traduction] Si ce jour-là, Mikileraq avait eu une demi-minute de plus, elle aurait remarqué que sur le petit lit dans lequel était couché son fils, c'était un autre nom qui était inscrit, et non le sien. L'enfant qui avait été désigné comme le sien était trois lits plus loin et c'était une fille –
>
> Justine lui avait menti. (*Anatomie d'une nuit*, p. 246)

Certes, Mikileraq a reconnu sur le corps adulte de Per la tache de naissance qu'elle avait aperçue à la maternité. Le problème est que le bébé qu'elle avait identifié comme le sien ne l'était pas, et ce en raison du mensonge d'une infirmière. En somme, Mikileraq semble non seulement ne pas avoir accès à son identité personnelle, mais avant tout vivre inconsciemment un véritable mensonge identitaire.

Dans le cas de Mikileraq et Per, le mensonge d'une infirmière, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, mène à la falsification de deux identités interpersonnelles : Mikileraq n'est pas la mère de Per ; Per n'est pas son fils. Le roman permet donc la mise en évidence d'une construction identitaire erronée et la déconstruction de fausses identités. Toute leur vie, les deux personnages semblent vivre une fiction à l'intérieur de la fiction. La superposition de divers modes narratifs et la fragmentation chronologique du récit fabriquent une confusion identitaire. Tandis que le lecteur tente de démêler le faux du vrai, ce qui est révélé de ce qui demeure un mystère, les personnages ignorent la vérité ; leur propre vie demeure lacunaire.

Par ailleurs, la bande sonore du roman *Anatomie einer Nacht* traduit l'omniprésence du suicide dans le Groenland d'Anna Kim. En effet, celui-ci constitue la principale cause de mortalité évoquée dans le récit. Plus fréquent que la mort naturelle, le suicide renverse la norme et s'impose comme une fin de vie des plus naturelles. Pourtant, se donner la mort volontairement, notamment en utilisant une arme à feu comme l'a fait le personnage de Per (voir AEN, p. 182), correspond à une fin de vie précoce, terminant de manière artificielle le cours naturel de la vie. D'ailleurs, le recours à une arme traduit le caractère artificiel de cette mort choisie.

Toutefois, Sara, hantée par ses pensées suicidaires, semble confondre le naturel avec l'artificiel et considère le suicide comme la mort la plus naturelle de toutes, ce qui constitue une forme d'inversion : « Sie war mit dem Wunsch geboren worden, sich zu töten, für sie war dies die natürliche Art zu sterben, alles andere, Tod durch Krankheit, Tod im Alter, war für sie unnatürlich und sinnlos » (*ibid.*, p. 293, traduction, p. 310 : « elle était née avec le désir de se tuer, c'était pour elle la manière naturelle de mourir, toutes les autres morts, de maladie, de vieillesse, étaient pour elle factices et absurdes »). Cette confusion opérée par Sara permet de mettre en évidence une banalisation du suicide, et également une forme de résignation chez la protagoniste : le suicide tue beaucoup au Groenland, au point d'être dédramatisé, voire accepté comme n'importe quel autre type de décès. S'opposant à la morale et à tout discours prônant l'optimisme et l'amour de la vie, Sara idéalise la mort par suicide depuis sa plus tendre enfance. Elle la perçoit comme un objectif à atteindre, un accomplissement à réaliser même s'il s'agit du tout dernier. Le nombre important de suicides paraît ainsi influencer les mœurs des personnages. À leurs yeux, la mort semble plus enviable que la vie.

b. Sur les pas de la « sonordicité »[261] : artificielle ou naturelle ?[262]

Dans le roman ultracontemporain, la mort n'est pas la seule source de bruit. Pourtant, d'après Raymond Murray Schafer, le bruit n'a *a priori* rien à faire en terre nordique. Considérant le bruit des chasse-neiges et scooters des neiges comme un outrage au silence du Nord[263], Schafer semble exclure tout bruit du paysage sonore nordique. Or, une distinction doit être établie entre les bruits artificiels, que Schafer exclut du Nord sonore, et les bruits naturels

[261] MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. *Op. cit*, p. 188.
[262] *N. B.* Certains aspects de cette section ont fait l'objet d'une communication de ma part : SAINT-ALME, Laure. « Sonordicité » : Étude d'une altérité auditive en terres nordiques. Colloque Altérités en dialogues. 2 février 2024. Référencée à l'adresse : https://univ-orleans.hal.science/hal-04436374
[263] MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. *Op. cit.*, p. 47.

puisque ces deux types de stimuli sont présents dans les romans ultracontemporains du Nord. Parmi les premiers, minoritaires dans ces romans, peuvent être repérés des bruits de machinerie, notamment dans le roman de Judith Hermann, dont l'intrigue se déroule à une latitude bien inférieure à celle du Grand Nord : « In der Dunkelheit brummen Hornissen gegen die Lampions, weit weg sind die Mähdrescher zu hören, ein Geräusch, das Arild unruhig macht und gereizt. » (*Daheim*, p. 148 : traduction, p. 160 : « Dans l'obscurité, les frelons bourdonnent contre les lampions, on entend au loin des moissonneuses, un bruit qui perturbe Arild et l'agace »). Mettant en scène une forme de duel sonore, Judith Hermann superpose ici deux bruits : le premier est naturel, le deuxième artificiel. Servant non pas à affronter la neige du Grand Nord, mais à exploiter une terre agricole du Nord de l'Allemagne, le bruit évoque lui aussi la domination de la nature.

Une orchestration mi-naturelle, mi-artificielle

Malgré une différence de latitude évidente entre l'Allemagne du Nord de Judith Hermann et les îles Féroé de Klaus Böldl, la superposition de stimuli à la fois naturels et artificiels constitue un trait commun au(x) Nord(s) littéraire(s). Dans le roman *Der Atem der Vögel* de Böldl, le mélange des bruits se révèle dense et farfelu ; il allie ce qu'il y a de plus sauvage à ce qu'il y a de plus moderne :

> Inmitten dieses Schweigens versucht sich nur in großen Abständen einmal ein Klang, als gelte es von Zeit zu Zeit die Hörbarkeit der Dinge zu überprüfen: dumpf das Signalhorn eines auslaufenden Kreuzfahrtschiffes, ein keckerndes Möwenkreischen hoch über dem Garten, das Surren eines Helikopters, [...] oder das hohle Fauchen, das zu hören ist, wenn der Westwind lustvoll in das finstere Nadelwerk der Kiefern stößt. (DAV, p. 18)
>
> [Notre traduction] Au milieu de ce silence et uniquement de loin en loin, un son teste ses effets, comme s'il était question, de temps en temps, de soumettre les choses qui l'entourent à un examen auditif : le clairon sourd d'un bateau de croisière sur le point de quitter le port, un cri de goéland qui jacasse au-dessus d'un jardin, le vrombissement d'un hélicoptère, […] ou le feulement sourd que l'on entend lorsque le vent d'ouest cogne fougueusement contre l'obscure poignée d'aiguilles des arbres à pin.

Les bruits, qu'ils soient issus de sources naturelles ou artificielles, semblent chacun unique et inimitable. Qu'ils proviennent d'un être vivant (le goéland) ou d'un objet (l'hélicoptère), d'un effort humain (le clairon) ou d'une force naturelle (le vent), voire végétale (les arbres), la partition du Grand Nord ne semble pas hiérarchiser les bruits entre eux, mais au contraire les

aligner sur la même portée. Qu'il s'agisse d'un son mélodique ou d'une phrase rythmique, sourd ou strident, l'ensemble, bien que cacophonique, se veut poétique. La « sonordicité » de Klaus Böldl s'appuie sur des instruments qui n'en sont pas toujours (mis à part le clairon produit par exemple à l'aide d'un cor), et des bruits qui n'ont à première vue rien de musical. Au vu de sa composition incongrue, l'ultracontemporéanité de cette « sonordicité » réside dans la valorisation et la description du bruit, d'une manière aussi littéraire, précise et appuyée que pourrait l'être la musique. Sous la plume de Klaus Böldl, le bruit a une dimension esthétique, peu importe son origine.

Si l'on s'intéresse de plus près à l'analyse de Schafer, qui, en cherchant à protéger un silence en voie de disparition, semble opposer sur le plan sonore les bruits naturels et artificiels, et donc de manière indirecte la nature et la civilisation, l'Ailleurs nordique semble être un territoire où la civilisation empiète de plus en plus sur la nature. Dans le roman du XXI^e^ siècle, cet Ailleurs nordique semble de moins en moins *alter*. Il se rapproche de notre Ici, à la fois humanisé, mécanisé, numérisé et mondialisé. Soudainement, l'anthropocène[264] n'apparaît plus comme un concept exclusivement visuel, mais désormais comme un phénomène qui empiète également sur le paysage sonore. Si l'humain domine l'espace terrestre, cette domination ne peut être lue que dans une démarche polysensorielle. Les moindres détails de l'Ailleurs nordique, peu importe sa latitude, reflètent alors les caractéristiques sonores de notre Ici hyperconnecté : « Das Handy vibriert, es klingt wie ein kaputter Rasierapparat » (*Daheim*, p. 78 : traduction, p. 85 : « Le téléphone vibre, il fait un bruit de rasoir cassé »).

Les voix naturelles du Nord

Malgré la banalité de ces bruits, l'écriture romanesque renforce l'exotisme d'un Nord naturellement sonore. Dans son roman, Philippe Gerin met effectivement l'accent sur ce qu'il nomme la « bande-son » du Nord (LMB, p. 294), c'est-à-dire tous les bruits produits par la nature islandaise et volontairement enregistrés par le jeune Eldfell à l'aide d'un micro. Si la « sonordicité »[265], décryptée par Roger Marmus à partir de l'œuvre littéraire de Selma Lagerlöf, inclut des bruits naturels, l'omniprésence de l'eau dans le Nord sonore n'est plus à prouver[266], ce qui justifie une étude ciblée de bruits relatifs à cet élément naturel. Tout d'abord, dans les

[264] Voir le chapitre 1 intitulé « Un paysage visuel entre lumière et obscurité » dans la partie I.
[265] MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. *Op. cit*, p. 188.
[266] Voir *ibid.*, p. 184.
Voir « Boréalisme, une grammaire du Nord » dans la sous-section « c. Un espace pas comme les autres : un espace boréaliste », située dans le chapitre 2 de l'introduction générale.

romans ultracontemporains, plusieurs occurrences rejoignent cette conception naturelle et aquatique de la « sonordicité », bien éloignée du silence sanctifié par Raymond Murray Schafer. Celle-ci apparaît comme un tissu de « stéréotypes sonores »[267], si l'on reprend la terminologie de Jean-Marie Fritz, dans lequel se mêlent, d'après ses exemples, le traditionnel cri des oiseaux et le chaos sonore des intempéries[268].

Certes, le premier stéréotype sonore[269] apparaît explicitement dans la prose de Brina Svit. Car, les « cris de mouettes, ces notes stridentes comme un signal d'alarme » (UNR, p. 155) semblent assez puissants pour transpercer la nuit islandaise. Pourtant, dans le roman *Daheim*, le terme *Möwen*, désignant les mouettes, apparaît plusieurs fois (voir *Daheim,* p. 97/99/118/120/151) mais jamais n'est évoqué leur cri. Par ailleurs, dans l'ensemble du corpus, le temps se révèle effectivement capricieux, rejoignant ainsi le deuxième stéréotype sonore[270] d'après la théorie de Jean-Marie Fritz. Tandis que les écrivaines Anna Kim (voir AEN, p. 210) et Judith Hermann (voir *Daheim*, p. 29) évoquent le bruit du vent, la mer constitue un fond sonore privilégié pour la capitale danoise, d'ailleurs située sur une île (voir *Marches à Copenhague*, p. 144). De plus, dans la partie septentrionale de l'Allemagne, la pluie (voir *Daheim*, p. 30) et la houle (voir *ibid.*, p. 102) contribuent à la fabrication d'un Nord humide et marin.

Néanmoins, des distinctions peuvent être observées dans la manière de retranscrire le bruit issu d'un même élément naturel, entre autres le bruit du vent, dans deux romans différents. Sous la plume d'Anna Kim, la présence du vent est explicitée par l'emploi d'un verbe substantivé : « das Rauschen des Windes » (AEN, p. 210 : traduction, p. 224 : « le bruit du vent »). Alors que Marie-Claude Auger traduise l'infinitif substantivé allemand « *Rauschen* » par l'hyperonyme de « bruit », la signification du verbe allemand est plus spécifique. Il s'agit d'un bruit sourd, uniforme et persistant[271], précise le *Duden* dans sa définition du verbe « *rauschen* », qui peut exprimer le bruit de la mer, de la forêt, du vent ou du ruissellement de l'eau[272]. En outre, ce terme peut également faire référence au grésillement audible sur une

[267] FRITZ, Jean-Marie. Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques. In : *Topiques, études satoriennes* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 6.
[268] Voir *ibid.*
[269] Voir *ibid.*
[270] Voir *ibid.*
[271] Voir *Duden : Deutsches Universalwörterbuch*. 8. Auflage. *Op. cit.*, p. 1427.
[272] Voir *ibid.*

onde radiophonique[273]. Le lexique choisi, sur lequel s'appuie notre interprétation, n'est donc pas anodin : le bruit du vent est ici présenté tel un bruit parasite sur la bande sonore.

Judith Hermann, quant à elle, attribue au vent des caractéristiques musicales : « Der Wind hatte einen unangenehm hohen Ton, er schien auf beinah körperliche Weise im Garten zu sein, er sang » (*Daheim*, p. 29 : traduction, p. 33 : « Le vent avait un son aigu, désagréable, on aurait dit une présence presque physique dans le jardin, il chantait »). Le bruit se transforme ainsi en musique, remettant en question les catégories vraisemblablement hermétiques de stimuli auditifs proposées par Christophe d'Alessandro[274]. Trop musical pour être un bruit, puisqu'il chante, le vent, sous le plume de Hermann, ne sonne pas pour autant comme une mélodie harmonieuse, mais stridente : elle fait de l'omniprésence sonore du vent une présence quasi physique. Plus qu'une musique d'ambiance, le vent laisse son empreinte sur la bande sonore, en brise l'apparente homogénéité. D'ailleurs, contrairement au « *Rauschen des Windes* » soufflant sur le Groenland d'*Anatomie einer Nacht*, le vent de Judith Hermann n'a rien d'un son sourd. Néanmoins, tous deux sont décrits comme des sons indésirables. Brouillant les pistes, détournant l'attention, le vent semble fabriquer une altérité nordique à la fois grave et aiguë, sourde et stridente. Par sa pluralité et son instabilité, l'Ailleurs nordique se dévoile sous la forme d'une « sonordicité » hostile.

L'eau, soliste de la « sonordicité » ?

Au-delà des deux stéréotypes sonores suggérés par Fritz, à savoir le cri des oiseaux et le bruit du vent[275], l'eau s'impose comme un élément naturel omniprésent dans les romans ultracontemporains. En effet, si l'homogénéité de la bande sonore a été précédemment remise en cause par une description plurielle du vent à travers le corpus, l'apparition d'un vent aux accents aquatiques s'ajoute aux nombreuses variantes déjà mentionnées. « Le vent est une enflure », écrit Marie-Claude Gagnon, « une bursite bleu-gris qui se fait entendre dans les courbes de l'eau » (*Marches à Copenhague*, p. 144). Le bruit issu de la rencontre du vent et des flots aux abords de la capitale danoise rend ainsi la mise en scène de cette altérité nordique particulièrement réaliste. Effectivement, Copenhague est située sur l'île de Seeland, bordée par la mer Baltique. De surcroît, l'Ailleurs nordique présente ici une part d'hostilité. La brutalité du vent s'appuie sur une métaphore physiologique : le vent, décrit comme une « bursite » (*ibid*.,

[273] Voir *ibid.*
[274] Voir D'ALESSANDRO, Christophe. Chapitre 2 : Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Étude comparative. *Op. cit.*, pp. 34-35.
[275] FRITZ, Jean-Marie. Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques. In : *Topiques, études satoriennes* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 6.

p. 144), est malade. Cette douloureuse inflammation trouve un écho sonore dans la mer, comme si elle avait pour mission d'absorber cette souffrance et de laver la plaie. Le vent et l'eau semblent ici s'allier afin de permettre à cette « sonordicité » malade de s'équilibrer : entre inflammation et guérison. Le déchaînement du vent paraît donc apaisé par les flots, permettant à l'Ailleurs nordique de retrouver une once de douceur. Jusqu'ici marqué par l'hostilité, cet Ailleurs, en proie à la maladie, incarne désormais une forme de vulnérabilité.

Par ailleurs, l'eau peut, à elle seule, structurer un paysage sonore sans l'aide du vent. Cette force tient à ses multiples transformations, notamment évoquées par Raymond Murray Schafer. D'après lui, « l'eau ne meurt pas. Elle renaît en permanence sous forme de pluie, de ruisseaux chantants, de cataractes et de fontaines, de rivières tourbillonnantes, de fleuves sombres et profonds »[276]. À cette énumération pourrait être ajoutée la mer, jouant un rôle important non seulement dans le paysage auditif de *Marches à Copenhague* (évoqué ci-dessus), mais aussi dans celui *Daheim* et *La Mélancolie des baleines*. La sonordicité » proposée par Judith Hermann, dans son roman *Daheim*, en est la preuve : « Wir hören alle drei zu, wie hinter dem Deich das ablaufende Wasser rauscht, wir hören die Dünung, das Dröhnen der Brandung weit drauβen an der Wasserkante » (*Daheim*, p. 102 : traduction, p. 111 : « Nous écoutons tous les trois le murmure de l'eau qui s'écoule derrière la digue, nous entendons la houle, le grondement du ressac très loin sur le front de mer »). Ici semblent se superposer deux voix, toutes deux provenant de l'eau : celle d'un ruissellement tranquille et celle d'un déferlement de vagues.

Une atmosphère de déluge se retrouve au cœur du roman de Philippe Gerin, *La Mélancolie des baleines*. Si un animal marin constitue l'essence de son titre, la mer dépasse largement le rôle du cadre spatial du récit ; elle agit comme un antagoniste. Violente, la mer menace les personnages présents sur le littoral. Capable de ressentir des émotions, elle les traduirait en bruits. La colère des vagues (voir LMB, p. 296 et 300) résonne ainsi comme le rappel d'une intranquillité permanente. Sur les côtes islandaises, les personnages perçoivent de la mer « le bruit confus de l'eau repoussant le sable dans son combat immémorial » (*ibid.*, p. 12) ou encore « le rugissement effrayant des vagues prêtes à les ensevelir » (*ibid.*, p. 300). L'eau, perçue comme un élément naturel au fort tempérament, s'apparente donc à une force animale redoutée par les protagonistes. Comme un prédateur, elle domine ses proies humaines en

[276] MURRAY SCHAFER, Raymond. I. Les premiers paysages sonores. 1. Le paysage sonore naturel. In : *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. *Ibid.*, pp. 39-43.

étouffant leur voix. Celle d'Eldfell se transforme alors en « murmure » aussi fin qu'un « filet d'eau » (*ibid.*, p. 11). Même sous forme de pluie, l'eau se montre menaçante avec son « staccato des gouttes lourdes » (*ibid.*, p. 174), responsable d'un « déluge assourdissant » (*ibid*). La mer d'Islande se montre, en somme, hostile à l'être humain, pourtant terrestre. Bien qu'il soit question d'une grande résistance de la part d'Eldfell (voir *ibid.*, p. 12), la lutte est perdue d'avance ; les personnages ne peuvent que subir une force qui les dépasse. La mer est ainsi une altérité naturelle, rabaissant au rang de souffre-douleur l'être humain qui s'aventure sur les côtes.

Dans la Norvège de Melitta Breznik, la neige joue un rôle essentiel dans la construction d'une « sonordicité » polaire : « Das Weiß ist durchsetzt von Eisperlen, die auf das Blechdach des Hauses trommeln [...]. Das Trommeln und Rauschen ist inzwischen noch lauter geworden » (*Nordlicht*, p. 73 : « Le blanc est tâché de perles de glace, qui tambourinnent sur le toît en tôle de la maison [...]. Le bruit sourd par à-coups est entretemps devenu plus fort »). Dans cet extrait, la glace constitue une forme solide de l'eau, laissant une empreinte particulière sur le paysage sonore. Ici, l'eau ne produit plus une mélodie, mais un rythme, soit une succession de petits bruits distincts mais similaires. Le froid, transformant l'eau liquide en glace, modifie le paysage sonore, au point où il solidifie, durcit et isole les bruits. La bande sonore est moins fluide qu'en présence d'eau liquide ; elle en devient saccadée. L'un après l'autre, les perles de glace contribuent à cette rigidité sonore propre au Nord circumpolaire et glacial.

Qu'il s'agisse d'un « Nord blanc »[277] ou d'un « Nord brumeux »[278], l'eau, sous forme de mer, de pluie ou de neige, tient une place importante dans le paysage sonore des romans ultracontemporains, et ce sous toutes ses formes, ce que confirme notamment l'inclusion de toutes les transformations de l'eau dans le paysage sonore naturel[279] étudié par Raymond Murray Schafer. L'eau apparaît comme un élément à la fois singulier et pluriel par sa nature polymorphe. Si la « sonordicité » pouvait être retranscrite sur une partition musicale, les bruits de l'eau en font un élément multi-instrumentiste, capable de « virtuosité »[280]. En effet, entre le

---

[277] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. Montréal/Bergen : Imaginaire Nord/Université de Bergen, 2017. p. 177. [Consulté le 27 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://core.ac.uk/reader/130191930

[278] *Ibid.*

[279] Voir MURRAY SCHAFER, Raymond. I. Les premiers paysages sonores. 1. Le paysage sonore naturel. In : *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. *Op. cit.*, pp. 39-43.

[280] *Ibid.*, p. 43.

rugissement de la houle, le son discret des gouttes de pluie ou des flocons et le bruit tantôt sourd, tantôt strident du vent marin, l'eau recouvre, dans l'écriture romanesque du XXIe siècle, une grande variété de timbres et de nuances : du *dolce* au *marcato*, du *pianissimo* au *forte*.

B. La métaphore de la musique

Bien que des références musicales apparaissent dans l'ensemble du corpus, comme des références au tango, si cher à Brina Svit ou l'évocation des amants qu'a connu Lisbeth, dont deux sont musiciens, le roman de Valentine Goby occupe une place à part parmi les autres : la musique est ce qui caractérise le mieux le personnage de Sarah, la sœur disparue de Lisa. En effet, le roman *Banquises* fournit un éventail particulièrement riche du répertoire classique. Hélène Destrempes, qui s'est notamment intéressée à l'œuvre du romancier québécois Jacques Poulin, distingue deux types d'occurrences musicales : d'un côté, « les références proprement dites », soit les références directes à des œuvres musicales, et de l'autre, « les occurrences narratives et discursives »[281], que nous comprenons comme les différents procédés permettant aux écrivaines d'intégrer la musique à la narration ou au discours.

a. La musique comme signature

Dans le roman *Banquises*, Sarah, la grande sœur disparue, est musicienne. En accord avec la culture musicale immense de son personnage, Valentine Goby sème tout au long du récit des références à des œuvres musicales et des compositeurs bien réels, relevant de la première catégorie dans la théorie de Destrempes. Les mentions de la *Cinquième* de Mahler (voir *Banquises*, p. 18), de *Parsifal* et l'*Anneau du Nibelung* de Wagner, le Requiem de Berlioz (voir *ibid.*), puis des mazurkas de Chopin avant la référence à *King Arthur*, *Music for a While* et *Since from my Dear Astrea's Sight* de Purcell, chantés par Alfred Deller (voir *ibid.*, pp. 59-60) constituent déjà un catalogue conséquent par lequel le texte s'appuie sur la musique classique comme un arrière-plan sonore. La liste des compositeurs célèbres se poursuit tout au long du roman, sans que des pistes musicales spécifiques soient toujours mentionnées. La deuxième partie de notre relevé regroupe donc des références partielles. Haydn, Beethoven, Mozart, Stokowski, Ormandy sont autant de noms concentrés sur une même page (voir *ibid.*, p. 18) auxquels s'ajoutent ultérieurement les *Lieder* de Bach et Schoenberg (voir *ibid.*, p. 61). Ici, cette référence partielle n'informe pas le lecteur d'un titre précis, mais plutôt d'un genre de

[281] DESTREMPES, Hélène. Une petite musique de vie : références et analogies musicales dans les romans de *Jacques Poulin*. *Voix et Images* [en ligne]. 2020. [Consulté le 16 janvier 2024]. Vol. 45, n°2, p. 85. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1069512ar

composition musicale : le *Lied*, soit un poème chanté à une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement. Cet inventaire confirme la culture musicale foisonnante que Sarah a acquise lors de sa formation d'instrumentiste au Conservatoire.

Quand un personnage et son instrument deviennent indissociables

Plus que cultivée, Sarah est douée ; plus que de produire des sons, elle semble capable de mieux les entendre que les autres. Grâce à une oreille particulièrement développée, elle possède vraisemblablement un talent rare, celui de percevoir avec précision le paysage sonore qui l'entoure : « Il y a cette évidence rivée en elle d'un don pour la musique, celle qu'elle écoute, pas celle qu'elle joue dans les salles du conservatoire. Elle perçoit ce que ni Lisa, ni son père, ni sa mère ne peuvent entendre, soit l'acoustique des lieux » (*ibid.*, p. 17). L'espace perçu par Sarah n'est pas un espace dans son sens strictement spatial, il s'agit d'un espace sensoriel, objet de l'ensemble de notre étude de corpus, mais ici particulièrement thématisé. De manière plus spécifique, « l'acoustique des lieux » (*ibid.*, p. 17) désigne une composante particulière de l'espace sensoriel : le paysage sonore. La musique sculpte le portrait du personnage de Sarah, jusqu'à devenir sa signature. Évoquant la place occupée par la musique dans la fiction romanesque, la musicologue Dujka Smoje reconnaît son rôle essentiel dans la caractérisation des personnages : « Parfois, on la trouve entre les lignes, suggérée, ou bien, au contraire, marquant le profil des personnages, surtout dans les biographies fictives de musiciens[282]».

Si l'appétence de Sarah pour la musique et, de manière plus générale, l'acoustique transforme le paysage sonore de l'ensemble du roman, Valentine Goby permet à cette musicalité de survivre à son absence : sa musique occupe massivement le paysage sonore romanesque, et ce bien après sa disparition. Sarah, dont l'absence est le thème principal du roman *Banquises*, devient rapidement un personnage invisible, mais demeure néanmoins un personnage audible. Avant son voyage au Groenland, Sarah s'épanouissait grâce à son instrument de musique. Tel un *leitmotiv* romanesque, la flûte traversière demeure ainsi étroitement associée à la description de Sarah. Présente ou absente, en France ou dans le Nord, elle apparaît, dans la réalité comme dans les souvenirs, avec cet instrument dans son sac à dos (voir *Banquises*, p. 14, pp. 122-123). En effet, lorsque Lisa et ses parents accompagnent Sarah à l'aéroport, il est précisé que « de son sac dépasse un bout de flûte traversière » (*Banquises*, p. 14).

[282] SMOJE, Dujka. Le roman actuel à la recherche de sa musique. *Québec français* [en ligne]. 2009. [Consulté le 22 janvier 2024]. Vol. 152, p. 37. Disponible à l'adresse : https://id.erudit.org/iderudit/44184ac

La flûte comme fantôme sonore

Bien plus qu'un détail, la flûte traversière constitue l'élément-phare de cette description associée au dernier moment familial passé avec Sarah. Mentionnée approximativement au début et à la fin du, la flûte traversière dans le sac de Sarah joue un rôle essentiel dans son évocation. Se souvenir de Sarah revient à se souvenir de Sarah avec sa flûte. La répétition de cet élément de description n'est pas anodine. Bien qu'espacées d'une centaine de pages, les deux occurrences de la flûte se font écho l'une à l'autre. Tel un solo accordé à un instrumentiste au sein d'une composition musicale, la mention de la flûte traversière suffit à faire entrer Sarah de manière univoque dans le paysage sonore. Le son de sa flûte fait alors de l'absence de Sarah une présence, du moins virtuelle. Lisa, assise dans un traîneau, n'oublie pas l'importance de la flûte traversière pour sa sœur et imagine un paysage sonore dans lequel Sarah aurait, grâce à cet instrument, laissé une trace sonore :

> Lisa remonte son écharpe sur sa bouche. Dans la reconstitution, Sarah c'est elle, et produisant ce geste, elle est Sarah ajustant son écharpe, [...] Une Sarah jamais rencontrée que cette fille qui se serait tenue là, à la place de Lisa [...] Une fille de vingt ans avec peut-être une flûte traversière dans son sac à dos pour souffler dedans très loin de tout village, devant le trou de pêche, la bouche arrondie sur la petite fente, expulsant l'air d'un coup à cause du métal accrochant la peau puis écoutant le son propagé sur la glace à l'infini ou presque [...], mais évanoui à peine émis pour celui qui le joue parce que renvoyé par rien, parce que l'air très pur, extra-sec, et donc, le son, immédiatement dilué, évanoui, comme la lumière au fond d'un puits. (*Banquises*, pp. 122-123)

Le son de la flûte traversière, qui fait ici l'objet d'une expérimentation sonore imaginaire, suffit donc à donner vie à un souvenir, voire à une identité. Grâce à lui, Lisa essaie d'imiter la gestuelle de sa sœur, redessiner sa silhouette, assise sur le traîneau et jouant de la flûte traversière. Ainsi, même dans le Grand Nord, dans l'esprit de sa sœur, Sarah ne peut pas exister sans cet instrument. Cette reconstitution s'appuie donc sur son son-signature, celui de la flûte traversière. Si Dujka Smoje s'étonne du « nombre de romans associés au mystère, à la limite du polar, qui se servent de partitions, d'instruments, de manuscrits disparus ou de la mémoire perdue comme éléments d'intrigue »[283], l'utilisation par Valentine Goby de la flûte traversière comme marque de l'omniprésence du personnage disparu constitue un ressort de l'intrigue romanesque, sans que celle-ci bascule vers le polar.

[283] SMOJE, Dujka. Le roman actuel à la recherche de sa musique. *Loc. cit.*, p. 37.

Cette quête de l'identité, entreprise par Lisa par l'intermédiaire du souvenir de Sarah, se présente donc sous la forme d'une enquête : le lecteur peut reconstituer l'identité du personnage en suivant la trace des nombreuses références musicales dessinant le portrait musical de Sarah, des grands noms de la musique classique à l'évocation de sa flûte traversière. Pour Lisa, l'identité que lui renvoie sa sœur est avant tout une identité de musicienne. Le lecteur se retrouve ici confronté à une identité *a priori* limpide. Néanmoins, la disparue étant identifiée malgré elle, il s'agit d'une identité construite par autrui qu'Erving Goffman distingue de « l'identité pour soi »[284]. Ne donnant plus de signe de vie, Sarah cède, quelles que soient les circonstances de sa mystérieuse disparition, son droit d'autodéfinition à sa famille, entre autres à sa sœur. Par le biais d'une focalisation interne, le lecteur découvre ainsi la Sarah de Lisa, soit une Sarah indissociable de son instrument de musique. Par ailleurs, d'un point de vue auditif, la description de Sarah au Groenland dessine les contours d'un paysage sonore étouffé, quasi inaudible. Dans ces grands espaces vides et froids, la vie perd une partie de sa sonorité. Valentine Goby réussit établir une relation analogique entre les sons et les personnages : les sons disparaissent et les êtres leur étant associés ont également disparu. Effectivement, la disparition de Sarah semble se traduire par la disparition du son de sa flûte : ce son ne peut plus être entendu, il doit donc être imaginé par les autres protagonistes.

b. <u>De la musique au stéréotype</u>

Dans *Une nuit à Reykjavík*, la musique joue également un rôle important dans la caractérisation de certains personnages. Certes, les personnages de Martin, amant de jeunesse à la fois de Lisbeth et de sa sœur, et de Mehdi, un homme que fréquente désormais Lisbeth, mènent tous deux une existence liée à la musique, que ce soit en tant que violoniste (voir UNR, p. 90) pour le premier ou en tant qu'auditeur régulier de flamenco et d'opéra (voir *ibid.*, p. 126) pour le second. Néanmoins, les éléments musicaux dissociés des espaces nordiques ne peuvent pas être intégrés à l'étude ci-présente de la « sonordicité ». Effectivement, les deux personnages évoqués précédemment vivent en France et ne jouent aucun rôle dans la partie du récit ayant lieu en Islande. Eduardo Ros, un Argentin qui accepte de passer une nuit avec Lisbeth à

[284] GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Éditions Minuit, 1996, p. 127.

Reykjavík, est en revanche présenté comme un danseur professionnel de tango dont la musicalité est exportée en territoire nordique.

D'après la définition du stéréotype proposée par Daniel-Henri Pageaux comme le signal d'un imaginaire « réduit à un message essentiel »[285] ou « minimal »[286], il est ici bel et bien question d'un stéréotype. Le tango ne définit pas uniquement le métier du danseur Eduardo ; il se situe au cœur de son identité perçue par les autres[287]. Dans l'imaginaire de Lisbeth, le tango est indissociable du personnage d'Eduardo. Au point que, lorsqu'elle perd sa trace dans les rues de la capitale islandaise, elle s'attend à le trouver en train de danser : « Il peut faire ce qu'il veut. Il peut se perdre dans les trois rues du centre, se soûler à la bière islandaise, danser le tango, tomber de nouveau sur la jeune Russe et lui faire un sourire débordant » (*ibid.*, p. 145). D'ailleurs, l'hypothèse de la danse, proposée en troisième position, se retrouve au milieu de l'énumération, comportant cinq verbes à l'infinitif. La danse apparaît alors au cœur de la constitution même du personnage.

Tango et (É)ROS

Pourtant, comme Sarah qui n'a plus besoin de jouer de sa flûte pour apparaître avec une flûte dans l'imagination de sa sœur, Eduardo n'a pas besoin de danser pour être assimilé à un danseur dans l'imagination de Lisbeth. Lorsqu'Eduardo prend soin de cette dernière, ayant pris froid à errer dans les rues islandaises en cherchant justement à le retrouver, elle n'est pas dans les bras d'un homme comme les autres :

> C'est ça : c'est lui, Ros, le petit Argentin, le beau gosse, le danseur de tango, qui a enlevé son pull, puis sa jupe, et enfin son soutien-gorge et sa culotte, avec des gestes simples et naturels comme s'il le faisait tous les jours. Il lui a retiré ses lunettes. Il l'a soulevée et l'a posée dans la baignoire [...] faisant attention à ne pas faire couler l'eau sur son visage. (*ibid.*, pp. 162-163)

Il suffit qu'il soit en présence d'une femme, qu'une part de nudité soit évoquée pour que son métier de danseur justifie la mise en scène d'une érotisation. Avant d'être exotisé, le personnage argentin fait l'objet d'un certain érotisme. D'ailleurs, autour de la danse gravitent d'autres caractéristiques censées définir la personnalité stéréotypée d'Eduardo, notamment son présumé goût pour la séduction. En effet, dès sa première rencontre avec Eduardo à Buenos Aires,

---

[285] PAGEAUX, Daniel-Henri, De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée. Op. cit.*, p. 139.
[286] *Ibid.*, p. 140.
[287] Voir GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.*, p. 127.

Lisbeth décrit sa voix comme « chaude et veloutée » (UNR, p. 44). Il semble prisonnier d'une identité créée par les autres se résumant à un stéréotype.

Lorsqu'il se présente, ses propos sont d'ailleurs révélateurs de cette aliénation : « On m'appelle Ros » (*ibid*., p. 41). Rappelant l'érotisation du personnage, son prénom Ros rime justement avec l'*éros*. Au-delà de la rime, l'orthographe du prénom est quasiment identique à celle du substantif. Tout, de son prénom à sa profession, en passant par sa voix, appelle au désir physique. En outre, l'emploi d'un pronom impersonnel sert de substitut au pronom personnel « je » le plus souvent utilisé : Eduardo ne mentionne pas comment *il* s'appelle, mais comment *on* l'appelle. Cette structure de la phrase traduit l'extrême dépersonnalisation d'une personne humaine, pouvant être perçue comme une forme de déshumanisation : Eduardo ne se présente même plus, les autres le présentent à sa place. Dépossédé de son propre nom, il l'est également d'une partie de son identité, et donc d'une composante de son humanité. De plus, le voyage en terre nordique ne rend en aucun cas à Eduardo son droit à une « auto-image »[288], et encore moins son droit à l'« identité pour soi »[289]. L'espace nordique n'est donc pas un remède efficace contre l'aliénation. À la recherche d'indices concernant sa construction identitaire, nous nous retrouvons face à une impasse : lorsqu'il s'agit d'Eduardo, le lecteur n'a accès qu'à une « image de l'Autre »[290]. Dans le Sud comme le Nord, Eduardo demeure un étranger, un Autre pour lui-même. En somme, la caractérisation sonore de ce personnage le dépeint comme un charmeur malgré lui, soit une identité aliénée.

Le tango n'est que le sommet de l'iceberg. Le talent musical du personnage sert à renforcer son appartenance supposée à un stéréotype, dépassant largement les références au paysage sonore. Néanmoins, le tango semble justifier le stéréotype. L'amalgame entre danseur de tango et séducteur n'est que le premier d'une longue liste. Tout au long du roman de Brina Svit, l'apparent exotisme d'Eduardo le réduit à un archétype : argentin, séducteur et attiré par l'argent, il accumule tous les vices. Par sa profession de danseur de tango, il est en contact avec beaucoup de femmes et accepte même d'être payé pour une danse ou pour « autre chose » (UNR, p. 42), ce dont profite Lisbeth, lui proposant une nuit en Islande en échange d'une rémunération. Malgré des allusions à ses capacités de danseur, décrites comme surhumaines, « le beau mec qui danse comme un dieu et a deux enfants de deux femmes différentes » (*ibid.*,

---

[288] LEERSSEN, Joep. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Loc. cit.*, p. 16.
[289] GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.*, p. 127.
[290] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée. Op. cit.*, p. 137.

p. 98) est moins divinisé que diminué. Si Eduardo était un Dieu, ce serait Éros, divinité de l'Amour et de la passion ; derrière une apparente divinisation, le personnage est immédiatement rabaissé aux pulsions charnelles et à l'excès, voire à une forme d'hédonisme.

De surcroît, le stéréotype de l'homme du Sud est d'autant plus exotique dans le Grand Nord. Le texte révèle en effet une sorte de basculement de l'exotisme vers une sorte de dévaluation d'une partie de l'humanité. Dépourvu de vertus morales, l'Argentin semble moins fiable, moins responsable, presque moins respectable parce que sa nationalité lui confère une place réduite dans un imaginaire qui le dépasse : une forme d'imaginaire du Sud. Pourtant, lors de la nuit passée en Islande, aucun acte intime n'aura lieu entre Lisbeth et le danseur argentin. Quoi qu'il en soit, un parallèle entre deux personnages, issus de deux romans différents du corpus, à savoir Eduardo et Sarah, peut être réalisé : l'identité construite par les autres prend le dessus. Du moins, c'est ce que révèle la focalisation interne dans les deux romans. Dans le regard des autres personnages, que ce soit dans les yeux de Lisa dans *Banquises* ou ceux de Lisbeth dans *Une nuit à Reykjavík*, Sarah et Eduardo sont tous deux réduits à une unique caractéristique, tout particulièrement liée à la musique : la première joue de la flûte, l'autre danse le tango.

Du vice à la vertu

Pour Tzvetan Todorov, l'exotisme consiste à valoriser un « pays dont la seule caractéristique pertinente est qu'il ne soit pas le mien »[291]. En s'appuyant sur la définition de Todorov, on en déduit qu'adopter une perspective imagologique permet d'associer les notions d'espace et d'identité. Ainsi, l'Ailleurs se superpose sur l'Autre, l'Ici sur le *moi*. Jusqu'ici, l'exotisme apparaissait comme une forme de valorisation de l'*Ailleurs* ou de l'Autre sous prétexte qu'il n'était ni *Ici*, ni *moi*. Toutefois, dans le roman, *Une nuit à Reykjavík*, notre lecture met en évidence une forme de dévalorisation d'Eduardo et de sa culture par le biais d'un stéréotype. Venant d'Amérique latine, le Don Juan semble céder à l'argent facile puisqu'il est même capable d'accepter de l'argent contre une nuit passée avec une inconnue à l'autre bout du monde. Ainsi, le personnage est représenté tel un anti-héros jusqu'au moment où, dans l'excipit du roman, est enfin associée au tango autre chose que la facilité ou le vice : « Il y a ces gamins des bidonvilles aussi qui l'attendent pour qu'il leur donne des cours de tango. Il aime bien transmettre ce qu'on lui a transmis à lui. C'est ça, le tango, une histoire de transmission »

[291] TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 1992, p. 355.

(UNR, p. 193). Soudainement, le tango ne rime plus avec séduction et frivolité ; il se fait *voix* – ou *voie* – de la transmission. D'ailleurs, l'argent promis par Lisbeth ne sera pas accepté par Eduardo.

En réalité, les descriptions d'Eduardo, jusqu'ici racontées à l'aide d'une focalisation interne, ne reflétaient que les préjugés de Lisbeth. « Elle devra donc comprendre toute seule pourquoi il n'a pas pris l'argent qu'elle avait préparé pour lui » (*ibid.*). S'opère ici un renversement imagologique : le vice que Lisbeth a attribué à Eduardo, l'Argentin appâté par le gain facile, reflète en réalité sa propre obsession pour l'argent. Lisbeth paraît en effet avoir projeté sur ce personnage masculin son propre défaut. Dans l'*alter* apparaît le *moi* de Lisbeth, un *moi* dont elle a peut-être préféré se défaire ou du moins, se tenir à distance. En projetant, de manière vraisemblablement inconsciente, une partie de son *moi* sur l'autre, elle accepte une forme d'aliénation. Cette fois-ci, néanmoins, ce n'est pas une aliénation dans le cas où l'Autre dominerait un *moi*, mais plutôt un *moi* qui dominerait sur l'Autre, au point de l'assujettir. Pour refuser de se confronter à son identité, Lisbeth se sépare d'elle et l'intègre à l'altérité qu'elle perçoit. Les frontières sont brouillées : si le *moi* se retrouve dans l'Autre, l'Autre se retrouve dans le *moi*. Par conséquent, chacun des pôles, que ce soit l'identité ou l'altérité, détient une forme d'étrangèreté. L'Autre ne lui est pas plus étranger que son propre *moi*. Cette prise de conscience suffit à formuler une première conclusion : ce n'est pas en Islande qu'a lieu un quelconque « choc des civilisations »[292], mais bien à l'intérieur de Lisbeth.

En somme, les références musicales, plus ou moins directes ou développées, semblent assurer plusieurs fonctions. Si la musique peut évoquer la présence d'un personnage disparu, notamment dans le roman *Banquises*, elle peut également être instrumentalisée par le biais d'un point de vue interne. Dans ce deuxième cas, le personnage principal, à l'instar de Lisbeth dans *Une nuit à Reykjavík*, peut construire un archétype autour de cet élément musical. Dans un discours réducteur, la musique devient l'outil-phare du stéréotype, ouvrant la voie à un paysage sonore quasi caricatural dans son ensemble. La représentation sonographique des identités est alors brouillée par une accumulation de préjugés. La frontière entre l'altérité et l'identité devient si poreuse qu'il nous semble possible de lire l'identité d'un personnage dans la prétendue altérité d'un autre. L'Autre n'est, dans le roman de Brina Svit, autre que le *moi* de Lisbeth. Ne pouvant se fier entièrement aux bruits et sons musicaux utilisés comme des éléments de

[292] Nous faisons ici référence au titre de l'ouvrage de HUNTINGTON, Samuel. *Le choc des civilisations.* New York : Simon and Schuster, 1996.

structure narrative[293], comme la signature hostile d'un Nord mi-naturel et mi-civilisé[294] ou comme des données sonores servant à dévaloriser le Sud, on peut se demander quels autres indices sonores peuvent mettre en lumière la construction identitaire des personnages.

C. D'un silence à l'autre[295]

Peu habité, le « Nord blanc »[296] ne semble pas uniquement défini par sa couleur, mais également par sa sonorité ou bien, son absence de sonorité. À première vue, le silence du Grand Nord est moins associé à la découverte d'une altérité qu'à la révélation d'une identité. Notre observation fait écho aux propos de Daniel Chartier, définissant l'imaginaire du Nord comme « un imaginaire où est valorisé non la sonorité, mais le silence, lui-même lié aux signes de l'étendue de l'espace, de l'immobilité et de l'uniformité chromatique »[297]. Aussi vide que les autres paysages sensoriels, rappelle-t-il, le paysage auditif se mue en partition d'« une absence humaine »[298]. S'il n'y pas de chaleur, pas de mouvement, pas ou très peu de couleurs, la fabrication d'un espace sensoriel cohérent ne peut être qu'en adéquation avec le silence. D'ailleurs, l'aspect silencieux du paysage sonore n'est pas uniquement dû à une logique de cohérence de l'ensemble des paysages sensoriels, mais avant tout à une relation de cause à effet, explique Daniel Chartier. Ayant étudié l'imaginaire nordique dans les écrits d'époques antérieures, Chartier se réfère à une observation, déjà explicitée par François Rabelais, dans son *Quart-Livre* : le froid extrême rend la parole difficile[299], ce qui tend à confirmer le constat que, dans l'espace sensoriel nordique, tout est *a priori* absent, y compris le son.

a. Silence et altérité nordique

Le silence du Nord n'est pas une spécificité de l'écriture romanesque ultracontemporaine, mais une idée déjà exprimée à la Renaissance. Si Raymond Murray Schafer, apparemment satisfait de la capacité de la glace à étouffer les sonorités, exclut le bruit

---

[293] Voir la section intitulée « Le bruit de la mort » dans le chapitre ci-présent.
[294] Voir la section intitulée « Sur les pas de la « sonordicité » : artificielle ou naturelle ? » dans le chapitre ci-présent.
[295] *N. B.* Certains aspects de cette section ont fait l'objet d'une communication de ma part : SAINT-ALME, Laure. « Sonordicité » : Étude d'une altérité auditive en terres nordiques [Publication à venir]. Colloque Altérités en dialogues. 2 février 2024. Référencée à l'adresse : https://univ-orleans.hal.science/hal-04436374
[296] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. *Op. cit.*, *p.* 177.
[297] CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. In : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*. Vol. 14, n°1, p. 25.
[298] *Ibid.*
[299] Voir *ibid.*, p. 26.

de la « sonordicité », c'est pour mieux préserver le silence de toute nuisance[300]. Cette déduction correspond à l'analyse de Daniel Chartier, observateur d'un silence entouré de sons : « Constitutif du monde froid, le silence sera ainsi recherché et même défendu, alors qu'en contrepartie, toute parole, son et *bruit* dissoneront avec le Nord »[301]. Au cœur du paysage sonore nordique, Schafer souhaite laisser une place privilégiée au silence. Dans sa conception du Nord, comme dans celle de Daniel Chartier, la « sonordicité », dans sa dimension orchestrale, n'aurait par conséquent qu'un seul soliste : le silence.

Absence du son, présence du silence

Dans *Anatomie einer Nacht*, le silence est explicité comme un élément *essentiel* au Nord – à entendre ici au sens propre, faisant du silence l'essence même du Nord. Dans *Der Atem der Vögel* de Klaus Böldl, le profond silence des îles Féroé paraît quasi surnaturel au personnage principal. L'auteur décrit ainsi de manière très détaillée le calme perçu comme un phénomène extraordinaire, bien qu'il vive depuis deux ans dans l'archipel :

> Mitten im Sommer, mitten am Tag herrscht um unser Haus herum oft eine sorgfältige *Lautlosigkeit* [...]. Es ist keine argwöhnische, beunruhigte *Stille*, die auf irgendein Geschehnis lauert, noch weniger eine, die zuvor alles Hörbare erstickt hätte, sondern ein sanftes und zugleich regsames und durchsichtiges *Schweigen*, ein durch jahrtausendelange Übung geräuschlos gewordenes Miteinandersein und Ineindandergreifen der Dinge. [Nous soulignons] (DAV, pp. 17-18)

> [Notre traduction] Au milieu de l'été, en plein cœur de la journée, règne souvent autour de notre maison une minutieuse *absence de son* […]. Il ne s'agit pas d'un *calme* suspicieux ou inquiet, qui guetterait un évènement particulier, encore moins d'un calme qui aurait étouffé tout ce qui était audible avant lui, mais d'un *mutisme* à la fois doux et agile, voire transparent, une forme de vivre-ensemble avec les autres et devenue silencieuse au bout de plusieurs millénaires de pratique.[302] [Nous soulignons]

Indispensable au Nord, le silence se perçoit finalement comme un son complexe et unique. Comme le montrent tous les mots s'y référant, ce silence semble constituer un signifié pour

---

[300] Voir MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. *Op. cit.*, pp. 46-47.
[301] CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. *Loc. cit.*, p. 26.
[302] Le français ne disposant que d'un seul substantif pour évoquer précisément le silence, la traduction de la prose de Klaus Böldl se révèle particulièrement délicate. Dans la traduction proposée par nos soins, il est question de trouver des termes ou locutions françaises capables de mettre en valeur les distinctions entre les différents synonymes allemands : « *Lautlosigkeit* », « *Stille* » et « *Schweigen* ».

lequel il est difficile de trouver un signifiant ; aucun des synonymes allemands utilisés ne paraît parfaitement adéquat. Par conséquent, le silence du Nord ne se définit pas par ce qu'il est, mais plutôt par ce qu'il n'est pas. Il se distingue des silences de circonstances, généralement plus faciles à interrompre et à expliquer.

Dans ce roman de Klaus Böldl, le silence paraît occuper une place centrale. D'une certaine manière, le silence serait si absolu qu'il permettrait même d'entendre *la respiration des oiseaux* [Notre traduction du titre]. Ainsi, le moindre son émis à des kilomètres semble facilement perceptible par l'oreille humaine (voir DAV, pp. 131-132). S'inscrit alors au cœur de la « sonordicité »[303] un paradoxe : l'absence de stimuli sonores, soit le silence, s'impose comme une donnée plus percutante, plus imposante que tous les stimuli sonores. Car, si Böldl ne l'avait rappelé dans son titre, la respiration des oiseaux serait restée un élément certes mentionné (voir *ibid.*, p. 25), mais avant tout secondaire, perdu entre les pages du roman. Le silence du Nord incarne donc une surpuissance sensorielle : il constitue une condition essentielle pour entendre le reste du paysage sonore, tout en demeurant l'élément principal de ce dernier.

Écouter le silence : une compétence ?

Parmi les personnages d'*Anatomie einer Nacht,* Sivke paraît elle aussi tout à fait consciente du lien qu'elle entretient avec le silence du Grand Nord. Confrontée au silence du Groenland, elle s'appuie littéralement sur lui, en fait le fondement de sa stabilité physique : « Sie verliert die Balance und muss sich an der Wand festhalten. Findet das Gleichgewicht wieder, lauscht, noch immer das gleiche Geräusch, das sich *Stille* nennt » (*Anatomie einer Nacht*, p. 59 : traduction, p. 61-62 : « Elle perd l'équilibre et doit se retenir au mur. Retrouve l'équilibre, tend l'oreille, toujours le même bruit qui se nomme silence »). Le constat établi par le personnage peut être ici perçu comme paradoxal, voire déconcertant. Dans cet extrait, Sivke ne recherche pas un son, mais bel et bien l'absence de son. Pourtant, écrit Daniel Chartier, « par sa nature, le silence [...] n'est [...] pas perceptible par lui-même, et il ne se révèle que lorsqu'il est brisé par un bruit, un cri, une voix, une musique »[304]. La contradiction entre la perception de la protagoniste et le rappel théorique de Daniel Chartier soulèvent certaines interrogations : comment cela se fait-il alors que Sivke ait pendant un moment arrêté de percevoir le silence ?

[303] Voir MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. *Op. cit*, pp. 183-185.
[304] CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. *Loc. cit.*, p. 26.

Et pourquoi parvient-elle à le percevoir à nouveau, simplement en « tend[ant] l'oreille » (AEN, p. 59) ?

Selon Christophe d'Alessandro, la classification des sons dépendrait d'un critère de compétence. Lui empruntant cette théorie, nous choisissons d'associer respectivement deux différents types de sons à deux lettres. En effet, pour percevoir le son A comme une parole, le récepteur de ce son doit posséder une certaine « compétence linguistique »[305]. De même, pour percevoir le son B comme une musique, le récepteur doit posséder une compétence musicale »[306]. Autrement, les sons A et B seront tous deux considérés comme des bruits[307]. Dans le cas de Sivke, il serait alors possible d'étendre ce raisonnement à l'absence de son : afin de percevoir le silence, il faut que le récepteur ait déjà développé une compétence particulière. Par conséquent, si une distinction nette et pérenne entre bruit(s) et musique s'est précédemment révélée impossible, l'écrivaine Anna Kim brise ici une deuxième barrière acoustique, à savoir celle censée séparer le son du silence. Dans les romans ultracontemporains, il devient possible d'écouter le silence comme on écouterait n'importe quel (autre) son.

Que l'Ailleurs nordique soit immédiatement associé au silence se lit aussi chez Valentine Goby qui, situant comme Anna Kim l'intrigue de son roman au Groenland, évoque également ce bruit-signature : « Sarah a rejoint la grande zone de silence de la banquise, au nord du Groenland » (*Banquises*, p. 22). Selon notre lecture, le silence ajoute à la « sonordicité » polaire un caractère exotique. Cet exotisme semble néanmoins s'éloigner de celui défini par Tzvetan Todorov et qui consisterait à idéaliser un pays pour l'unique raison qu'il est un autre[308]. Atypique, le Grand Nord doit vraisemblablement son exotisme au principal trait de sa dimension acoustique : le silence. L'Ailleurs nordique semble ici présenter une altérité radicale d'un point de vue sonore. En effet, cet Ailleurs n'est pas défini par des sons d'ailleurs, mais tout simplement par l'absence de son.

En comparaison avec le reste du monde – et notamment avec d'autres œuvres du corpus dont l'intrigue se déroule dans des régions plus bruyantes (Copenhague étant l'exemple le plus évident), le Nord silencieux ne doit pas son altérité à la possession d'un élément ou à une caractéristique dont le Sud ne disposerait pas, mais bel et bien à l'absence d'un stimulus plus répandu dans le Sud : le son. Autrement dit, cet Ailleurs, bien qu'inscrit dans un discours

---

[305] D'ALESSANDRO, Christophe. Chapitre 2 : Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Étude comparative. *Op. cit.*, p. 36.
[306] *Ibid.*
[307] Voir *ibid.*
[308] Voir TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. *Op. cit.*, p. 355.

boréaliste idéalisant les terres nordiques, n'a rien de plus que l'Ici. Le Nord n'est donc pas idéalisé pour ce qu'il a, mais pour ce qu'il n'a pas. Dépourvu de nombreuses couleurs, et notamment de couleurs vives et chaudes, le Nord est aussi dépourvu de nombreuses sonorités. Finalement, le dé*pays*ement vécu par les personnages du roman ultracontemporain – dont le radical mérite une attention toute particulière – ne se réduit pas à un *pays*age visuel. Le « Nord Blanc »[309], vu par Odile Parsis-Barubé, est aussi un « Nord silencieux »[310], comme le précise Daniel Chartier dès le titre de son article.

b. Silence et identités romanesques chez Brina Svit et Anna Kim

Omniprésent et porteur d'une lourde charge sémantique, le silence n'est cependant pas traité de la même manière chez Brina Svit et Anna Kim. Pourtant, dans les deux œuvres, il constitue à lui tout seul l'essence de la bande-son[311] romanesque d'un Nord où les identités les plus complexes se révèlent dans le silence absolu. Dans le roman de Svit, en ce qui concerne l'identité d'Eduardo, tout porte à croire que ne pas accepter dans le silence est plus puissant qu'accepter à haute voix. En revanche, chez Kim, le pouvoir du silence nuit au personnage de Mikileraq, il en fait une victime. Car, dans le Groenland d'Anna Kim, le prédateur sexuel Sørensen, sévit dans un pays où règne l'omertà.

Ce que le silence « dit »

Le roman *Une nuit à Reykjavík* se termine sur un silence, peut-être plus évocateur que n'importe quelle parole. Eduardo quitte Lisbeth, en Islande, sans accepter l'argent qu'elle lui avait promis en échange de cette nuit : « Parce qu'il n'est pas là. Elle ne le voit pas. Pourtant elle a traversé le hall dans les deux sens. Elle a regardé partout, même dans les deux cafétérias et chez le marchand de journaux. Il est parti. » (UNR, p. 193). La disparition du personnage révèle la solidité de ses valeurs morales. Aucune confrontation entre Eduardo et Lisbeth n'est possible ; sa décision, ferme, définitive et unilatérale, échappe à toute négociation. Eduardo affirme finalement l'autodéfiniton de son identité dans la fuite. À la toute fin du roman, l'homme révèle à Lisbeth, par son absence, sa véritable identité, sans en être exproprié. Par la focalisation de Lisbeth, le lecteur n'avait accès qu'au profil d'Eduardo tel qu'il était perçu par la protagoniste. Or, l'Eduardo de Lisbeth, ce personnage privé d'identité et réduit à un mythe,

[309] PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, *p.* 177.
[310] Voir CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. *Loc. cit.*, p. 25.
[311] Nous reprenons le terme « bande-son » de HORVATH, Christina. 12. L'écrit et l'écran. In : *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 242.

n'a jamais été le vrai Eduardo. Il n'était que le miroir de Lisbeth, grossissant les défauts de cette dernière, peu flatteurs. Si Brina Svit choisit de terminer son récit sur ce silence, c'est peut-être pour mieux mettre en lumière ce renversement de perspective. L'altérité , voire l'incompatibilité des deux personnages, apparaît assez clairement. Désormais, Lisbeth, seule et dans le silence, est confrontée à son identité de femme, ayant souhaité payer un homme pour passer à une nuit avec elle, tandis qu'Eduardo renvoie le reflet d'un homme ayant conservé sa dignité et refusé d'être acheté.

Effectivement, Eduardo se distingue dans le silence. Par son acte de refus, il marque sa différence, voire une forme de supériorité morale. Les mots d'Eduardo sont ici remplacés par des actes. Il n'a pas besoin de se justifier, son refus parle de lui-même. D'habitude si exotisé, voire érotisé, qu'il en était presque déshumanisé, c'est désormais Lisbeth qui subit une dévalorisation. D'un point de vue imagologique, le reversement entre le *moi* et l'Autre laisse transparaître un bouleversement entre l'Ici et l'Ailleurs. La hiérarchie jusqu'ici établie est inversée. Le Nord s'impose alors comme une région où la valeur financière semble pouvoir se négocier avec la valeur humaine. Derrière ce refus silencieux d'Eduardo pourrait donc se cacher un rejet de nature économique. Le fait que l'œuvre se termine sur un refus d'argent pousse le lecteur à la réflexion. Dépeint comme séducteur, instable et peu fiable tout au long du roman, Eduardo demeurera malgré tout dans la mémoire du lecteur comme un personnage digne. La caractérisation jusqu'ici péjorative prend un tournant inattendu : la culture sud-américaine regardée[312] avec condescendance n'a donc plus rien à envier à l'Ailleurs européen nordique, faisant ici office de culture regardante[313]. L'argent n'est plus le vice d'Eduardo, il s'agit maintenant du critère séparant l'identité des deux personnages et marquant, par la même occasion, leur profonde différence, voire leur incompatibilité.

Une vie de silence(s)

Dans le roman d'Anna Kim, le silence semble s'imposer comme le véritable langage de la construction identitaire. Dans *Anatomie einer Nacht*, l'identité de Mikileraq tient à peu d'éléments, voire à rien du tout tant elle est empreinte d'une multitude de silences. Le premier des silences marquant la biographie de ce personnage est particulier car, contrairement aux autres, il s'agit d'un silence collectif, à l'origine de nombreux autres silences. Chez Kim, il s'agit d'un silence partagé par de nombreux personnages puisque tout le monde tait la même

[312] Voir *ibid.*
[313] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 152.

vérité. Celle-ci concerne les violences sexuelles perpétrées par le médecin Jesper Sørensen sur ses patientes mineures, un élément que l'autrice ne passe pas sous silence :

> Seine Vorliebe für minderjährige Mädchen, vorzugsweise zwischen elf und sechzehn Jahren, musste Jesper Sørensen zum Verhängnis werden. Um sie ausleben zu können, hatte er sich mit Anfang dreißig für die Stelle am Rande Grönlands beworben. Er hatte sich ausgerechnet, dass es ihm dort leichter fallen würde, der Justiz zu entgehen. (AEN, p. 159)

> [Traduction] Son penchant pour les mineures, avec une préférence pour les filles entre onze et seize ans, devait être fatal à Jesper Sørensen. Pour pouvoir s'y adonner, à la trentaine, il avait posé sa candidature pour ce poste aux confins du Groenland. Il avait calculé qu'il lui serait plus facile d'échapper là-bas à la justice (*Anatomie d'une nuit*, p. 168)

Le récit en focalisation zéro raconte l'histoire d'un pédophile, stratège et conscient de ses actes. C'est justement pour maintenir le silence dissimulant les abus sexuels commis qu'il fuit ; c'est également pour maintenir ce silence au Groenland qu'il continue l'exercice de la médecine. C'est même pour perpétrer ses crimes qu'il s'intéresse de près à la santé physique et mentale de ses patientes – ce que révèle le regard qu'un autre personnage porte sur ces abus.

Anna Kim lie les existences de ses personnages les unes aux autres, faisant de ce roman ce qui s'apparente à un roman choral, tant les personnages et points de vue sont nombreux et variés. Jamais constante, la focalisation oblige le lecteur à prendre en considération l'entremêlement des histoires individuelles au sein d'une intrigue romanesque complexe. Près d'une cinquantaine de pages après que le personnage de Jesper Sørensen a été introduit au récit, l'autrice Anna Kim établit un lien avec un autre personnage : il s'agit *de facto* d'un lien entre un violeur et sa victime. Le lecteur assiste alors à un changement d'instance narrative, passant de la focalisation interne du criminel à celui de Mikileraq, une de ses victimes. D'ailleurs, le poids de l'omertà est très nettement perçu par celle-ci : « bei jeder Visite glitten seine Hände ein Stückchen weiter hinauf, und *sie sagte nichts*, denn es erschien ihr harmlos, für diese Art von Aufmerksamkeit war er bekannt » [Nous soulignons] (*ibid.*, p. 202 : traduction, p. 215 : « ses mains remontaient un peu plus haut et elle ne disait rien parce qu'elle ne trouvait pas ça grave, il était connu pour ce genre d'attention »). Par conséquent, l'omertà se transforme en silence individuel ou bien, l'omertà justifie le silence individuel.

En effet, Mikileraq ne subit pas uniquement un silence collectif mais se noie dans une accumulation de silences, qui s'étend sur l'ensemble du roman. Souhaitant à tout prix quitter le Groenland, Mikileraq se résout à un statut de proie, demeurant immobile pendant l'acte :

> Während er seine Hände wandern ließ, befragte sie ihn nach dem Leben außerhalb, er antwortete ihr, fütterte ihre Träume, bis sie nicht anders konnte, als seinen Vorschlag anzunehmen, im Tausch gegen ein Telefonat. Er kenne wichtige Menschen, er werde sie kontaktieren, um ihr ein Stipendium für Kopenhagen zu verschaffen, sagte er, sie brauche nur *stillzuliegen*. [Nous soulignons] (AEN, p. 202)

> [Traduction] Tout en laissant ses mains se balader, elle lui posait des questions sur la vie à l'extérieur, il lui répondait, nourrissait ses rêves jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus faire autrement qu'accepter sa proposition, en échange d'un coup de téléphone. Il connaissait des gens importants, il les contacterait pour lui obtenir une bourse à Copenhague, disait-il, elle devait juste rester allongée *sans rien dire*[314]. [Nous soulignons] (*Anatomie d'une nuit*, p. 216)

Pendant l'abus sexuel, Sørensen impose un second silence à Mikileraq, cette fois-ci un silence individuel. La règle est la suivante : pendant l'acte, la victime doit se laisser faire et par la même occasion se taire. En effet, le récit de l'abus intègre en son sein une polysémie propre à la langue allemande. La lecture de la traduction publiée révèle toutefois une forme de flou sémantique puisque deux formes verbales existent en allemand : « *stillliegen* » (en un seul mot), le verbe ici employé par Anna Kim, et la locution « *still liegen* » (en deux mots). Avant d'être une particule associée à un radical verbal, « *still* » n'est autre qu'un adjectif signifiant une atmosphère ou un état calme, immobile, voire silencieux[315]. Selon son emploi grammatical, l'adjectif et la particule « *still* » ont donc deux valeurs sémantiques différentes : tandis que le premier, plus polysémique, doit sa signification au contexte dans lequel il est utilisé, la particule attribue au verbe « *stillliegen* » le strict sens d'immobilité.

Malgré cette subtile distinction, la confusion sémantique qui émane de la traduction française du roman ouvre le champ des interprétations possibles. Après tout, comme le constate Daniel Chartier, « on dit du silence qu'il induit une immobilité : signe qu'il se lie à une certaine

---

[314] *N. B.* Le choix de traduire le verbe *stillliegen* par « sans rien dire » n'est pas une traduction exacte, mais plutôt déjà une interprétation adoptée par la traductrice Marie-Claude Auger.
[315] Voir Still. In : *Duden : Deutsches Universalwörterbuch*. 8. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin : Duden Verlag, 2015, p. 1695.

forme de temporalité »[316]. Si Mikileraq est immobile, on peut soupçonner qu'elle soit également silencieuse. Elle est ici la victime d'un violeur en série ; elle subit ses abus. De plus, ce n'est pas elle qui fixe les règles de ce marché sordide : elle se laisse faire pour obtenir de son bourreau la possibilité de quitter le Groenland. Son état passif peut ainsi se traduire à la fois en un silence et une immobilité. Ce silence individuel et délimité dans le temps se distingue ainsi clairement de l'omertà, flottant dans le temps sur une durée *a priori* longue mais indéterminée. À partir de cette trinité unissant silence, immobilité et temporalité, l'immobilité de la jeune Mikileraq peut être lue comme un silence « absolu »[317]. Unique (car non itératif), ce silence emprisonne à la fois le corps et la parole de la victime. Si le silence est censé, d'après Daniel Chartier, attribuer au Nord un aspect solennel[318], il implique ici un fait grave et répréhensible par la loi. Ce silence sert d'élément déclencheur : il constitue le point de départ d'une succession de silences.

En tout cas, il est ici question d'une bourse universitaire sur laquelle compte Mikileraq pour aller étudier au Danemark. Sa ferme volonté de quitter le Groenland ressemble à une forme puissante de *Fernweh.* Son désir la pousse à tomber sous l'emprise de son bourreau. Ce terme, difficilement traduisible, ne serait pas, dans ce contexte, à comprendre comme une simple envie de voyager, mais réellement comme un mal existentiel. Dans cette acception, le silence traduit donc un refus de l'existence rude et malheureuse qu'elle connaît. De toute manière, si Mikileraq se retrouve dans le cabinet du médecin pédophile, ce n'est pas dû au hasard. Elle *s'*est blessée, probablement intentionnellement. Comme le sous-entend Anna Kim, on sait que sa blessure n'est pas entièrement accidentelle :

> Als sie sich bei einem Sturz den Arm brach, bot sich ihr ein Ausweg. Kein Sturz eigentlich, das hatte sie niemandem anvertraut. Sørensen hatte es dennoch gewusst, kein Sturz, sondern der klägliche Versuch, das Sehnen zu beenden und sich von der Sucht zu befreien, wie leicht war es ihr erschienen, in der Theorie. In der Praxis hatte sie die Furcht überwältigt und ausrutschen lassen, der Fall wurde abgefedert und bloß ein Knochen verletzt (*ibid.*, p. 202).
>
> [Traduction] Lorsqu'elle se cassa le bras en tombant, une issue s'offrit à elle. Ce n'était pas une chute en fait, elle ne l'avait dit à personne mais Sørensen le savait, ce n'était pas une chute mais la piètre tentative d'en finir avec la nostalgie et de se libérer de cette obsession, cela lui était

[316] CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. In : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 25.
[317] *Ibid.*, p. 26.
[318] *Ibid.*

> apparu si facile, en théorie. Dans la pratique, la peur s'était emparée d'elle et l'avait fait glisser, la chute avait été amortie et seul un os avait été touché (*Anatomie d'une nuit*, p. 215).

Le silence, à l'instar de cette blessure, est une manière de s'abstenir d'une vie, de s'en retirer. Ce puissant désir de fuir son île natale semble la pousser à commettre l'irréparable et à subir des abus sexuels. Selon Catherine Pélage, ayant étudié la question de l'insularité en littérature, le caractère insulaire d'un territoire peut constituer un facteur aggravant : « Du fait de leur isolement géographique, les îles provoquent un effet de loupe qui favorise l'observation de dynamiques interculturelles »[319]. Dans le roman d'Anna Kim, l'effet de loupe met en avant un mal-être individuel qui se fait finalement le miroir d'un mal-être généralisé : vivre au Groenland signifie pour chacun des protagonistes vouloir fuir cette île à tout prix. Lorsque le suicide n'est pas envisagé ou envisageable, les personnages optent pour la migration.

À la fois actrice et victime d'un silence accepté mais imposé, Mikileraq n'en est pas à son dernier silence. L'abus sexuel la pousse à installer et maintenir un troisième silence, celui concernant l'identité de son enfant, lorsqu'elle découvre sa grossesse non désirée (AEN, p. 211). Ne voulant pas mettre en péril ses projets d'études à Copenhague, elle choisit de taire le nom du père de cet enfant : « Ihre einzige Sorge war, Sørensen zu schützen, nur dann würde er sein Versprechen halten » (*ibid.* : traduction, p. 226 : « Son unique souci était de protéger Sørensen car c'est à cette condition qu'il tiendrait sa promesse »). Ce silence est néanmoins d'autant plus inaudible par les autres personnages qu'elle le dissimule derrière un mensonge. Quatre jours après avoir rencontré le charmant Iven, et sans que le lecteur sache réellement si une histoire d'amour a eu le temps de naître entre les deux protagonistes, Mikileraq apprend le suicide d'Iven. Il s'agit alors du même soir au cours duquel elle apprend sa grossesse (voir *ibid.*). La chronologie des événements, bien que tragique, lui permet de fabriquer un mensonge crédible : « Was der Vater des Kindes dazu sage, fragte die Tante. Nichts, antwortete sie, und ehe sie es überdenken konnte: Er ist tot » (*ibid.*: traduction, pp. 225-226 : « La tante demanda ce que le père en pensait. Rien, répondit-elle et sans réfléchir : il est mort »]. Fruit de l'abus, l'enfant, une fois né, est confié à l'orphelinat, où il reste jusqu'à l'adolescence (voir *ibid.*, p. 96).

Une fois adulte, Mikileraq met tout en œuvre pour le rencontrer. Toutefois, cette rencontre aboutira à l'apparition d'un quatrième silence. Le personnage féminin ne ment plus

---

[319] PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. In : PÉLAGE, Catherine, MORCILLO, Françoise et SHIMOSAKAÏ, Mayumi. *Écrire et vivre les insularités : Inspirations littéraires*. Orléans : Paradigme, 2022. p. 11.

aux autres à propos de son enfant, prénommé Per et désormais âgé de vingt-et-un ans, elle se tait face à lui. La rencontre, ayant lieu en discothèque, ne réunit pas une mère et son enfant puisque la mère ne dévoile pas son identité à son enfant. Per, ayant mal interprété la démarche de Mikileraq entreprend un jeu sexuel auquel elle ne consent pas (*ibid.*, p. 125-126). Son intérêt pour Per la fait passer pour une prostituée et il lui propose de l'argent (voir *ibid.*, p. 127). Après avoir essayé de le repousser plusieurs fois, elle réussit à s'enfuir discrètement dans l'obscurité (voir *ibid.*, p. 127). La violence de cette rencontre, qui aurait pu se transformer en viol, ne permet pas le dialogue, et donc une quelconque avancée dans la construction identitaire des deux personnages. Si avec Sørensen, Mikileraq avait choisi de subir la violence en silence, plus de vingt ans plus tard, le même personnage trouve la force d'agir, mais toujours dans le silence. Ce silence, maintenu par Mikileraq, semble néanmoins peser dans la vie du jeune Per, en manque de biographie. Il se suicide devant son orphelinat, sans avoir connu sa réelle identité (voir *ibid.*, p. 185). S'il meurt sans avoir accès à son identité, sa vie se résume ainsi à sa propre altérité.

Enfin, un cinquième épisode vient clore cette série de silences. Dévoilé par le biais d'une analepse, le lecteur découvre que Mikileraq n'est pas la mère de Per. L'enfant qu'elle avait identifié comme son fils à la maternité n'était en fait pas le sien. Ce mensonge faisait partie d'une stratégie mise en œuvre par une infirmière de la maternité. Meurtrie par un passé colonial douloureux, celle-ci décide alors, pendant des années, d'éliminer les nourrissons de sexe féminin et de confier à leur place les garçons aux mères de la maternité, qui croient ainsi toutes avoir mis au monde des garçons (voir *ibid.*, p. 231-234). Cette fois-ci, le silence n'est pas choisi par Mikileraq, il s'agit de ce que Michael O'Dwyer nomme « le silence du narrateur »[320]. La clé de l'intrigue est mise sous cloche pendant la majeure partie du roman. La particularité de ce silence est donc son invisibilité pour le lecteur, persuadé que le narrateur n'omet aucune information. Jusqu'à la dernière page, le lecteur se questionne alors, sans obtenir de réponse : si Per n'était pas le fils de Mikileraq, qui était-il ?

Par conséquent, le silence sert de pilier à la construction narrative de l'identité personnelle comme énigme. Plus qu'un élément, c'est un *leitmotiv*[321] comme le suggère le titre de l'ouvrage de Michael O'Dwyer, notamment dans le roman *Anatomie einer Nacht*. Si la quête

---

[320] O'DWYER, Michael. Le leitmotiv du silence dans *Thérèse Desqueyroux*. In : HANUS, Françoise et NAZAROVA, Nina (dir.). In : HANUS, Françoise et NAZAROVA, Nina (dir.). *Le Silence en littérature : de Mauriac à Houellebecq*. Paris : l'Harmattan, 2013, p. 23.
[321] Voir *ibid.*

identitaire des personnages de Mikileraq et de Per se lit comme un récit d'enquête, le silence peut servir à la fois d'obstacle et d'indice supplémentaire pour le lecteur cherchant à la résoudre. Le silence cache, mais une fois repéré, il dénote forcément une douloureuse vérité. Autrement dit, derrière le silence, se révèlent les identités et les altérités. La superposition de plusieurs silences les uns sur les autres rend alors l'identité de Mikileraq et Per particulièrement mystérieuse. Lorsque le silence du narrateur est percé, le lecteur découvre avec étonnement une vérité à laquelle il n'était pas préparé : non seulement l'altérité est avérée – sachant que chaque individu constitue une altérité aux yeux de l'Autre – , elle peut être désignée comme une totale étrangèreté. Car, si Mikileraq n'est pas la mère de Per, les deux protagonistes sont probablement de parfaits étrangers l'un pour l'autre.

Le paysage sonore révèle à la fois l'utilité et les limites d'une division de ce paysage littéraire en trois catégories sonores, telles que suggérées par Christophe d'Alessandro, car la complexité du paysage polyphonique littéraire empêche la perception de frontières hermétiques entre les différents types de son. Le son demeure, pour les personnages, le fruit de leur perception. Rarement acteurs – sauf lorsqu'ils sont musiciens – les protagonistes des romans ultracontemporains du Nord s'imposent en effet comme de simples récepteurs du son. Pourtant, c'est justement cette perception qui permet la construction d'un paysage sonore complexe et pluriel. Si Christophe d'Alessandro évoque la nécessité de développer une compétence linguistique ou musicale pour reconnaître un son comme langage ou musique, les romans ultracontemporains du Nord jouent sur la dimension métaphorique des sonorités. Le lecteur se doit donc de développer une certaine sensibilité aux sons afin de lire certains bruits comme une musique ou certains silences comme un bruit, en accord avec la perception de certains personnages.

Si chez Anna Kim, le silence est un bruit, il convient de se demander comment certains habitants d'Amarâq peuvent prétendre ne pas l'entendre et si l'omertà n'équivaut pas à de la mauvaise foi. En tout cas, notre analyse a mis en exergue l'omniprésence du silence dans les espaces nordiques du corpus, à appréhender comme un type de stimulus sonore particulier, à moins qu'il s'agisse d'une absence de tout stimulus sonore. Dans le Grand Nord d'Anna Kim, le silence tantôt collectif, tantôt individuel, permet de dissimuler la vérité concernant des abus sexuels perpétrés au Groenland. Le paysage nordique, pas plus que le silence isolément, ne se résume donc pas à la « sonordicité » de Roger Marmus : le Nord polaire cache et révèle à la fois ; se tait et s'exprime simultanément. Discret, il fait du silence le langage permettant au

lecteur de résoudre, sans un bruit, l'équation dans laquelle plusieurs identités personnelles sont à la fois emmêlées, car liées les unes aux autres, et dissoutes car niées, confondues ou aliénées.

Chez Svit, lorsque Lisbeth associe Eduardo au tango, elle l'enferme dans un stéréotype. Le paysage sonore islandais, dans lequel est transposé l'imaginaire déclenchée par une danse latine, devient ainsi le langage d'une identité aliénée. Le Nord, qu'il soit musical ou silencieux, devient donc le théâtre d'expression privilégié des identités malmenées, expropriées, voire niées. Loin de proposer un boréalisme idéalisé, pur et sans la moindre fracture, le paysage sonore nordique dépasse ainsi les limites de la « sonordicité ». Plus que la simple expression d'un imaginaire du Nord, les sonorités servent à détourner les préjugés, voire à les inverser, à dénoncer les tabous de nos sociétés. Le son met en valeur ce que les obscurs clichés ou non-dits dissimulent.

*

Divisé entre le son, le bruit et le silence[322] par Roger Marmus, le père de la « sonordicité » ou de manière plus scientifique, entre la parole, la musique et le bruit[323], le paysage sonore nordique se révèle complexe à étudier. Les frontières entre ces catégories théoriques ne résistent guère à la plasticité et à l'écho d'un paysage sonore de nature transgressive. Dans les romans du Nord, les bruits peuvent devenir de la musique et le silence, dans le cas d'une omertà, peut devenir un langage : le langage des personnages victimes de violences sexuelles (voir *Anatomie einer Nacht*). Dans un Nord criminel, les silences en disent parfois plus que les mots ; ils dénoncent l'indicible, comme le viol ou l'existence d'un enfant caché.

Tantôt idéalisé, tantôt banalisé, le Nord romanesque convoque également sur sa partition des bruits artificiels et naturels. La rencontre de ces antonymes permet au paysage sonore d'échapper à la caricature ou à une quelconque simplification. Ainsi, les bruits de machines rencontrent les bruits du vent, de l'eau et des flocons de neige, remettant notamment en question l'artificialisation du Nord qu'il soit circumpolaire, insulaire, continental ou rural. Les « voix » naturelles, qu'il s'agisse de celle des vagues dans *La Mélancolie des baleines* ou du vent dans

---

[322] Voir MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. Reims : ÉPURE, 2020, p. 183.

[323] Voir D'ALESSANDRO, Christophe. Chapitre 2 : Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Étude comparative. In : LECHEVALIER, Bernard, PLATEL, Hervé, EUSTACHE, Francis (dir.). *Le cerveau musicien. Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale* [en ligne]. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2010. pp. 34-35. Consulté à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/dbu.leche.2006.01.0033

Daheim et *Anatomie einer Nacht*, quant à elles, personnifient le Nord et suggèrent déjà son caractère insaisissable et vivant.

Les bruits de coups de feu, comme des signes de mauvais augure, précèdent, voire remplacent, la découverte de cadavres (voir en particulier AEN). Dans ce Nord littéraire, la mort s'entend avant de se voir ; elle rythme le récit telle une bande-son. Contrairement à la mort, la vie semble pourtant bien silencieuse. Paradoxalement, le silence se présente comme le seul son-signature du Grand Nord. Discret mais unique en son genre, il ne peut pas passer inaperçu. Ironiquement, ce que l'on n'entend absolument pas semble avoir le mérite d'être remarqué, voire écouté attentivement par des personnages plus habitués aux bruits du continent (voir *Nordlicht*, *La Mélancolie des baleines*).

Finalement, les romans ultracontemporains du Nord semblent tisser un lien de continuité entre les différents paysages sensoriels : l'obscurité et la lumière, à l'instar du son et du silence, soulignent l'importance de la dichotomie entre ce que l'on voit et ne voit pas, entre ce que l'on entend et n'entend pas. L'absence de bruits permet donc de mettre en valeur à la fois l'altérité du Nord, aux yeux des protagonistes, et l'identité du Nord. Synonyme d'une inadéquation entre l'identité des personnages et l'Ailleurs qu'ils découvrent, le silence devient en somme un marqueur fort d'écart imagologique.

3. Autour du paysage thermique : un paysage polysensoriel entre glace et feu

Se manifestant dans les paysages visuel et auditif, le spectre reliant l'altérité et l'identité entre elles semble se révéler à travers un espace sensoriel contrasté, voire polarisé. Cet espace sensoriel caractérise le Nord blanc[324] d'Odile Parsis-Barubé, rejoignant les caractéristiques (in)sonores du Nord silencieux[325] de Daniel Chartier. Toutefois, le Nord littéraire est, dans les romans ultracontemporains du Nord, modulé par les spécificités de chaque espace évoqué, tantôt plongé dans une nuit profonde, tantôt éclairé d'aurores boréales ou embelli d'une aube lumineuse, et toujours enrichi d'une « sonordicité » naturelle, artificielle, musicale ou silencieuse. Néanmoins, au-delà de ces deux paysages sensoriels (visuel et auditif), incontournables dans les romans du Nord, se dessinent d'autres paysages, dont le paysage

[324] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. Montréal/Bergen : Imaginaire Nord/Université de Bergen, 2017. p. 177. [Consulté le 27 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://core.ac.uk/reader/130191930

[325] Voir CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. In : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 5.

thermique. La cohabitation des identités et des altérités dépasse largement la capacité des personnages à voir ou entendre ; leur construction ne repose pas uniquement sur ces deux aspects. Comme le rappelle Daniel Chartier, l'absence de couleurs, propre au Grand Nord, se superpose non seulement à une absence de bruit, mais également de chaleur[326]. Par conséquent, l'étude des trois paysages visuel, auditif et thermique s'impose comme fondamentale dans la lecture d'un Nord polysensoriel.

Ce troisième paysage sensoriel est au cœur d'un ouvrage collectif dirigé par Jan Borm et Daniel Chartier, entièrement consacré au froid[327]. Réduite à une absence de chaleur[328], comme le propose notamment le *Littré*, la conception la plus répandue du froid demeure, d'après Borm et Chartier, prisonnière de notre regard du Sud, habitué aux climats tempérés[329]. Le Nord, dans l'imaginaire commun, serait non seulement blanc, sombre, et souvent silencieux, mais avant tout un espace froid. Faisant référence aux couleurs dites « froides »[330], Borm et Chartier paraissent conscients du caractère polysensoriel propre au discours boréaliste, dont les signifiants empruntent des éléments à divers paysages sensoriels : « du froid, pourtant invisible, se tisse ainsi un réseau sémiologique qui couvre un ensemble de phénomènes physiques, émotifs et philosophiques »[331]. Le froid n'est donc pas uniquement présenté comme le sommet de l'iceberg, mais avant tout comme le point de départ. Composé successivement de l'étude des paysages visuel, auditif, puis thermique, l'espace sensoriel boréaliste tel que nous l'avons jusqu'ici décrypté se voit réorganisé par le constat de Borm et Chartier. Le froid, premier signifiant fondamental, en appelle d'autres, issus d'autres paysages sensoriels. Le paysage thermique devient, par conséquent, la pierre angulaire du boréalisme. Aux basses températures s'ajoutent ainsi, à l'extrême, la blancheur du paysage visuel blanc due au gel[332] ; c'est le fameux Nord blanc[333].

---

[326] Voir CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord* [en ligne]. *Op. cit.*, pp. 22-30.
[327] Voir BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). *Le froid : Adaptation, production, effets, représentations*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2018.
[328] Froid. In : *Littré* [en ligne]. [Consulté le 19 février 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/froid
[329] Voir BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. In : *Le froid : Adaptation, production, effets, représentations*. *Op. cit.*, p. 1.
[330] *Ibid.*, p. 8.
[331] *Ibid.*
[332] Voir *ibid.*, p. 2.
[333] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.

Le froid n'a alors plus rien de secondaire, voire d'anecdotique. Bien au contraire, il est l'élément essentiel à la construction d'un espace nordique polysensoriel. Néanmoins, l'étude de cette dimension thermique est confrontée à une certaine complexité qui ne devrait pas être sous-estimée. Car, comme le rappellent Jan Borm et Daniel Chartier, le froid est à la fois « relatif » et « multiforme »[334]. En effet, lorsque le thème du froid est abordé, celui-ci peut entrer dans le cadre de trois schèmes. Tout d'abord, le froid peut désigner un « espace froid »[335], souvent inclus parmi les pays nordiques, soit le Nord de l'Europe ou de l'Amérique, les régions polaires, le monde inuit ou encore certaines régions russes, comme la Sibérie. Dans un deuxième temps, le froid peut se résumer à une « période froide »[336] dans le calendrier, à savoir l'hiver plus ou moins long. Enfin, le froid peut faire référence aux multiples transformations de l'eau passant d'un état liquide à un état solide (le gel, la neige etc.)[337]. Lire le froid dans les romans ultracontemporains requiert ainsi une attention particulière à toutes ses formes et variantes.

On peut d'abord retenir que le Grand Nord se fait indissociable du grand froid dans les romans *Anatomie einer Nacht* (AEN), *Une nuit à Reykjavík* (UNR), *Banquises, La Mélancolie des baleines* (LMB) et *Nordlicht*. Dans chacune des quatre œuvres citées, le froid apparaît en effet comme un espace froid, une période froide et une terre de gel. Les trois schèmes définis par Borm et Chartier semblent donc se superposer. Toutefois, les autrices de *Daheim* et *Marches à Copenhague* (MC) situent leur récit à de plus basses latitudes, où un froid moins extrême se fait ressentir. De ce fait, leur relation avec le premier schème est moins évidente. Certes, le Danemark est sans aucun doute rattaché aux pays nordiques, ne serait-ce que du fait de son appartenance au Conseil nordique[338]. En revanche, l'Allemagne du Nord, cadre spatio-temporel essentiel du roman *Daheim*, n'est généralement pas considérée comme un espace nordique.

En outre, plusieurs saisons constituent le paysage thermique du roman de Judith Hermann, variant entre la douceur d'un printemps ensoleillé, la chaleur implacable de l'été et le froid tempéré de l'hiver. Dans le Nord littéraire, le froid devient donc indissociable de son antonyme, c'est-à-dire le chaud. Par ailleurs, les caractéristiques associées aux espaces et périodes marqués par le froid dépassent largement la question du paysage puisque le froid des

---

[334] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 1.
[335] *Ibid.*, p. 2.
[336] *Ibid.*
[337] Voir *ibid.*
[338] Le Conseil nordique est une organisation internationale permettant la coopération parlementaire entre le Danemark, la Norvège, la Suède, Islande et Finlande ainsi que leurs territoires autonomes.

espaces influence nécessairement la température des lieux et des corps ; il devient ainsi une donnée à la fois interne et externe aux protagonistes. Pour analyser le cœur du paysage thermique, nous nous intéresserons dans un premier temps au lien étroit qui unit une donnée thermique, le froid, à un état physique, l'immobilité ou la rigidité. Puis, nous nous interrogerons sur le rôle de la chaleur dans ce paysage thermique. Souhaitant analyser ce dernier dans une approche polysensorielle, nous étudierons enfin la glace comme un motif thermo-visuel récurrent dans les romans ultracontemporains du Nord.

A. Immobilité et fatalité

Dans l'Ailleurs nordique, le froid s'impose comme un déterminisme physique : il solidifie, rigidifie, voire fixe les êtres et les choses dans l'espace. En effet, selon Jan Borm et Daniel Chartier, malgré les propositions de définition floues et ambiguës, la science a offert au froid sa première définition vers 1870, grâce aux observations de Ludwig Boltzmann : « moins les molécules d'un objet bougent, plus ce dernier est froid »[339]. D'une certaine manière, le froid devient ainsi un synonyme d'immobilité parce que les mouvements ou déplacements sont réduits ; le froid oblige à se figer. Du froid naît donc une occupation de l'espace particulièrement limitée par le personnage, comme si les terres de glace transformaient, de manière similaire, les personnages s'y aventurant en êtres de glace. « Mais tu es glacée » (UNR, p. 180), observe Eduardo face au corps de Lisbeth, sévèrement affaibli par sa balade dans les rues islandaises. Dans le roman ultracontemporain, le froid, associé à l'Ailleurs nordique, affecte donc sérieusement le corps des personnages non natifs du Nord.

La solidification de l'eau par le froid donne lieu à des figures analogiques. En effet, si la glace fait partie de l'imaginaire du Nord dans l'esprit des lecteurs, habitués au discours boréaliste, celle-ci devient également un comparant omniprésent dans l'imaginaire des protagonistes. Ainsi, dans *Banquises*, la mère de Sarah est parfaitement consciente de ce phénomène de solidification dû au froid polaire, bien qu'elle l'évoque avec humour et sans en mesurer la gravité. L'eau, comme les êtres, subirait un gel auquel il serait impossible d'échapper. Accompagnant sa fille à l'aéroport, les propos de la mère sont rapportés au discours indirect libre : « *c'est bien Sarah, tu reviens pour l'été, parfait pour décongeler* » (*Banquises*, p. 12). Dans ce contexte, le verbe « décongeler » désigne l'idée de se réchauffer après un voyage dans le Grand Nord, au sens figuré. Au-delà de l'innocence de ce commentaire empreint d'affection maternelle, les propos de la mère de Sarah nous poussent à nous intéresser à l'impact

[339] Voir BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 2.

du froid sur le corps des protagonistes. En effet, cette allusion hyperbolique à la solidification du corps apparaît également chez Brina Svit. À la recherche d'Eduardo dans les rues de Reykjavík, Lisbeth refuse en effet de « se transformer en statue de glace » (UNR, p. 135) et choisit ainsi de se réfugier dans un espace intérieur.

En réalité, le froid, notamment dans ses formes les plus extrêmes, constitue comme le rappellent Borm et Chartier, une véritable menace de nature physiologique pour l'homme « homéotherme » dont le « corps maintient une température constante et réagit à tout écart thermique »[340]. D'ailleurs, le froid s'impose comme un obstacle inévitable pour les personnages, tous confrontés au froid à un certain degré d'intensité. Par conséquent, le froid ne se subit pas, au risque de ne pas y survivre ; il se combat. Cette lutte serait même synonyme d'héroïsme. Car, dans les récits d'exploration, « le froid fait front contre la volonté des hommes de découvrir et de conquérir l'espace »[341]. D'après Borm et Chartier, les basses températures révèlent en effet l'« héroïsme des explorateurs, qui doivent faire preuve de résistance, de résilience et d'ingéniosité pour survivre au froid »[342]. Souhaitant intégrer ce constat anthropologique à notre analyse littéraire, il nous semble nécessaire d'interroger l'impact de ce paysage thermique sur la construction identitaire des personnages. Ainsi, il conviendra de déterminer si l'identité peut se construire dans ou malgré l'immobilité.

En effet, plusieurs protagonistes sont confrontés à des conditions de vie extrêmes : le froid attaque et abîme leurs corps. Séjournant sur les îles Lofoten de Norvège, la protagoniste de *Nordlicht* n'échappe pas à la règle : « Die klare Luft war kühl, ich habe gespürt, wie die *Eiseskälte* von meinem Körper Besitz ergriff, zuerst an den Knöcheln, dann an den Handgelenken, am Rücken » (*Nordlicht*, pp. 85-86 : traduction : « L'air pur était froid, j'ai senti comment le froid glacial prenait possession de mon corps, d'abord des chevilles, puis des poignets, du dos »). Ce roman de Melitta Breznik évoque ainsi un froid glacial et lent qui n'engloutit pas entièrement le corps, mais s'approprie petit à petit les différentes parties, les unes après les autres. Les extrémités au niveau des mains et des pieds sont alors les premières victimes de ce froid polaire. Par ailleurs, la victoire du froid peut être irréversible, comme le révèle le récit du père de la protagoniste, retranscrit au discours indirect : « Brummend hatte er gemeint, dass er in seinem Alter in diesen *kalten* Zonen nichts mehr verloren habe. Er sei lange genug dort gewesen und habe sich immerhin zwei Zehen *abgefroren*. » (*Nordlicht*, p. 48 :

[340] *Ibid.*, p. 4.
[341] *Ibid.*, p. 9.
[342] *Ibid.*

traduction : « En râlant il avait dit qu'il n'avait, à son âge, plus rien à faire dans ces zones froides. Il y avait passé assez de temps et y avait même perdu deux orteils, gelés par le froid. »). Si la sensation de froid extrême constitue une réelle épreuve, la perte définitive d'une partie du corps ampute et affaiblit le personnage durablement. Dans le roman de Melitta Breznik, le froid polaire ne pardonne pas ; il semble même menacer l'intégrité physique de l'être humain. Ayant perdu deux orteils à cause du froid, le père semble, même des années plus tard, conserver un souvenir particulièrement douloureux de ce paysage thermique et de ses conséquences définitives sur le corps humain. Le Nord marque donc à la fois le corps et l'esprit.

a. Un froid mortel

Certes, le froid polaire diminue physiquement les personnages, mais l'altération du corps demeure un risque mineur par rapport à la mort. Car, au-delà de la douleur ou de la blessure, le froid peut être fatal. Effectivement, comme l'obscurité ou le silence[343], le froid tue, faisant disparaître des existences. Tout particulièrement dans le roman *Anatomie einer Nacht*, plusieurs personnages attribuent la mort d'un proche au climat froid. À travers le personnage de Keyi, le lecteur découvre ainsi un froid présenté comme létal, d'ailleurs ici rendu responsable de la disparition de sa cousine :

> Nicht weit von hier lebte Keyis Cousine, sie kam bei einem Unfall ums Leben, die Erklärung, sie sei in der Dunkelheit gefallen, habe das Bewusstsein verloren und sei *erfroren*, da sie sich nicht rechtzeitig in die Wärme habe retten können, leuchtete ihm nie ein. In Keyis Vorstellung war sie im Tiefschlaf in die Berge gewandert, hatte alle Stunden der Nacht eingeatmet und war zu *Eis* erstarrt – (AEN, p. 125)

> [Traduction] La cousine de Keyi avait vécu non loin de là, elle était morte accidentellement, l'explication selon laquelle elle était tombée dans l'obscurité, avait perdu connaissance et était morte de *froid* car elle n'avait pas pu se réfugier au chaud à temps ne l'avait jamais convaincu. Dans l'idée de Keyi, elle était partie dans la montagne profondément endormie[344], avait respiré toutes les heures de la nuit et s'était figée en *glace* – (*Anatomie d'une nuit*, p. 133)

[343] Nous faisons ici référence aux analyses exposées dans les chapitres 1 et 2 de la partie « I. L'identité à l'épreuve du contraste sensoriel ».
[344] Dans la traduction de Marie-Claude Auger, le positionnement de l'adjectif « endormie » crée une certaine ambiguïté. Nous précisions que, d'après le texte original, l'adjectif se réfère à la cousine de Keyi, endormie au moment de se rendre dans la montagne, comme un personnage somnambule.

Ici, le récit et sa focalisation interne nous donnent accès aux interrogations de Keyi. Sans connaître les faits exacts, le lecteur est donc confronté aux doutes et suppositions du personnage. Pour Keyi, le froid est bel et bien responsable de la mort de sa cousine.

Morte de froid ?

Certes, sa cousine serait morte en être de glace. Toutefois, le froid est présenté comme une mort désirable. Tout sauf douloureuse, il s'agirait en effet d'une mort merveilleuse, si l'on s'appuie sur les éléments du registre merveilleux intégrés au récit. Les circonstances de la mort restent floues, bien que l'attitude de la cousine, marchant endormie dans la montagne, puisse évoquer une forme de somnambulisme. Quoi qu'il en soit, l'imaginaire du Nord semble influencer l'imagination du personnage de Keyi, cherchant éventuellement à embellir la réalité, à la transformer en conte de fées. Après tout, Keyi n'a pas été un témoin direct de la mort de sa cousine, alors il se sert certainement de cet imaginaire nordique pour combler le vide. Entre sa cousine, morte de froid, et lui-même, Keyi établit un parallèle. Elle, morte, et lui, bien vivant, semblent alors partager l'expérience du froid, dans une dimension à la fois merveilleuse et atemporelle :

> [...] wie er selbst erstarrt ist, seine Haut *eiskalt*, und über seinem Gesicht ein dünner Film liegt, der auf den ersten Blick aussieht wie Schnee, tatsächlich aber Raureif ist, eine dünne Schicht *gefrorene* Luft: Sie verwandelt ihn in eine Landschaft aus Eis, zeitlos. (AEN, p. 125)
>
> [Traduction] […] comme lui aussi s'est figé, sa peau est *glacée* et sur son visage, il y a une fine pellicule qui ressemble au premier coup d'œil à de la neige, mais est en réalité du givre, une fine couche d'air *gelé* : elle le transforme en paysage de glace, intemporel. (*Anatomie d'une nuit*, p. 133)

Une lecture imagologique permet de mettre en lumière un transfert : l'Autre rejoint le « moi » ; ce que l'Autre vit, Keyi le vit aussi. Keyi semble ainsi souffrir du même froid que celui ayant coûté la vie à sa cousine. La cause de leur souffrance est identique : il s'agit du froid extrême. Leurs sensations physiques se manifestent à travers des mots-clés : une peau glacée (« *eiskalt* ») et un air gelé (« *gefrorene Luft* »). Néanmoins, le froid perçu par Keyi est transformé par sa cousine en un paysage plus que thermique, en atteste le verbe « aussehen » employé par Anna Kim, qui traduit la ressemblance visuelle de la peau glacée de sa cousine décédée à de la neige. L'extrême violence du froid déclenche ainsi une métamorphose physique. La mort, décrite comme un phénomène merveilleux, ensorcelle le paysage ; elle lui donne un aspect surnaturel.

Dans l'imaginaire de Keyi, le paysage thermique en devient « zeitlos », c'est-à-dire qu'il ne fige pas uniquement les personnes, il fige également le temps. Dans son dernier souffle, la cousine de Keyi semble aspirer, voire inspirer (« einatmen ») le temps : « sie [...] hatte alle Stunden der Nacht eingeatmet und war zu *Eis* erstarrt » (AEN, p. 125)[345]. Grâce à cette inspiration, elle semble suspendre le temps comme elle bloquerait de l'air dans sa cage thoracique. Le temps est alors figé comme de la glace ; il ne s'écoule plus, un effet propre à l'imaginaire du Nord d'après Borm et Chartier : « le froid semble avoir le pouvoir surnaturel de ralentir ou d'arrêter le temps »[346]. La mort s'apparente ainsi à une forme de cryogénisation car le froid tue, mais il conserve également le cadavre en le protégeant d'une détérioration *post mortem*. En plus de ralentir le temps du récit, le froid « conserve intacts pendant des siècles des corps gelés dans la glace »[347], comme le rappellent les deux chercheurs. Congelée par le froid, sa cousine demeure effectivement intacte dans les souvenirs de Keyi, telle une immortelle.

De surcroît, Keyi évoque « die Dunkelheit » (« l'obscurité ») comme l'un des motifs pouvant expliquer la mort de sa cousine, en plus du froid glacial. Cette association de deux caractéristiques issues de deux paysages sensoriels n'est pas anodine[348]. Elle apparaît également dans l'incipit du roman de Philippe Gerin, qui se déroule en « l'absence du jour » (LMB, p. 13). En effet, le froid de la nuit polaire n'épargne personne. Il paraît même s'attaquer au protagoniste mourant, le jeune Eldfell. Ne s'alliant pas uniquement avec l'obscurité, le froid semble faire du sable islandais une arme violente : « Le murmure fut immédiatement emporté par une rafale de vent désordonnée qui drainait dans son sillage des millions de grains de sable. Ils percutèrent les visages transis par la *froideur* comme autant de piqûres d'aiguilles acérées » (*ibid.*, p. 11).

Dans *La Mélancolie des baleines*, une lecture polysensorielle permet ainsi de mettre en évidence la dangerosité du Grand Nord, potentiellement triplement mortel – du fait de l'alliance de l'obscurité, du froid et du vent. Cette alliance met en lumière la vulnérabilité des personnages qui, dans ce cas extrême, ne peuvent pas lutter contre les forces de la nature. « L'héroïsme des explorateurs »[349], pour reprendre les termes de Jan Borm et Daniel Chartier, est ici mis à mal. Gerin, en leur attribuant une part de fragilité, humanise les explorateurs du Grand Nord. Les

---

[345] Nous évoquons ici un extrait entièrement cité et traduit à la page précédente.
[346] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. In : *Le froid : Adaptation, production, effets, représentations*. *Op. cit.*, p. 4.
[347] *Ibid.*, p. 3.
[348] *N. B.* L'étude précédente du paysage visuel avait notamment rappelé le rôle joué par l'obscurité dans la disparition progressive de plusieurs personnages, comme avalés par l'obscurité. Nous nous référons à la section « a. Nuit et mortalité » dans le chapitre 1 intitulé « Un paysage visuel entre lumière et obscurité ».
[349] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 9.

protagonistes ne peuvent que subir ; ils acquièrent une identité de victimes. De la même manière, la dangerosité du froid marque profondément le roman *Der Atem der Vögel*, ponctué de références à de violents phénomènes météorologiques : « Den Winter über hat es besonders heftige Stürme und tagelange Regenfälle und öfter auch *Eisregen* gegeben »[350] (DAV, p.11). Qu'il s'accompagne de pluies verglaçantes ou d'une tempête de neige (voir *ibid.*), le froid habituel aux îles Féroé connaît des phases plus agressives que les autres, et ce y compris à l'aube du printemps. Finalement, le froid ne s'installe pas, ni ne se retire progressivement : dans le roman de Klaus Böldl, le climat hostile laisse brutalement la place au printemps, en à peine dix jours (voir *ibid.*).

Disparitions et frissons[351] polaires

Dans le Grand Nord, la mort intervient dans un noir et un froid simultanés, ce qui rejoint les caractéristiques-clés d'un genre policier, le *Nordic Noir*, étudié par Louise Nilsson, qu'elle considère comme une catégorie particulière de romans scandinaves : « *Scandinavian crime novels have a special appeal to non-Nordic readers. Densely atmospheric, a sub-Arctic chill creeps into the stories and darkness descends on the characters like winter twilight. They have their own genre : Nordic Noir* »[352]. Écrits en langues française et allemande, les romans du Nord ici analysés partagent donc avec les romans d'auteurs scandinaves une dimension inquiétante. Néanmoins, contrairement aux seconds, les premiers ne relèvent pas pour autant du genre policier. Nous nous intéressons tout de même à la définition que propose Yves Reuters des différentes variantes du roman policier :

> Le roman policier peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être). Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit

---

[350] « Pendant l'hiver, il y a eu des tempêtes particulièrement fortes et des pluies pendant plusieurs jours et plus fréquemment, des pluies verglaçantes ».

[351] Nous empruntons le terme de « frissons » à Marie-Lou Solbach, qui suggère l'existence d'un lien entre le froid du Grand Nord et la propension à faire de cet espace nordique une scène de crime. Nous nous appuyons ici sur la double valeur sémantique du substantif : comme l'indique Solbach, le frisson est une réaction physique au froid ou à la peur. Voir SOLBACH Marie-Lou. Introduction : Mise en-quête. *L'Arctique des polars polaires : en-quête des représentations et récits d'inquiétudes au XXIe siècle*. Thèse de doctorat. Littérature générale et comparée. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2022, p. 13. Disponible à l'adresse : http://www.theses.fr/2022STRAC021/document

[352] NILSSON, Louise. Mediating the North in Crime Fiction : Merging the Vernacular Place with a Cosmopolitan Imaginary. *Journal of World Literature* [en ligne]. 2016. [Consulté le 23 février 2024]. Vol. 1, n° 4, p. 543. Disponible à l'adresse : http://dx.doi.org/10.1163/24056480-00104007 (« Les romans policiers scandinaves séduisent tout particulièrement un public non nordique. Créant une atmosphère palpable, un froid subarctique s'infiltre dans les récits et l'obscurité y recouvre les personnages d'un crépuscule hivernal. Ils ont ainsi leur propre genre : le *Nordic Noir* » [Notre traduction])

> et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense)[353].

Certes, la disparition, qu'elle ait lieu par suicide ou qu'elle fasse l'objet d'un mystère non résolu, constitue un thème important dans les romans de Goby, Gerin et Kim, mais l'enquête policière demeure éloignée de l'intrigue principale. Dans le roman *Banquises*, comme Sarah est majeure, les efforts de la mère pour attirer l'attention de la police sont vaines ; sa disparition ne fait pas l'objet d'une enquête judiciaire :

> La compagnie d'aviation maintient confidentielles ses listes de passagers, le commissariat de l'aéroport ne peut ouvrir d'enquête, Sarah étant majeure, cela ils l'entendront combien de fois, pendant les mois à venir, de la préfecture de police à Paris, du commissariat d'arrondissement, de l'ambassade de France à Copenhague, majeure, libre de disposer d'elle-même à moins d'être sous tutelle ? gravement malade et sous traitement ? menacée, en ce cas de quoi, par qui, avez-vous des preuves ? (*Banquises*, p. 46)

Tout au long du roman, le mystère plane. Depuis son départ pour le Groenland, le personnage de Sarah n'apparaît plus jamais en vie. Son souvenir omniprésent hante sa famille et devient le motif qui pousse Lisa à partir pour le Groenland. Elle embarque ainsi pour une (en)quête personnelle et non policière. Néanmoins, aucune explication tangible de sa disparition n'est proposée. Elle rentre de son voyage sans réponse, sans hypothèse, sans récit, comme le montre ce passage à la fin du roman :

> […] elle s'imaginerait, imaginerait Sarah glisser dans cette eau, peut-être à cause du sol mouillé par la pluie, peut-être à cause d'une défaillance passagère, de la faim, de l'épuisement, ou bien à cause de l'immense chagrin de la perte de Diane, d'un désir, d'un rêve. Elle pourrait mais ne le fera pas, ça ne serait pas plus vrai que de l'écrire, de l'inventer avec ses mots à elle, d'écrivain, pas plus juste, pas plus légitime, de toute façon on ne saura jamais, il est temps de refermer son sac, les bords du temps par-dessus la banquise éventrée, de rentrer chez les vivants et faire entendre sa voix. Sa vérité. Son Idée du Nord. (*ibid.*, pp. 208-209)

L'échec de l'enquête de Lisa sur la disparition de sa sœur est compensé par la réussite de sa quête du Nord. La résolution réside non plus dans une vérité, mais dans une destination. L'enquête se révèle ainsi stérile, mais l'espace fécond. C'est d'ailleurs plus qu'un espace, c'est une idée. Valentine Goby semble emprunter cette « Idée du Nord » (*ibid.*) à un documentaire

[353] REUTERS, Yves. 1. Aux origines du genre. In : *Le roman policier*. Paris : Armand Colin, 2017. p. 11.

radiophonique de Glenn Gould, intitulé *The Idea of the North*[354] et mentionné dans le roman (voir *ibid.*, pp. 183-184).

Dans le roman de Philippe Gerin, la disparition d'une jeune fille prénommée Birna, liée à une enquête policière, demeure une intrigue d'arrière-plan. Comme un récit parallèle, des bribes de ce dernier sont dispersées par l'écrivain de manière épisodique. Conservant ses informations pour lui tout seul, le personnage de Guðmundur semble devenir le personnage principal d'un deuxième récit. Toutefois, la mort de Birna et l'agitation médiatique qu'elle suscite en Islande (voir LMB, p. 30) rappellent la dangerosité du climat circumpolaire. Dans le Grand Nord littéraire, il semble facile de disparaître sans laisser de trace, notamment à cause de ses conditions thermiques extrêmement rudes. Tout au long de l'œuvre, des détails fournissent au lecteur des indices sur le devenir de Birna.

Ayant été abandonné à la naissance et cherchant désespérément des informations sur ces origines, le protagoniste Guðmundur retrouve par pur hasard le corps de la jeune fille qu'il aperçoit depuis sa voiture, alors qu'il est en train de conduire : « Il n'est certain de rien, mais il freine brusquement, puis recule sur quelques mètres. […] On dirait un corps, pense-t-il, un corps recroquevillé » (*ibid.*, p. 86). D'après ses observations, il s'agit d'un corps qui respire encore (voir *ibid.*). Guðmundur emmaillote le corps, certainement affaibli par le froid islandais, avec une couverture (voir *ibid.*, p. 87) afin de le réchauffer. Instable et en souffrance, il se rend pourtant responsable de sa mort : au lieu de la conduire à l'hôpital, il la dépose dans un « bassin de basalte » (*ibid.*, p. 109), soit une « source d'eau chaude » (*ibid.*, p. 137). Inconsciente, elle ne peut que se noyer.

Néanmoins, Guðmundur ne semble pas prendre conscience de la gravité de son acte et part rechercher le corps. Dans la prose de Gerin, les épisodes de ce récit secondaire sont écrits sur un ton distancé et candide : « Le corps peut-être s'est enfui ce matin » (*ibid.*, p. 137). La mort semble donc se produire d'elle-même. S'il y avait un coupable à dénoncer, selon la perception naïve de Guðmundur, il s'agirait uniquement de la nature : « La mousse cette nuit a possédé le corps innocent. Progressivement, le prédateur végétal l'a avalé, digéré » (*ibid.*). Étonnamment – ou plutôt ironiquement – le froid n'est jamais mis en cause. En habile meurtrier, le froid ne laisse pas de trace derrière lui ; il efface discrètement les existences, dissout les identités dans les paysages et leur fait porter sa propre culpabilité.

---

[354] Voir GOULD, Glenn. *The Solitude Trilogy Part 1 : The Idea of the North* [en ligne]. Canada : CBC Radio, 1967. [Consulté le 28 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=TwIbUdbVqQE

La série de morts du roman *Anatomie einer Nacht* ne nécessite, quant à elle, aucune élucidation. Le lecteur sait avant même le début du roman qu'il s'agit de suicides (voir AEN, prologue, p. 9). Par ailleurs, la mort suspecte d'Edvard et Kunna, parents de Konrad et grands-parents biologiques de Sara, peut rappeler certains rouages du genre policier. Grâce à une analepse, le lecteur découvre deux corps (voir *ibid.*, p. 146). La scène de crime est immédiatement identifiée : « Der Tatort ließ nicht viele Möglichkeiten zu : eine in der Mitte des Fjords schaukelnde Barke, Kunna im Schiffsbauch, der rechte Lungenflügel von zwei Schüssen zerfetzt, Edvard am Steuerrad eine Kugel im Kopf » (*ibid.*, p. 148 : traduction, p. 156 : « Le lieu du crime ne laissait guère d'alternative : une barque qui se balance au milieu du fjord, Kunna dans le cockpit, le poumon droit déchiré par deux balles, Edvard au gouvernail, une balle dans la tête »). Le récit d'Anna Kim ayant lieu pendant une nuit de suicide, cette analepse se retrouve à un niveau diégétique différent du récit principal. Celle-ci instaure une distance avec le crime, ayant eu lieu de nombreuses années auparavant puisque la petite-fille des deux personnes décédées, Sara Lund, est aujourd'hui une jeune femme adulte. La mise à distance crée une prise de recul permettant de mettre ne relief le lent et complexe développement de l'enquête car plusieurs versions ont été formulées, dans le passé et le présent.

Si l'on reprend la terminologie du roman à énigme de Reuters, l'enjeu demeure le même depuis la découverte des corps, à savoir de déterminer s'il s'agit de deux victimes ou d'un(e) coupable et de sa victime[355]. À l'époque du crime, la première hypothèse émise avait été la suivante : « Politisch korrekt war die These, dass Kunna Mørch ihren Mann getötet und sich dann selbst umgebracht hatte » (*ibid.*, p. 148 : traduction, p. 156 : « La thèse politiquement correcte voulait que ce soit Kunna Mørch qui ait tué son mari avant de se donner la mort »). Néanmoins, s'ajoute au duo victime-coupable un troisième personnage caractéristique du roman à énigme : un enquêteur[356], ou plus précisément, dans ce cas précis, une enquêtrice : c'est la médecin légiste Kristina Olsen (voir *ibid.*, p. 149) qui, en réfutant des réponses trop faciles ou trop complaisantes, s'intéresse au crime. Celle-ci envisage donc d'autres scenari :

> Den Verletzungen nach zu schließen, so die Pathologin, war beides möglich, dass Edvard zuerst Kunna, aber auch Kunna Edvard ermordet hatte, um danach sich selbst zu erschießen. Sie sprach sich allerdings für die erste Möglichkeit aus, da es unwahrscheinlich war, dass sich Kunna selbst

[355] Voir REUTERS, Yves. 3. Le roman à énigme. *Op. cit.*, pp. 47-63.
[356] Voir *ibid.*

> zweimal in die Lunge geschossen hatte, zumal sie, eine Schönheit unter den Frauen Qertsiaks, [...] nicht einmal wusste, wie man eine Waffe bediente. (*ibid.*, p. 148)
>
> [Traduction] D'après les lésions, selon le médecin légiste, les deux cas de figure étaient possibles, qu'Edvard ait assassiné d'abord Kunna, mais aussi Kunna Edvard pour se tuer après. Elle penchait plutôt pour la première hypothèse car il était peu vraisemblable que Kunna se soit tiré elle-même deux coups de feu dans le poumon, surtout que cette femme, une beauté parmi les femmes de Qertsiaks […] ne savait même pas se servir d'une arme. (*Anatomie d'une nuit*, p. 157)

Néanmoins, cette enquête est développée en périphérie du récit principal portant sur la nuit de suicides, comme une intrigue policière insérée dans un roman qui ne l'est pas vraiment. L'enquête autour de Kunna et Edvard semble secondaire, voire épisiodique ; sa résolution ne paraît pas essentielle à la construction du roman. Ce qui importe est plutôt la manière dont la mort est omniprésente dans le roman d'Anna Kim, et ce sur plusieurs générations et parfois, sans explication. Intervenant dans une analepse, l'emprunt d'éléments caractéristiques du roman à énigme permet avant tout de remonter le temps et de comprendre la complexité de l'arbre généalogique de Sara Lund, adoptée par une famille danoise. La mort ayant touché ses grands-parents, puis son père biologique, qui s'est suicidé (voir *ibid.*, p. 152), semble en effet imprégner sévèrement sa généalogie et ainsi, son identité. La mort s'apparente donc comme une énigme jamais résolue. L'enquête dessine les contours d'une quête identitaire sinueuse. Comme le suggère le prologue de l'autrice à propos de la vague de suicides, la mort sévit comme une épidémie (voir *ibid.*, prologue, p. 9). D'ailleurs, ce prologue et l'entrée *in medias res* (voir *ibid.*, p. 13) le mettent particulièrement bien en avant : Anna Kim choisit de raconter, et donc d'isoler du reste du temps réel, un fait divers, une seule nuit. Tout en excluant du premier niveau diégétique les nuits précédentes et suivantes, elle réussit à évoquer dans sa fiction de 299 pages la propagation de cette épidémie sur plusieurs époques et plusieurs générations.

Si le roman d'Anna Kim possède des similitudes avec les romans à énigme, c'est à une autre forme du genre policier que semble emprunter sur les romans ultracontemporains du Nord. Le roman noir permet, d'après Reuters, la résolution de l'enquête et donc la mise hors d'état de nuire du criminel[357]. Pourtant, même en l'absence de crime (la disparition et le suicide n'en sont pas), les romans francophones et germanophones du Nord semblent pouvoir prétendre au statut

[357] *Ibid.*, p. 11.

de *Nordic noir*. Le *Nordic Noir* ne partage pas uniquement un espace sensoriel similaire à celui omniprésent dans quatre romans du corpus (*Anatomie einer Nacht*, *La Mélancolie des baleines*, *Banquises* et *Nordlicht*) ; il situe, comme ces derniers, une forme de fatalité au cœur de son espace sensoriel. Chez Anna Kim, le paysage thermique, marqué par un froid extrême, constitue ainsi une cause de décès fréquente dans les familles groenlandaises. En effet, le froid semble à l'origine de plusieurs disparitions qui s'apparentent moins à des morts isolées qu'à une succession de morts successives et reliées entre elles par un dénominateur commun. Mis à part le décès de la cousine de Keyi, évoqué précédemment, la mort de plusieurs alpinistes dans la famille d'Anders est évoquée dans le roman d'Anna Kim, notamment celle d'un grand-oncle : « Es habe einige Bergwanderer in ihrer Familie gegeben, hatte sein Vater gesagt, sie alle seien eines Tages aufgebrochen, in der Morgendämmerung, und nie wieder zurückgekehrt. Von einem Großonkel habe man die *gefrorene* Leiche gefunden » (AEN, p. 280 : traduction, p. 298 : « Dans leur famille, il y avait eu un certain nombre d'alpinistes, avait raconté son père, ils étaient tous partis un matin au lever du jour pour ne jamais revenir. On avait retrouvé le corps gelé d'un grand-oncle »). Ces informations partielles laissent néanmoins le lecteur dans l'incertitude, ne pouvant déterminer la cause exacte de cette mort.

Dans l'espace sensoriel traversant ces quatre romans, tout porte à penser que les espaces nordiques pourraient être de potentielles scènes de crime : sombres, peu habitées, silencieuses et glaciales. Toutefois, la quête identitaire se substitue à l'enquête criminelle, tout en se nourrissant du climat angoissant propre au Grand Nord. En réalité, la mort n'échappe pas à l'intrigue romanesque dans ce corpus, bien qu'elle ne soit plus criminelle. Le *Nordic Noir* est donc détourné de sa nature policière et revisité. À la définition proposée par Louise Nilsson et rassemblant des caractéristiques issues des paysages visuel et thermique pourrait être ajouté un élément auditif : le silence, dont nous avons mis en évidence l'importance dans l'espace sensoriel des régions circumpolaires. Près de l'Arctique, d'après Louise Nilsson, la mort s'inscrit donc dans un genre littéraire particulier, le *Nordic Noir*, et une esthétique qui lui a assuré un succès à l'international, construite autour d'une géographie et d'un climat spécifique[358]. En effet, le terme d'« *aesthetic* »[359] (« esthétique » en français), étymologiquement lié à la notion de perception : « *Esthétique* a été créé par l'Allemand Baumgarten, disciple de Wolf, qui nomma ainsi cette science parce qu'il considéra l'idée du

[358] Voir *ibid.*, p. 544.
[359] *Ibid.*

beau comme une perception confuse ou un sentiment »[360]. La mention d'une dimension esthétique permet justement d'insister sur le rôle essentiel que joue une grammaire sensorielle, propre au discours boréaliste, dans le *Nordic Noir*. Il s'agit, selon Louise Nilsson d'une grammaire de l'extrême : « *The north carries an intrinsic allure for crime fiction because of its reputation as the site of extremes and extraordinary natural phenomena. In the north, the spectacular—like foxfires and auroras—rises out of harsh cold and darkness* »[361]. On pourrait donc dire que le roman ultracontemporain du Nord, à l'image du *Nordic Noir*, parvient à boréaliser la mort.

Si le suicide tue comme une épidémie (voir AEN, prologue, p. 9), c'est peut-être parce que le virus provient non pas des autres personnages, mais avant tout de l'espace sensoriel du Grand Nord, commun à l'ensemble des personnages de ce roman. Certes, on ne peut attribuer à toutes les morts d'Amarâq une cause thermique, néanmoins, la superposition des paysages visuel, auditif et thermique permet une meilleure compréhension du phénomène des morts successives dans le roman *Anatomie einer Nacht*. Le froid ne tue pas seul, il est accompagné d'une profonde obscurité et d'un silence polaire. La vie, souvent associée à la lumière, au bruit ou à la chaleur qui peut être « humaine », disparaît ainsi dans le Grand Nord. Par conséquent, le suicide ne semble pas être uniquement le résultat d'un mal-être psychologique, il est avant tout question d'un mal-être multisensoriel. Car, dans l'espace sensoriel où s'aventurent les personnages, tout rappelle la fin, la disparition et l'immobilité et donc, de manière indirecte, la mort.

b. S'isoler du froid

Dans les régions circumpolaires, les personnages adaptent leur mode de vie aux conditions thermiques extrêmes. Le froid ne conduit pas uniquement à l'immobilité des personnages, il les pousse à l'isolement – une notion polysémique définie par Katri Suhonen. S'intéressant aux différentes formes de l'isolement dans le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, Katri Suhonen en distingue quatre. D'après elle, l'isolement dans les espaces nordiques peut être de nature géographique, physique, psychologique ou sociopolitique[362]. Dans les

[360] Esthétique. In : *Littré* [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/esth%C3%A9tique
[361] *Ibid.*, p. 547. (« Le Nord est un lieu intrinsèquement propice à la fiction criminelle puisqu'il est connu comme la terre des extrêmes, où ont lieu d'extraordinaires phénomènes naturels. Dans le Nord, le spectaculaire – comme les feux de fée ou les aurores boréales – naît du froid brutal et de l'obscurité » [Notre traduction]).
[362] Voir SUHONEN, Katri. « Si loin vers le Nord ». Les formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* [en ligne]. In : CHARTIER, Daniel (dir.). *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*. Montréal : Imaginaire, 2008, p. 265. Disponible à l'adresse : http://archipel.uqam.ca/id/eprint/10133

romans ultracontemporains du Nord, le paysage thermique mène principalement à un isolement physique et/ou psychologique. Dans un premier temps, le froid pousse les protagonistes à se réfugier dans les espaces intérieurs. Ce phénomène d'adaptation est notamment commenté par Borm et Chartier : « L'homme change également son comportement lorsque le temps est froid : comme l'animal, il se replie dans des abris »[363]. Ce comportement rejoint la définition proposée par Katri Suhonen, considérant le froid comme un motif d'isolement physique[364].

Les espaces intérieurs, lieux de refuge

Ainsi, le froid se retrouve à l'origine d'un certain mode de vie, marqué par l'isolement physique. Chez Anna Kim, la vie d'Amarâq, ville meurtrie par l'obscurité, le silence et le froid, est notamment concentrée dans des espaces intérieurs. À l'extérieur, tout est figé par le froid, y compris le temps. Toutefois, à l'intérieur, le mouvement est possible, encouragé par la danse et la consommation d'alcool, protégeant ainsi les corps du climat extrême. Dans *Anatomie einer Nacht*, la discothèque *Pakhuset* apparaît comme un lieu d'alcoolisation pouvant permettre à Keyi, personnage sans-abri, d'échapper au froid :

> Er weiß, dass er nach der fünften [Dose] betrunken sein wird und wünscht sich eine achte, eine neunte, sie würden ihn schnell einschlafen lassen, und er fragt sich, ob er zum *Pakhuset* gehen und schauen soll, ob er sie noch auftreiben oder ob er die *Kälte* in den Bergen riskieren kann, zu nüchtern für seinen Geschmack. (AEN, p. 62)
>
> [Traduction] Il sait qu'au bout de la cinquième [canette], il sera saoul, il voudrait en avoir une huitième, une neuvième, comme ça, il s'endormirait vite, et il se demande s'il doit retourner faire un tour au *Pakhuset*, voir s'il peut en récolter d'autres ou s'il peut affronter le *froid* dans les montagnes, trop lucide[365] à son goût. (*Anatomie d'une nuit*, p. 65)

Face au froid extérieur, ici considéré comme un risque, la discothèque paraît donc être l'option la plus prudente. Dans le Grand Nord, le confort intérieur n'est pas une futilité, mais bel et bien une nécessité, notamment pour le personnage sans-abri. Ce confort l'abrite du froid, le réchauffe, le sauve, bien que cette retraite du monde extérieur soit associée à une surconsommation d'alcool, qui peut elle-même procurer une sensation de chaleur.

---

[363] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 7.
[364] Voir SUHONEN, Katri. « Si loin vers le Nord ». Les formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 265.
[365] Le choix terminologique de la traductrice Marie-Claude Auger constitue déjà une interprétation. Car, le terme allemand « nüchtern » est polysémique. Il peut également signifier « à jeun » ou « sobre ».

Après avoir pris en considération les deux possibilités – aller en discothèque pour s'alcooliser ou se confronter au froid en le ressentant –, Keyi se réfugie finalement dans une laverie : « In diesem Moment wird ihm klar, dass für ihn nur diese eine Stunde im Waschhaus, zwischen zehn und elf Uhr nachts, lebenswert ist : wenn sich die Wolken vom Nachthimmel abheben, geisterhaft weiss, wie Erinnerungen aus einer fernen Welt » (AEN, p. 63 : traduction, p. 65 : « À cet instant, il lui paraît clairement que pour lui, seule cette heure passée à la laverie, entre dix et onze heures du soir vaut d'être vécue : quand les nuages se détachent sur le ciel nocturne, d'un blanc fantomatique, tels des souvenirs d'un monde lointain »). Ce passage peut être lu comme une prise de conscience : Keyi comprend que s'il n'avait pas trouvé un espace intérieur où passer la nuit, il serait probablement déjà mort de froid et n'aurait jamais vu le jour se lever. Dans ce roman, le froid devient plus qu'un facteur d'isolement, il sert en réalité d'indicateur social, comme Borm et Chartier le postulent de façon générale : « dans la ville, il révèle les inégalités sociales, la détresse et la misère »[366] ; « il rend encore plus vulnérables ceux et celles qui ne peuvent se procurer les vêtements adaptés au climat, qui n'ont pas les ressources pour se réchauffer ou encore, qui n'ont pas de logis convenable durant l'hiver »[367]. Par conséquent, l'extrême précarité de Keyi en fait un *alter*. Parce qu'il en est moins protégé que les autres, le froid fait de son altérité une fragilité. Sans domicile fixe, sa vie dépend de sa capacité à trouver un abri. Le froid semble ainsi souligner sa proximité constante avec la mort, attribuant au personnage une identité de perpétuel rescapé.

Dans les romans ultracontemporains, les espaces intérieurs sont plus peuplés que les lieux extérieurs, ce qui s'explique principalement par le froid du Grand Nord. Les habitants s'y concentrent pour se réchauffer et se divertir. Ces lieux deviennent ainsi de véritables instances de sociabilité et de socialisation. Dès le début du roman *Une Nuit à Reykjavík*, les rues de la capitale islandaise sont peu attractives, en proie au « vent âpre et *glacial* » (UNR, p. 11), « qui souffle en rafales » (*ibid.*, p. 132). Lisbeth décide alors d'entrer dans un café afin de s'abriter du froid, interrompant ainsi momentanément la recherche d'Eduardo. Elle y découvre d'autres personnes, cherchant elles aussi à échapper au vent : « On dirait qu'ils se sont agglutinés là : tous ceux qui, il y a encore peu, flânaient dans les rues glacées comme s'il était deux heures de l'après-midi se sont donné rendez-vous dans ce café » (*ibid.*, p. 136). Pourtant, quelque temps auparavant, Lisbeth avait croisé de nombreuses personnes parcourant les rues de la capitale. La

[366] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 9
[367] *Ibid.*, pp. 7-8.

surprise de Lisbeth traduit indirectement un fait anthropologique évoqué par Borm et Chartier : les êtres humains ne sont pas tous égaux face au froid.

> L'inadaptation au froid n'est pas qu'un choix : elle peut être le fait d'un processus laborieux d'acclimatation des corps et des comportements, rendus plus difficiles par les déplacements de populations et l'immigration. Le développement progressif d'une tolérance au froid fait partie du processus d'intégration des personnes qui s'installent dans un pays froid, venues de régions souvent plus tempérées. Pour l'immigré, cette expérience du froid s'inscrit dans une dynamique de redéfinition identitaire, fruit d'une expérience à la fois personnelle et collective, souvent désignée comme « le passage du premier hiver »[368].

Le froid est un marqueur d'altérité, voire d'étrangèreté. L'adaptation au froid sert donc de critère et curseur d'intégration de l'immigré. L'Ailleurs nordique semble ainsi imposer une sorte de sélection, voire de ségrégation, naturelle : celui qui ne s'y acclimate pas est *alter*. Chez Brina Svit, Eduardo, un Argentin passant une nuit en Islande, est donc le plus susceptible de souffrir d'une potentielle inadaptation au grand froid ; en attestent ses premiers mots, une fois arrivé à destination :

> J'ai froid, répétait-il, tassé sur son siège, les mains entre les cuisses comme s'ils étaient au pôle Nord et roulaient fenêtres ouvertes. C'était à peu près tout ce qu'il avait dit pendant le voyage de l'aéroport jusqu'à l'hôtel. Qu'il avait froid, très froid, il ne savait pas qu'on pouvait avoir froid à ce point-là. (UNR, p. 22)

Sans surprise, l'acclimatation n'est pas immédiate. La conception stéréotypique du personnage d'Eduardo ne déteint pas seulement sur le paysage auditif du roman[369], mais aussi sur le paysage thermique. Comme pour Keyi, le froid marginalise Eduardo, le stigmatise en le présentant comme un étranger, non acclimaté. Son altérité se caractérise alors par sa vulnérabilité : il ne résiste pas au froid ; il n'est donc pas d'*ici*. Du point de vue de la culture regardante, ici le Nord, Eduardo, venant du Sud, est le visage d'une culture regardée considérée inférieure. Par conséquent, l'homme du Sud est ici jugé moins capable que l'homme du Nord, que nous pourrions appeler *homo nordicus*. Le froid n'est donc plus uniquement un marqueur d'altérité, il devient un critère implicite d'identité, d'après Borm et Chartier :

---

[368] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 7.
[369] Voir la section « b. De la musique au stéréotype », dans le chapitre 2 intitulé « Un paysage auditif entre sons et silence » dans la partie ci-présente de la thèse.

> Enfin, le froid définit pour les populations du Nord et de l'extrême-Sud une partie de leur identité et de leur appartenance, dans un mélange complexe de fierté issue de la survie, du développement ingénieux de techniques pour s'adapter à leur environnement, mais aussi de déprime saisonnière face à la durée, à l'intensité et à la variabilité de la période froide[370].

L'identité de l'homme du Nord semble contribuer à la construction d'un stéréotype particulièrement positif. Archétype de la robustesse, il ne cède pas face aux difficultés propres aux espaces nordiques. Il est capable de s'adapter à elles et de proposer des solutions. Toutefois, il n'est pas invincible sur le plan psychologique et peut connaître quelques périodes difficiles en période hivernale. Cette adaptabilité propre à l'identité de l'*homo nordicus* semble s'apparenter à une forme de résilience.

Le froid – et non la séduction

Par ailleurs, chez Anna Kim, la discothèque *Pakhuset* est le lieu où toutes les générations se rencontrent. Si Mikileraq espère y apercevoir celui qu'elle croit être son fils, elle y rencontre d'abord une de ses élèves : « eine Schülerin aus ihrer Englisch-Klasse grüßt sie » (AEN, p. 120, traduction p. 128 : « une élève de son cours d'anglais la salue »). Peu importe leur âge, les habitants des régions circumpolaires se ruent donc vers ce pôle de vie sociale, leur apportant la chaleur, y compris la chaleur humaine, qu'ils recherchent. Parfois, le froid révèle alors non seulement un besoin de socialisation, mais également un désir sexuel. Afin de se protéger du froid, les individus se côtoient et se divertissent au point de ne plus supporter de passer la nuit seuls. Le roman *Anatomie einer Nacht* met en effet en lumière une sexualité motivée par le froid, plus que par le désir de l'Autre. Aux alentours du bar *Daddys*, second lieu de vie sociale groenlandaise, Lars compte moins sur sa capacité à plaire que sur le froid glacial pour séduire :

> [...] auf den Straßen, in den leeren Treppenhäusern, in den verlassenen Sackgassen brauchte er nicht lange zu suchen, diese Frauen, die *am Erfrieren waren*, gingen mit ihm, denn sie wollten ebenso dringend gefunden werden, wie er sie hatte finden wollen. So vergingen die Nächte, bis er zu spüren glaubte, dass er sie nicht mehr brauchte und allein schlafen konnte. (AEN, p. 270)

> [Traduction] […] dans les rues, dans les cages d'escalier vides, dans les ruelles désertes, il n'avait pas à chercher longtemps, ces femmes, qui *se gelaient*, le suivaient car elles avaient aussi hâte qu'on les emmène que lui de les trouver. Les nuits passaient ainsi jusqu'à ce qu'il croie sentir qu'il n'avait plus besoin d'elles et pouvait dormir seul. (*Anatomie d'une nuit*, p. 287)

[370] *Ibid.*, p. 8.

Sans marquer la moindre différence entre le comportement des femmes et des hommes, l'écriture romanesque de Kim installe un rapport d'égalité et de réciprocité dans les rapports unissant les deux genres. Ni pour l'un, ni pour l'autre, la séduction ne semble être nécessaire. Chacun utilise le sexe opposé pour pallier la souffrance physique et psychologique provoquée par le froid. L'Autre est ici réduit au statut d'objet de substitution, d'outil de protection thermique. Néanmoins, l'homme et la femme sont tous deux consentants et recherchent à utiliser l'Autre de la même manière. Ils cultivent donc respectivement une identité mixte, soit à la fois une identité d'objet et de sujet.

B. La chaleur : un signal d'alarme ?

Contrairement à ce que l'imaginaire du Nord peut laisser entendre, la chaleur n'est pas exclue du Nord littéraire. Dans les romans ultracontemporains, celle-ci s'immisce dans un paysage thermo-visuel contrasté, y compris dans les régions circumpolaires[371]. Si Valentine Goby choisit de présenter le Groenland exclusivement comme une « terre de glace » (*Banquises*, p. 34), Brina Svit propose une description oxymorique de l'Islande, « terre de glace et de *feu* » (UNR, p. 9), faisant ainsi cohabiter deux antonymes à caractère thermique. En effet, l'Islande a beau constituer un espace nordique, elle est également un pays volcanique, une caractéristique que les deux écrivaines mettent respectivement en avant dans leur roman. Dans son avion à destination du Groenland, Lisa survole cette Islande tout aussi nordique que bouillonnante :

> Depuis dix jours, d'éclatantes *coulées de basalte fondu* y rencontrent la neige, sous les soubresauts du *magma* d'un *stratovolcan* dont personne dans l'Airbus n'a jamais entendu parler et dont seuls des chercheurs, relevant les mesures de balises GPS, quelques fermiers, éleveurs de bétails, et de rares passionnés devinent le pouvoir de nuisance. (*Banquises*, p. 42)

L'association d'un paysage à la fois volcanique et enneigé semble typiquement caractériser l'île islandaise, vue par le personnage de Lisbeth : « On dirait la lune, ce chaos *volcanique* à perte de vue, cette étendue noire recouverte çà et là d'une mince couche de neige » (UNR, p. 9). Chez Svit, le contraste entre le volcan et la glace transforme ainsi l'Islande en un territoire si différent qu'il paraît extraterrestre à la protagoniste. Plus qu'un *alter*[372] en comparaison avec les autres

---

[371] *N. B.* Les mots-clés ou mots-satellites évoquant la chaleur seront mis en italique dans les citations suivantes.
[372] Voir MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. p. 283.

espaces nordiques, l'Islande apparaît comme *alien* à Lisbeth, ayant choisi d'y passer une nuit en compagnie d'un inconnu.

Une Islande entre glace et feu se dessine également sous la plume de Philippe Gerin, une île qu'il choisit de peindre d'une manière polysensorielle. Aussi visuelle que thermique, la rencontre des températures extrêmes se révèle spectaculaire : « Une cascade de roches rouges et noires se déverse sur le vert des mousses et le bleu de la mer » (LMB, p. 71). La juxtaposition des couleurs chaudes, associées aux roches volcaniques, et des couleurs froides, propres au paysage verdoyant et marin, crée une forme d'équilibre. Si l'Islande de Svit et Gerin font cohabiter une chaleur et un froid extrêmes, ceux-ci semblent se compléter, voire s'harmoniser. Opposés sur le plan thermique, froid et chaud se rejoignent d'une façon surprenante et atypique sur le plan visuel, au point de devenir la signature d'une île unique au monde. Dépassant la simple valorisation positive de l'étranger, de l'Ailleurs[373] ou encore l'exotisme, souvent motivé par le simple fait de se retrouver dans un pays qui n'est pas le sien[374], l'orchestration visuelle de la rencontre de deux opposés thermiques apporte à la description romanesque de l'île un pouvoir intense d'attraction polysensorielle.

a. La chaleur du volcan

Selon Marie Mossé, qui s'est intéressée aux récits de voyage en Islande du XIX^e^ siècle, cette « alliance des contraires »[375] est unique et particulièrement fragile puisqu'elle tient à l'« équilibre précaire et impossible entre glace [...] et feu dans le paysage islandais »[376]. Lors d'une éruption volcanique, la rencontre de ces antonymes crée un phénomène naturel que Valentine Goby décrit comme un « choc thermique » : « Des fermiers au pied du volcan auront vu s'élever une colonne de fumée de six mille mètres, issue du contact entre magma et glace, un choc thermique de 1 100 °C » (*Banquises*, p. 140). Les chiffres impressionnent et semblent

[373] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989. p. 152.
[374] Voir TODOROV, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Seuil : Paris, 1989, p. 355.
[375] MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIXe siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littératures comparées et Études littéraires. France : Université de Lorraine/Université du Québec, 2022, p. 89. [Consulté le 10 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://docnum.univ-lorraine.fr/public/DDOC_T_2022_0007_MOSSE.pdf
[376] *Ibid.*

suggérer une température fatale pour un être humain. Le danger réside donc au cœur d'un paysage thermique, fusionnant un froid et une chaleur tous deux extrêmes.

Entre danger et fascination

Sur le personnage de Lisa, qui a survolé le volcan avant l'éruption et a appris l'existence de ce choc thermique grâce à un courriel de Thomas, le glaciologue, l'effet du phénomène est néanmoins mitigé. Elle semble bien au courant de la dangerosité de celui-ci, mais pour elle, la présence d'un risque de mort ne justifie pas un rejet de cet Ailleurs périlleux. Bien au contraire, le risque susciterait plutôt de la fascination, un concept défini par le philosophe Emil Angehrn comme distinct de la peur de l'étranger tout en lui étant associé : « Neben dem Zurückschrecken vor dem Fremden gibt es die Faszination durch das Fremde, das Angezogensein durch das Andere »[377] [Notre traduction : « Parallèlement au rejet de ce qui est étranger, il y a de la fascination pour cette étrangèreté, une forme d'attirance vers ce qui est autre »].

L'étranger, à comprendre comme *das Fremde*, ou l'Autre comme *das Andere*, dans sa forme neutre, est un concept dépersonnalisé par la langue allemande : qu'il s'agisse d'un individu, d'un objet ou d'un lieu, l'étranger sous toutes ses formes semble aussi recherché que rejeté. Si nous transposons, suivant la théorie imagologique, l'image de l'Autre (en tant qu'individu) à celle de l'Ailleurs (en tant qu'espace)[378], le pouvoir d'attraction de l'île islandaise paraît non seulement cohabiter avec la peur de l'Ailleurs, mais également dépendre d'elle. Émergeant toutes les deux d'une même culture regardante, la peur n'exclut pas l'attirance ; elles se nourrissent l'une de l'autre.

La menace volcanique, au beau milieu des glaces, rend donc l'Islande particulièrement puissante, voire grandiose, aux yeux des personnages. En effet, le volcan a beau être dangereux, comme le sous-entend l'extrait du roman de Valentine Goby précédemment cité, puisqu'il possède un pouvoir de « nuisance » (*Banquises*, p. 42), il a beau être synonyme de « chaos » chez Brina Svit (UNR, p. 9), il magnifie l'Islande et la distingue des autres espaces nordiques. Les températures extrêmes sont à l'origine du caractère sublime de la nature islandaise : le chaud rime alors avec le beau. Car, comme cela apparaît dans le roman de Philippe Gerin, l'Islande abrite un « volcan invisible » (LMB, p. 133). Comme étouffée par le froid, la chaleur du volcan demeure imperceptible, sauf aux abords du cratère (voir *ibid.*, p. 70). Endormi, le volcan semble affaibli, dominé, mais cette situation demeure provisoire : « Non, le volcan n'est

[377] ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. In : RAUCHFLEISCH, Udo (dir.). *Fremd im Paradies : Migration und Rassismus*. Basel : Lenos, 1994, p. 40.
[378] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 137.

pas mort, il sommeille seulement » (*ibid.*, p. 62). La précision n'est pas sans importance. Le sommeil du volcan ressemble à une menace. Face au froid, la chaleur n'a en réalité jamais totalement abdiqué. Imperceptible, elle git en sous-terrain, comme si elle préparait déjà sa revanche, peut-être sa prochaine éruption.

La chaleur volcanique, proche du mythe

Dans le roman *Banquises*, la terminologie choisie par Valentine Goby parvient à transformer la chaleur brûlante produite par « l'éruption de l'Eyjafjallajökul, au sud de l'Islande » en « images flamboyantes » (*Banquises*, p. 140). Par métonymie, la chaleur du volcan est implicitement évoquée par l'intermédiaire de ses flammes. Plus précieux que jamais, le paysage volcanique ne peut plus être survolé, au risque de provoquer un crash d'avion, « comme le 747 au-dessus du Galunggung, Indonésie, en 1982 » (*ibid.*, p. 140). Le magnifique paysage est trop dangereux pour se rendre accessible. Il est donc mythifié par Lisa, qui du Groenland se rappelle le volcan qu'elle avait survolé. Nous pouvons croiser les données du paysage visuel avec celles du paysage thermique : trop chaud, trop beau pour être observé de près, le phénomène est boréalisé autrement que par la couleur blanche et les températures glaciales. Dans les romans ultracontemporains, le discours porté sur le Nord, soit le discours boréaliste, intègre donc les couleurs chaudes des flammes à un Nord *a priori* blanc[379]. Le mythe fait même l'objet d'une stratégie commerciale, comme le révèle l'écrivaine Valentine Goby :

> Sur Internet on vend de la cendre d'éruption à trois mille neuf cents couronnes islandaises les cent soixante grammes, une dose individuelle de catastrophe, d'adrénaline, à conserver chez soi dans une petite boîte en verre, des séjours clé en main « pied du volcan » en 4 × 4 avec hébergement chez l'habitant, bientôt on achètera de l'iceberg en cubes à prix d'or, ce qui est rare est cher. (*Banquises*, p. 205)

De manière déterritorialisée, ce Nord volcanique acquiert de la valeur, notamment économique, en vantant et vendant ses dangers comme une attraction touristique. La chaleur à haut risque émanant de cette terre de feu et de glace devient donc un bien précieux et unique. En dotant l'Islande d'un magnétisme volcanique, l'écriture romanesque de Goby et Svit semble conjointement proposer une variante du « magnétisme septentrional »[380] caractérisant

---

[379] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.
[380] HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Revue internationale de politique comparée* [en ligne]. 2006. [Consulté le 30 juin 2022]. Vol. 13, n° 3, p. 378. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ripc.133.0377

l'ensemble des espaces nordiques à notre siècle. Sous leur plume et dans une perspective thermo-visuelle, le paysage volcanique devient donc la plus belle signature de l'île.

b. La chaleur, une donnée climatique nouvelle ?

Qu'il s'agisse d'un Nord blanc ou brumeux[381], celui-ci n'est pas forcément défini par un froid ou une chaleur si extrême. La douceur, voire la chaleur, peut aussi se manifester comme l'élément essentiel d'un discours à la fois descriptif et écocritique portant sur des espaces nordiques variés.

Différents degrés de chaleur

Aux latitudes les plus basses, Marie-Claude Gagnon évoque une chaleur agréable et habituelle. En effet, à Copenhague, la « *chaleur* dorée de l'été » (*MC,* p. 141) semble faire de la capitale danoise une destination touristique attractive et ensoleillée. Dans les îles Féroé, une douceur agréable se fait également ressentir, même en dehors de la période estivale. Dans *Der Atem der Vögel*, Klaus Böldl décrit effectivement « eine beinahe sommerliche *Wärme* » (DAV, p. 112) [Notre traduction : « une chaleur quasi estivale »]. La chaleur semble surprendre le protagoniste Philipp, qui n'a soudainement plus besoin de porter une veste (voir *ibid.*). Néanmoins, la place laissée à ce type de chaleur modérée et perçue de manière positive demeure minoritaire dans les autres romans car les espaces nordiques, indépendamment de leur latitude, subissent des températures anormalement élevées et des périodes de chaleur allongées.

Dans les romans germanophones, le terme de « Wärme » peut, dans ce cas, être remplacé par un voisin sémantique moins positif. Il n'est donc plus question de simple chaleur, mais de « *Hitze* » (*Daheim*, p. 10), soit de canicule. Pour le Nord de l'Allemagne, la chaleur estivale est effectivement décrite comme insupportable : « Es soll noch Wochen so *heiß* bleiben, kein Regen, keine Abkühlung, kein Ende in Sicht » (*ibid.*, p. 81 : traduction, p. 88 : « La *chaleur* est censée durer des semaines encore, pas de pluie, aucun rafraîchissement, on n'en voit pas le bout »). Dans les îles Lofoten de Norvège, les conséquences de la hausse des températures terrestres impactent la température des eaux naturelles, les transformant en espaces de détente et de loisirs pour les personnages de *Nordlicht* : « Wir haben gebadet und gefischt, denn die Sonne hat das flache Wasser in den vergangenen Tagen genügend *aufgewärmt* » (*Nordlicht*,

[381] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.

p. 239 : traduction : « Nous nous sommes baignées et nous avons pêché car, au cours de ces derniers jours, le soleil a suffisamment *réchauffé* l'eau peu profonde »).

Au-delà des loisirs rendus accessibles par la chaleur, celle-ci est néanmoins présentée comme plus alarmante qu'agréable, notamment dans le roman *Banquises*. Chez Valentine Goby, le réchauffement climatique imprègne en effet l'ensemble de sa description du paysage thermique groenlandais. L'écriture romanesque prend alors un tournant didactique, rejoignant ainsi le genre de « climate fiction »[382]. En s'intéressant à deux romans nordiques pour jeunes adultes, soit plus spécifiquement *Anna. En fabel om klodens klima og miljø*[383] de Jostein Gaarder (publié en anglais sous le titre de *The World according to Anna*) et *Teemestarin kirja*[384] d'Emma Itäranta (*Memory of Water*), Lykke Guanio-Uluru, révèle le lien étroit unissant ces romans aux enjeux écologiques : « *both novels seek to educate and engage their readers in climate change causes and effects through appeals to a sense of national identity by demonstrating how climate change alters local landscapes and, consequently, local cultural practices* »[385]. Dans le cas des romans ultracontemporains francophones et germanophones, le lectorat non-nordique peut être sensibilisé à l'impact du réchauffement climatique sur les terres nordiques. Pour ces lecteurs peu familiers avec ces espaces, l'*Ici* n'est pas directement menacé, mais l'*Ailleurs* l'est.

Le réchauffement climatique : une menace pour le Nord circumpolaire

D'après Lykke Guanio-Uluru, l'un des principaux indicateurs de la présence d'une menace climatique est à la disparition de la glace ou de neige[386], soit un élément indissociable du Nord blanc[387] : « *Snow is a visible and well-known feature of Nordic landscapes, and*

---

[382] Voir GUANIO-ULURU, Lykke. Climate Fiction in Nordic Landscapes. *Barnelitterært forskningstidsskrift* [en ligne]. 2019. [Consulté le 26 octobre 2022]. Vol. 10, n° 1, pp. 1-11. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.18261/issn.2000-7493-2019-01-05

[383] Voir GAARDER, Jostein. *Anna. En fabel om klodens klima og miljø*. Oslo : Aschehoug Forlag, 2013. Publié en français sous le titre de « L'héritage d'Anna ».
N.B. La traduction littérale du titre norvégien permet néanmoins de mieux mettre en valeur la portée écocritique du roman : « Anna. Une fable sur le climat et l'environnement de la planète ».

[384] Voir ITÄRANTA, Emma. *Teemestarin kirja*. Helsinki : Kustannusosakeyhtiö Teos, 2012. Publié en français sous le titre de « Fille de l'eau ».

[385] GUANIO-ULURU, Lykke. Climate Fiction in Nordic Landscapes. *Loc. cit.*, p. 1. (« les deux nouvelles cherchent à informer les lecteurs des causes et effets du changement climatique en faisant appel à un sens d'identité nationale en démontrant comment le changement climatique modifie les paysages locaux et, par conséquent, les pratiques locales culturelles » [Notre traduction])

[386] Voir *ibid.*, p. 9.

[387] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.

becomes an apt metonym for climate change effects, as an absence »[388]. Effectivement, chez Goby, la glace fond en raison des températures anormalement élevées, rendant le titre du roman *Banquises* (au pluriel) significatif : la banquise disparaît peu à peu, rendant plus probable la possibilité qu'un jour, il n'y ait que des petites plutôt qu'une seule grande banquise. Dans le roman de Valentine Goby, la banquise occupe une place importante ; c'est un motif essentiel. Comme l'explique Adam Trexler, « *the first hurdle faced by a novelist is to construct a fictional space where climate change presents itself as an immediate problem* »[389] [Notre traduction : « le premier défi rencontré par un romancier consiste à construire un espace fictif où le changement climatique se présente en soi comme un problème immédiat »]. Le choix de la banquise comme cadre spatial rend le Grand Nord particulièrement propice à un discours écocritique. Le *changement* climatique, comme concept théorique, est ici avant tout un *réchauffement* climatique, mis en relief dans le discours littéraire. La banquise permet en effet à l'écrivaine de matérialiser le réchauffement climatique, d'en donner un exemple concret : « la fonte des glaces » (*Banquises*, p. 41). Ce phénomène de fonte inquiète également les personnages du roman de Philippe Gerin, notamment le jeune Eldfell qui profite de son voyage en Islande pour constater de ses propres yeux la catastrophe environnementale : « Eldfell avait insisté pour ajouter cette étape à leur périple après avoir écouté un court reportage à la télévision sur la disparition du glacier qui l'avait particulièrement affecté » (LMB, p. 113).

Née du gel de l'eau et donc du froid, la banquise ne se maintient pas inconditionnellement. À cause des températures estimées à « 5°C au-dessus des moyennes actuelles de la région » (*Banquises*, p. 40), et donc des températures au-dessus de zéro degré, la glace ne peut rester intacte ; elle fond inexorablement, au fil des pages du roman de Valentine Goby. Or, cette banquise est indispensable à la vie socio-économique du Groenland, où de nombreux individus dépendent de la pêche. Sylvie, médecin, est particulièrement consciente du risque humain : « Sylvie pense au pêcheur qu'elle vient de recoudre et qui ne pourra pas travailler pendant des semaines. *Ça nous pendait au nez des accidents pareils, et ce n'est que le début… la banquise ne tient pas, on n'a jamais vu ça ici, il fait un temps de juillet, c'est une catastrophe* » (*ibid.*, pp. 73-74). L'été précoce semble en effet constituer un danger environnemental, économique mais également sanitaire ; les pêcheurs peuvent s'y blesser et,

---

[388] GUANIO-ULURU, Lykke. Climate Fiction in Nordic Landscapes. *Loc. cit.*, p. 9. (« La neige est une caractéristique visible et connue des paysages nordiques et devient, lorsqu'elle est absente, un métonyme pertinent pour évoquer le changement climatique »).
[389] TREXLER, Adam. *Anthropocene Fictions : The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville/London : University of Virginia Press, 2015, p. 78. Cité dans GUANIO-ULURU, Lykke. *ibid.*, p. 2.

en restant immobilisés, perdre leurs sources de revenu. C'est « *parce que ça fond,* [qu'] *il y a urgence* » (*ibid.*, *p.* 129), reconnaît le personnage de Lisa. En cas de pêche dangereuse ou infructueuse, l'urgence climatique se transforme ainsi en urgence alimentaire et sociale. Une banquise qui fond est une banquise peu fiable, voire inutile pour la population qui compte sur elle pour se nourrir. Le désarroi se perçoit à l'échelle collective, mais également individuelle ; en atteste l'expression visible sur le visage d'Ole, un habitant de cette région :

> L'image d'Ole relevant ses lignes ; ses hameçons vides ; sa banquise liquéfiée par les gaz à effet de serre. Sa petite mort intérieure renouvelée chaque jour. L'Histoire s'arrête. Se résout dans Ole, dans ce point du monde où quelqu'un est tenté de penser qu'hier, c'était mieux que demain. (*ibid., p.* 128)

L'origine de cette fonte des glaces est identifiée : il s'agit des gaz à effets de serre, notamment produits par l'activité humaine. Ce discours didactique ne cherche pas uniquement à informer le lecteur, mais également à le responsabiliser. Ce dernier est indirectement désigné comme le coupable, celui à l'origine de la disparition de la banquise. De plus, la description du visage et de la situation d'Ole traduit la complexité et la dangerosité des effets du réchauffement climatique sur l'être humain. Ce problème devient donc un cercle vicieux : l'humain provoque le réchauffement climatique, puis en subit lui-même les conséquences.

En réalité, le réchauffement climatique est le point de départ d'une succession de problèmes. La fonte des glaces crée une difficulté à pêcher. Dans un premier temps, ce problème alimentaire se transforme en un problème sanitaire. Le manque de poisson pousse les Groenlandais à remplacer leur alimentation habituellement composée de produits naturels et locaux par des produits importés. En tant que médecin, Sylvie est donc consciente des conséquences néfastes de ce déséquilibre alimentaire, allant jusqu'à provoquer des douleurs physiques : « Sa femme et lui mangent du riz importé depuis tellement de jours, ils en avaient mal au ventre » (*ibid.*, p. 160).

Dans un deuxième temps, la détresse alimentaire peut également déclencher une détresse psychologique. Évoquée par Valentine Goby, « la petite mort intérieure » (*ibid.*) que subit le pêcheur Ole porte bien son nom. En effet, la détresse psychologique peut mener au suicide. Le personnage de Sylvie observe ainsi un lien de cause à effet entre la fonte de la banquise et la fréquence des suicides au Groenland : « Une mauvaise banquise amène des cadavres » (*ibid.*, p. 160). Parmi les patients et connaissances de Sylvie est tragiquement mis en avant un personnage féminin, dont le mari pêcheur s'est suicidé :

> Il est revenu de la pêche les mains vides, elle a raconté à Sylvie, a seulement pu nourrir les chiens, elle l'a vu depuis la route leur lancer des morceaux de flétan sur son coin de banquise ; mais après, dans la boîte en polystyrène qui sèche retournée sur le lino, il ne restait rien, elle l'a tout de suite remarquée en entrant dans la pièce, la boîte retournée avec rien dedans, bien avant le corps oscillant de son mari à un mètre du sol. (*ibid.*, p. 160)

En somme, l'écrivaine ne se contente d'énumérer les conséquences du réchauffement climatique, elle les rapproche du personnage principal, à savoir de Lisa, par l'intermédiaire de Sylvie. Ainsi s'opère le procédé de proximité observé par Adam Trexler[390] : le personnage de Sylvie, médecin et confidente proche de la population, informe Lisa de la situation de ses patients, et donc indirectement de l'état du peuple groenlandais. De cette manière, le réchauffement climatique est présenté, non pas comme une notion abstraite, mais bel et bien comme une donnée personnelle. Ses victimes (directes et collatérales) sont identifiables.

Enfin, la détresse alimentaire peut avoir un troisième effet sur la population groenlandaise : le manque de poisson peut conduire à un exode vers les zones urbaines. D'après Clara Loïzzo et Camille Tiano, « l'urbanisation de l'Arctique est indéniable : ainsi 87 % de la population vit en ville dans le Grand Nord américain et groenlandais »[391]. Néanmoins, au Groenland, la population est non seulement très urbanisée, mais également très concentrée, ce qui donne lieu à « des situations de macrocéphalie »[392] puisque le tiers de la population du pays est concentré à Nuuk, capitale Nuuk de 17 600 habitants[393]. La présence d'un grand nombre d'habitants sur une petite superficie peut en effet se traduire à l'échelle individuelle par un sentiment d'étroitesse, voire d'étouffement. Avec un regard d'expert médical, le personnage de Sylvie constate les conséquences désastreuses de ce mode de vie urbain sur le corps humain et le psychisme :

> Ceux qui ont rejoint la ville deviennent obèses, à cause de la baisse d'adrénaline ils ont le cœur lent, la pression artérielle minimale, les bronches atrophiées, les pupilles rétrécies. C'est étroit. C'est fermé. L'air, le dehors n'entrent plus. Au-dedans ça prolifère, tout un monde invisible. Cancers, voix, fantômes. (*ibid.*, p. 161)

---

[390] Voir TREXLER, Adam. *Anthropocene Fictions : The Novel in a Time of Climate Change*. *Op. cit.*, p. 78.
[391] LOÏZZO, Clara et TIANO, Camille. Chapitre 6. Les villes, un mode d'habiter l'Arctique de plus en plus majoritaire. In : *L'Arctique : à l'épreuve de la mondialisation et du changement climatique*. Malakoff : Armand Colin, 2019. p. 111.
[392] *Ibid.*, p. 119.
[393] Voir *ibid.*.

Cette migration semble affecter le fonctionnement de divers organes du corps et altérer diverses facultés de celui-ci : le poids, la pression, la respiration et la vision. L'oppression urbaine semble alors mener à une oppression individuelle : l'étau se resserre autour des néo-urbains, physiquement et mentalement. De surcroît, ceux-ci n'échappent pas à la détresse psychologique, qui finit par les rattraper en ville :

> Parfois ils battent leur femme, leurs enfants, faut que ça sorte. Ceux restés au village paient des surtaxes sur l'électricité, l'eau, le fioul justifiées par l'isolement tandis que s'étiole toute l'organisation sociale : suppressions de postes à l'école, à l'hôpital, absence de maire, parfois eux aussi se mettent à battre femmes et enfants, ou alors ils se tuent. (*ibid.*)

Confrontés à l'exode rural, les villages désertés subissent une forme d'abandon par les services publics. Valentine Goby dessine avec ses mots l'impasse dans laquelle se retrouvent les villageois : leurs accès de violence peuvent se diriger contre leurs proches, en cas de violence domestique, ou se retourner contre eux-mêmes. Dans ce dernier cas, l'option la plus radicale est le suicide. Tout près ou éloigné de la banquise, les personnages groenlandais semblent donc dépendre de celle-ci pour (sur)vivre. La fonte des glaces peut déclencher des suicides que l'on vive dans un village de pêcheurs sur la banquise ou dans une ville plus densément peuplée. Le réchauffement climatique agit partout ; il semble affaiblir le Grand Nord dans son ensemble.

Le discours écocritique de Goby semble renforcé par le recours à un registre élégiaque. En effet, dans sa lecture de romans nordiques à contenu écocritique, Lykke Guanio-Uluru, remarque une tendance commune aux auteurs qu'elle étudie : « *they adopt the strategy of much climate fiction : focusing on alterations of place to render visible the hyperobject of climate change* »[394]. Afin de dénoncer un phénomène mondial comme le réchauffement climatique, Valentine Goby choisit ainsi de détailler les petites modifications perceptibles par les habitants du Groenland. Dans son roman ultracontemporain, l'importance de ce minutieux relevé de données est mise en valeur par une approche comparative et temporelle. Cette comparaison est effectuée par Hans, un « électricien-pêcheur » (*ibid.*, p. 133) : « Il dit qu'il y a trente ans, au début des années 1980, avec moins quarante en avril la glace était dure comme du fer » (*ibid.*, p. 164). Hans fait ici le constat d'une évolution négative du paysage circumpolaire due à l'avancée du réchauffement climatique. Sur le plan thermique, comme visuel, la glace perd en

[394] GUANIO-ULURU, Lykke. Climate Fiction in Nordic Landscapes. *Op. cit.*, p. 3. (« ils adoptent une stratégie propre à la *climate fiction* : se concentrer sur les transformations de l'espace afin de rendre visible l'hyperobjet du changement climatique [Notre traduction] »)

solidité et en épaisseur, ce que confirme Sylvie, qui ne fait qu'observer, impuissante, les effets du réchauffement climatique au XXI^e^ siècle : « Glace mince, température trop élevée » (*ibid.*, p. 85).

En outre, une touche dystopique vient renforcer la teneur écocritique du roman : « Des pêcheurs, tout le monde se fout. Cinquante mille : 0,0007 % de l'humanité. Mais il n'y a pas de petite histoire. D'événement périphérique. L'engloutissement de la banquise par les eaux tièdes est, déjà, un engloutissement du monde » (*Banquises*, pp. 205-206). En effet, la fonte des glaces au Groenland peut impacter le commerce mondialisé du poisson. L'écrivaine semble craindre l'élevage de saumon du Groenland dans de « l'eau réchauffée » (*ibid.*, p. 162), peut-être aussi réchauffée qu'en Norvège. Très vite, l'autrice transforme le danger international que constitue le réchauffement climatique en absurdité commerciale, imaginant alors la pêche et la vente de « saumons de Norvège du Groenland » (*ibid.*).

C. La glace : un froid qui se voit ?

Dans les romans ultracontemporains, le froid dépasse les frontières des différents paysages sensoriels. Car, dans le Grand Nord, le froid se voit autant qu'il se ressent. À mi-chemin entre les paysages visuel et thermique, le froid constitue la caractéristique principale des espaces nordiques, notamment des régions circumpolaires. Jan Borm et Daniel Chartier nous poussent à considérer le froid, non pas comme un simple élément du paysage, mais comme la cause de nombreuses transformations ayant lieu à l'extérieur et à l'intérieur des personnages : « Invisible quoique omniprésent, le froid ne se laisse saisir que par ses effets sur les corps vivants et les paysages, de même que par ceux qu'il provoque sur les émotions, la psychologie et l'humeur humaines »[395].

Au vu de son nombre d'occurrences, le terme de « glace » en français et son équivalent allemand « *Eis* » s'imposent comme des mots-clés dans la description et la perception du paysage thermo-visuel polaire dans les romans ultracontemporains. Effectivement, la « glace » constitue un terme particulièrement polyvalent puisqu'il peut servir de préfixe, notamment dans la composition de l'adjectif « *eiskalt* », qui évoque un froid glacial en associant la glace (*eis*) et le froid (*kalt*). Autour de ces deux mots gravitent de surcroît des mots-satellites relatifs au même champ sémantique et contribuant à la construction d'un Nord particulièrement froid. Parmi eux se trouvent l'adjectif « *kalt* » (« froid » en français) ou encore le verbe *frieren*, pouvant être

[395] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 8.

employé dans une forme verbale ou adjectivale, dans le sens d'« avoir froid » ou de « geler » lorsqu'il est question d'eau ou d'une partie du corps[396].

a. La glace, marque d'altérité

Dans les romans de Valentine Goby et Brina Svit, les îles du Groenland et de l'Islande sont chacune explicitement identifiée comme une « terre de *glace* » (*Banquises*, p. 34 et UNR, p. 9). Aux portes de l'Arctique, l'Ailleurs nordique semble donc profondément marqué par le climat polaire. La glace ne caractérise pas simplement le Grand Nord, elle le définit en devenant un de ses critères fondamentaux.

La glace, essentielle à l'espace polysensoriel nordique

Dans cette région du globe, les températures atteignent souvent des valeurs négatives, laissant alors la protagoniste du roman *Nordlicht* soulagée de constater la mesure d'un froid de seulement -10 degrés Celsius, jugé encore supportable (voir *Nordlicht*, p. 52). Or, ce modeste froid suffit à fabriquer un paysage de glace : les températures négatives transforment la moindre ressource d'eau liquide en glace, confortant de cette manière la définition polysensorielle d'un Nord « blanc, froid, éloigné, inhabité et inhabitable, glacé et vide »[397]. Dans *Une nuit à Reykjavík*, la capitale islandaise subit ainsi de plein fouet un gel généralisé, responsable de ses « rues glacées » (UNR, p. 136) et de son « lac *gelé* » (*ibid.*, p. 164). La couleur froide du « lac d'un gris métallique » (*ibid.*, p. 12) suffit parfois à suggérer son état solide, rendant l'étendue d'eau dure comme le métal. Blanchi, le patrimoine architectural passe du statut d'objet à celui de sujet : « la cathédrale, un drôle de fantôme blanc qui veille sur la ville » (*ibid.*, p. 134). Dotée d'une apparence surnaturelle, la cathédrale ajoute à la ville gelée une portée fantastique. Comme figés dans la glace, ses monuments semblent gagner en puissance ; ils s'animent de vie, jouent un rôle actif dans le paysage, au point que la ville-fantôme paraît presque plus habitée par les pierres que par les êtres humains.

La glace constitue donc un élément essentiel de la grammaire boréaliste, associant la forte présence de blanc ou de couleurs froides, dans le paysage visuel, au grand froid dominant le paysage thermique. Ce discours boréaliste comporte dans son uniformité polysensorielle une forme d'invraisemblance. Notre analyse rejoint ici celle proposée par Daniel Chartier lors de sa

---

[396] *N. B.* Les mots-clés ou mots-satellites rappelant le grand froid seront mis en italique dans les citations suivantes.
[397] CHARTIER, Daniel. *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? : Principes éthiques* [en ligne]. Montréal et Harstad : Arctic Arts Summit et Imaginaire Nord, 2018, p. 24 [Consulté le 30 août 2022]. Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01858100

lecture du roman *La nuit de Magdalena* de 1938[398] : « 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 »[399]. De cette manière, les différents paysages sensoriels, ajoutés les uns aux autres, évoquent dans les romans ultracontemporains le caractère hostile et menaçant du Grand Nord, où seuls les couleurs froides, le froid et le silence trouvent leur place.

D'ailleurs, quand Philippe Gerin inscrit son récit en Islande, aux portes du Grand Nord, il mentionne les « eaux *glaciales* de la mer du Groenland qui s'enfoncent toujours plus profond dans les terres creusées et ciselées par les courants millénaires » (LMB, p. 28). Le Groenland est donc érigé comme une terre mythique, une destination connue pour être méconnue, un lieu d'où le retour n'est pas possible. L'île paraît ainsi incarner, dans l'imaginaire du Grand Nord, son point le plus extrême et le plus périlleux. De nombreux éléments rappellent le rôle prédominant de la glace dans le paysage thermique du Groenland littéraire, à commencer par le titre du roman de Valentine Goby : *Banquises*. L'eau gelée occupe ainsi une place si importante qu'elle constitue l'objet d'étude d'un professionnel. Ainsi, Thomas, le glaciologue que Lisa rencontre lors de son voyage en avion, lui confie avoir déjà dû travailler dans un froid bien plus extrême, atteignant les -25 ˚C (voir *Banquises*, p. 39). Dans ce roman, la glace ne paraît plus être uniquement le témoin d'un climat particulièrement froid ; elle est le centre d'intérêt d'un professionnel. Si la glace constitue le cœur d'un métier, c'est qu'elle mérite d'être observée avec une grande attention. Par conséquent, le texte littéraire se dote d'une portée écocritique. La glace perd son caractère paysager ou décoratif, elle devient l'essence d'un Nord polaire menacé par le réchauffement climatique.

La glace sous toutes ses formes

En outre, les mots relatifs aux différents types de glace propres aux espaces nordiques nous permettent, dans le roman *Banquises*, de prendre conscience de la variété du phénomène. Selon sa composition ou sa situation géographique, la glace porte en effet différents noms. La « *banquise* » (*ibid.*, p. 22, p. 35, p. 38 *etc.*), composée d'eau de mer gelée[400], se distingue en

[398] Voir CONSTANTIN-WEYER, Maurice. *La Nuit de Magdalena*. Paris : Librairie des Champs-Élysées, 1938.
[399] CHARTIER, Daniel. Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives. In : BOUCHARD, Joë, NADEAU, Amélie et CHARTIER Daniel (dir.). *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*. Montréal : Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, 2004. p. 22.
[400] Voir Banquise. In : *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse, 2003, p. 118.

effet de l'eau douce[401] stockée dans « l'*inlandsis*, l'immense calotte glaciaire qui couvre le Groenland sur quatorze fois la taille de l'Angleterre » (*ibid.*, p. 38). Cette banquise peut se disloquer en blocs d'eau gelée : ce sont les icebergs[402]. Dans les romans ultracontemporains, l'iceberg, portant en son sein le terme de « glace » (« *ice* » en anglais) devient donc le symbole de ce paysage de grand froid. Dans le roman germanophone d'Anna Kim, le mot-satellite « *Eisberg* » apparaît plusieurs fois, parfois au pluriel (AEN, p. 24, p. 75, p. 288 *etc.*). Dans *Banquises*, le froid semble même perceptible sur des photographies :

> Sur le trottoir d'en face une enseigne l'arrête : Maison du Groenland. Lisa ne savait pas qu'il existait une Maison du Groenland. Elle hésite. Traverse. Regarde les photos dans la vitrine. [...] *Icebergs* marbrés de veines bleu ciel, turquoise, marine, basalte, évoquant les strates de marnes, calcaires, gypses, des coupes de roches sédimentaires – elle se souvient que cet empilement raconte une histoire. Des *glaçons* bosselés de la transparence d'un bonbon. Des amas de cristaux compacts comme du *sorbet*. (*Banquises*, p. 34)

L'iceberg est ici d'abord décrit grâce à une palette de couleurs froides, puis par le biais d'une évocation métaphorique de son rapport étroit à la glace, élément principal de sa composition. L'iceberg est alors comparé à deux autres types de glace, à savoir les glaçons et les sorbets. Valentine Goby réduit donc ces géants d'eau en objets accessibles à l'Homme et consommables. Composé d'icebergs au format miniature, le Nord boréaliste peut ainsi s'exporter loin de la banquise et atteindre la France, où se trouve la Maison du Groenland. L'importation en France d'un exotisme du Grand Nord semble contribuer à la création d'un pont entre les deux territoires. Grâce au caractère protéiforme de la glace, l'exotisme septentrional rejoint le quotidien de Lisa, pour qui la glace dans sa forme la plus immédiate est un produit de consommation. En somme, l'Ailleurs se mêle à l'Ici, au point où les frontières séparant l'un de l'autre deviennent floues. Sur les photographies, la glace est ce qui les lie.

b. La glace, miroir de l'identité

Si les romans ultracontemporains ont su associer la glace à une altérité domestiquée, ce motif peut également se rapprocher du pôle opposé sur le spectre identitaire : l'identité. Le froid, comme le révèle la prose de Valentine Goby, ne se réduit pas à une réalité externe aux personnages. Comme tout stimulus, le froid glacial fait l'objet d'une perception interne. Il puise

---

[401] Voir CAILLOCE, Laure. La guerre de l'eau aura-t-elle lieu ? *CNRS Le journal* [en ligne]. 14 décembre 2023. [Consulté le 15 mars 2024]. Disponible à l'adresse : https://lejournal.cnrs.fr/articles/la-guerre-de-leau-aura-t-elle-lieu

[402] Voir *ibid.*

sa source dans un espace sensoriel extérieur à Lisa, mais trouve son écho à l'intérieur d'elle : « Les voix du Nord étirent la terre *glacée*, les lacs *gelés*, image répétitive où s'impriment les reliefs du dedans ; elle croit qu'elle pleure, les écoutant, et s'écoutant » (*Banquises*, p. 185). Ici, la glace se mue en voix. Son impact sur le paysage thermique déborde ainsi sur un paysage frontalier, ici le paysage auditif. Ces « reliefs du dedans » (*ibid.*) semblent suggérer que la glace puisse mettre en valeur ce qui, sans elle, resterait caché ou tu au creux des espaces nordiques. Si la glace a vocation de révéler ce qui relève des paysages, y compris leurs caractéristiques invisibles, on peut se demander si elle n'a pas également la capacité de révéler ce qui est interne aux personnages, à savoir leur identité. Car, la glace, en dépliant son manteau translucide, rend visible les éléments qu'elle recouvre. La glace apparaît ainsi comme un gage de transparence, au sens propre, comme au sens figuré.

Se voir dans la glace

Effectivement, la prise en compte de la polysémie du signifiant de « glace » permet d'élargir cette étude du paysage thermique aux enjeux liés à la construction identitaire des personnages dans les romans francophones. Il convient alors de se demander si la glace leur offre un accès moins sinueux ou moins opaque à leur propre identité que les autres caractéristiques sensorielles des espaces nordiques, comme la lumière ou les sons. Dans les romans ultracontemporains, la glace ne dessine en vérité pas uniquement les contours audio-thermo-visuels d'une zone circumpolaire jusqu'ici évoqués, elle désigne également le miroir dans lequel les personnages peuvent observer leur propre reflet. Une certaine image du *moi* leur est donc renvoyée. Ainsi, dans le roman *Banquises*, Lisa, traversant une adolescence difficile en l'absence de sa grande sœur, découvre dans la glace une maigreur qui ne la surprend pas :

> Lisa choisit l'anorexie et s'y applique. [...] Contrairement à Laurence, la fille de sa classe qui pèse trente-deux kilos et voit dans la *glace* un corps qui n'existe pas, [...] Lisa est parfaitement consciente de sa maigreur. Dans le miroir elle la constate, en mesure l'avancée au décalage des boucles de ceinture et à l'apparition du squelette. (*Banquises*, p. 153)

À travers ce motif du miroir, la glace n'est ici plus simplement la signature du Grand Nord ; elle s'exporte ailleurs, notamment en France. Chez Valentine Goby, le personnage de Lisa semble parfaitement conscient de la dangerosité de son comportement alimentaire. Elle se lance ainsi dans une quête d'autodestruction du corps, acceptant de se voir s'amincir, soit, d'une certaine manière, de se voir physiquement disparaître au fil des jours.

Si, dans un contexte d'analyse imagologique, l'image du *moi* est rapidement associée à l'identité[403], le rapprochement entre ces deux notions semble être remis en question chez Goby. Dans la construction identitaire, la glace (dans le sens de « miroir ») semble en effet jouer un rôle singulier puisqu'elle ne reflète pas l'image du *moi*, mais plutôt une image qui n'est pas le *moi*. Tandis que le corps de Lisa disparaît, celle-ci continue à se reconnaître dans la glace et demeure ainsi pour le lecteur parfaitement identifiable. Si l'image du moi n'apparaît pas dans le miroir, c'est parce qu'une image séparée du *moi* se dessine à sa place. Une dissociation entre son corps et son identité peut donc être constatée, bien qu'elle ne mène en aucun cas à l'aliénation que le philosophe Emil Angehrn conçoit comme la reconnaissance de la présence de l'étranger en soi-même[404]. Dans le roman *Banquises,* l'identité ne se voit pas dominée par une quelconque altérité : c'est le corps de Lisa qui incarne lui-même cette altérité, laissant l'identité, apparemment intacte, à l'extérieur de ce corps.

Ne plus se voir dans la glace

Néanmoins, l'image du *moi* se révèle hautement déstabilisante pour l'identité d'autres personnages. Dans *Marches à Copenhague*, Olivia vit en effet une brutale confrontation avec la glace pendant l'enfance, après la perte de ses parents dans un accident de voiture :

> À huit ans, Olivia Nepveu a violemment perdu ses premières illusions. Elle s'était toujours vue magnifiée dans les yeux de ses parents. [...] Puis l'image qu'elle avait d'elle-même s'est fracassée sur la voiture familiale. Sa mère et son père étaient morts. En arrivant à l'hôpital, la toute première chose qu'elle a faite, comme pour s'assurer qu'elle était encore vivante, elle s'est regardée dans une glace. Horreur ! Pourquoi sa mère lui avait-elle menti ? Elle se découvrait hideuse : nez camard, cou de girafe, visage exagérément long, yeux minuscules et ronds, bouche trop grande. Elle a vomi.
>
> Sa laideur lui était insupportable. Elle voulait disparaître. Le monde était déjà bien assez laid sans y ajouter sa difformité. (MC, p. 67)

Il n'est cette fois pas uniquement question d'une d'autodestruction physique, mais plutôt d'un processus d'auto-anéantissement. Le miroir renvoie à Olivia un reflet déplaisant et très différent de l'image qu'on lui avait jusque-là renvoyée. L'image de son *moi* lui paraît donc étrangère.

---

[403] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 137. [Consulté le 15 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/puf.brune.1989.01.0133

[404] Voir ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. *Op. cit.* p. 38.

Contrairement à l'expérience de Lisa dans le roman de Valentine Goby, cette altérité est non seulement soudaine pour Olivia, mais également assez puissante pour déteindre sur son identité. Ne dissociant pas son image de son identité, Olivia se retrouve ainsi étrangère non pas à un corps, mais à elle-même : c'est le propre de l'aliénation[405]. Par conséquent, sa volonté de « disparaître » (*ibid.)* corps et âme se manifeste de manière explicite et sans ambiguïté. Ce processus d'auto-anéantissement rejoint ce que nous avions nommé la « non-identité »[406] lors d'une étude de l'identité féminine dans les romans francophones du Nord et du Sud. En réalité, cette non-identité nous permet de désigner ce processus d'anéantissement d'une identité personnelle au cours duquel le mal-être d'un personnage féminin se transforme en aliénation[407]. Si le miroir provoque une violente déception chez Olivia, c'est parce qu'« il constitue l'espace dans lequel elles [les personnages féminins] espèrent dans un premier temps trouver qui elles sont »[408].

*

Étudiée dans une perspective intertextuelle, l'écriture romanesque ultracontemporaine du Nord semble donc permettre la cohabitation du froid et de la chaleur au sein d'un espace polysensoriel nordique qui demeure contrasté. Qu'il s'agisse d'un froid qui se voit ou d'un froid qui se ressent, d'un froid tempéré ou polaire, d'un froid modéré ou dangereux, le froid colonise non seulement le paysage thermique, mais également le paysage visuel d'un Nord littéraire, aux accents boréalistes. La glace, motif privilégié des romans ultracontemporains, se fait ainsi le miroir (au sens propre comme au sens figuré) d'un Ailleurs nordique qui se fige, laissant de temps à autres apparaître par transparence quelques soupçons d'identité.

Selon les latitudes, les paysages et le style adopté par les écrivaines, le discours boréaliste juxtaposant le chaud et le froid se superpose à un registre tantôt fataliste, tantôt écologiste. La chaleur apparaît comme un ressenti rarement positif, sauf dans le récit *Marches à Copenhague*, où de légers rayons du soleil paraissent adoucir le séjour. Même dans le Nord de l'Allemagne, la chaleur estivale, jugée anormalement longue, dérange la protagoniste de *Daheim*. Confrontés à un froid glacial, les espaces circumpolaires des romans *Nordlicht*, *Anatomie einer Nacht*, *Une nuit à Reykjavík, La Mélancolie des baleines* et *Banquises* associent,

---

[405] Voir *ibid.*
[406] SAINT-ALME, Laure. *Espace et identité féminine dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi et Pia Petersen : Un existentialisme d'écrivain*. Mémoire de Master. Langues et Lettres modernes. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2022, pp. 29-30.
[407] Voir *ibid.*, p. 30.
[408] *Ibid.*

quant à eux, des données thermiques à une spécificité, voire une dangerosité. Dans le premier, le froid ampute ; dans le deuxième, il affaiblit, éloigne l'Homme de sa nature d'animal social, voire le tue. Dans le troisième roman, le froid sert de marqueur d'altérité : il détermine le degré de résistance ou d'adaptation des personnages aux espaces et climats nordiques. Enfin, dans le dernier roman, le froid est lui-même menacé par son antonyme.

Plus que la chaleur du volcan apportant une touche exotique à l'Islande, l'île de glace et de feu évoquée dans les romans de Goby, Svit et Gerin, la chaleur du réchauffement climatique devient, tout particulièrement chez Valentine Goby, l'objet principal d'un discours écocritique. Par conséquent, l'écrivaine ne fait pas du froid la signature thermique du Nord ; elle le présente comme son pilier le plus essentiel. Par l'intermédiaire des personnages directement ou indirectement en contact avec la protagoniste Lisa, l'écrivaine semble revendiquer « un 'droit' au froid »[409] car, comme le précisent Borm et Chartier, « pour les populations arctiques, le maintien d'un climat froid est un enjeu humain »[410].

Comme l'obscurité, le froid tue sans laisser de trace. Dans le Nord circumpolaire, les écrivains parviennent ainsi à faire disparaître des personnages de manière énigmatique. Frôlant le genre du *Nordic Noir*, tournant autour d'une intrigue policière avec comme arrière-plan, un Nord particulièrement froid et inquiétant, les romans étudiés cultivent une forme d'originalité. Dans ces récits, la disparition a lieu sans crime avéré et avec une enquête policière ou judiciaire secondaire, voire inexistante, laissant des cas de disparition et de décès inexpliquées (voir *La Mélancolie des baleines*, *Anatomie einer Nacht*, *Banquises*). Dans les romans de notre corpus, le Nord apparaît d'autant plus énigmatique qu'il est décriminalisé. Dans ces espaces nordiques, la quête identitaire constitue un enjeu qui dépasse largement celui de l'enquête policière. Finalement, le récit prend la forme d'un « polar identitaire », dans lequel les personnages ont pour seul objectif de résoudre une (en)quête identitaire.

Inhospitaliers à cause de ses températures extrêmement basses, les paysages demeurent inhabités et les espaces intérieurs surpeuplés. Dans ces lieux de socialisation, tels que les bars, les cafés et les discothèques, se construisent alors des identités de genre spécifiques. L'identité des personnages masculins et celle des personnages féminins se présentent certes comme complémentaires entre elles, mais avant tout utilitaires l'une pour l'autre. Les personnages masculins et féminins consentent à être utilisés comme une source de réconfort pour l'autre sexe afin de lui permettre d'échapper à ses nuits froides et marquées par la solitude. Ne tombant

[409] BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. *Op. cit.*, p. 10.
[410] *Ibid.*

pas dans l'étau réducteur de la femme-objet, les deux genres acceptent respectivement, tout particulièrement dans le roman d'Anna Kim, leur identité de sujet et d'objet.

***

Lu à travers l'expérience sensorielle de chaque personnage, le Nord devient subjectif. S'y déploient simultanément autant de constructions identitaires que d'expériences sensorielles. Terres de l'extrême, les espaces nordiques se caractérisent par de francs contrastes sensoriels. Sombre ou lumineux, sonore ou silencieux, froid ou chaud, le Nord accueille en son sein les opposés, ce qui dessine des tiraillements, des vagues, des fractures sur le spectre censé séparer les deux pôles : l'identité et l'altérité. Au risque de connaître quelques turbulences, de se distendre, de se contracter ou de connaître une inversion de ses deux pôles, ce spectre rend compte de la complexité et de l'instabilité de la construction identitaire, propre à chaque personnage. Prenant la forme d'un itinéraire, voire d'un labyrinthe, l'identité se révèle au contact avec l'altérité d'un territoire, au même titre que l'aube éblouit après la nuit, qu'un bruit fatal détonne au milieu du silence ou qu'une éruption surgisse au contact des glaciers. La construction se révèle finalement aussi instable que l'expérience sensorielle des personnages. L'instabilité devient une opportunité, voire une liberté pour eux, qui se voient offrir la possibilité de perpétuellement se (re)construire à n'importe quel moment du récit. Ainsi leur construction identitaire entre dans le cadre d'un effort d'autodéfinition.

Sous la plume des huit écrivains se dessine presqu'un Nord à la demande, adaptable aux différents personnages s'aventurant dans un parcours de (re)construction identitaire. En réalité, ce Nord romanesque accueille non seulement la variation en son sein, mais également la contradiction. Profondément ancrés dans les paysages sensoriels, les contrastes caractérisent de manière énigmatique les espaces nordiques présents dans leurs romans. Cristallisant en chacun de ses paysages l'opposition, la polarisation, voire une forme d'antagonisme, l'espace sensoriel nordique semble ainsi offrir aux personnages, et par la même occasion aux lecteurs, la clé de leur (re)construction identitaire. Rendue possible dans un espace sensoriel très éloigné de toute homogénéité, cette construction semble se nourrir non pas d'une quelconque facilité ou fluidité, mais en premier lieu d'une tension, d'un conflit entre opacité et clarté, bruit et silence, froid et chaleur parfois extrêmes. La seconde étape de la construction identitaire, qui détermine notamment l'échec ou la réussite de la démarche, se caractérise par un effort de concession, de conciliation ou de résilience visant à dépasser cette opposition. L'opposition se révèle toutefois

fertile et absolument nécessaire ; elle constitue pour les protagonistes la première étape de la construction identitaire.

II. Deux Nords, deux lectures : recherche de l'identité et découverte de l'hybridité

Dans les romans ultracontemporains du Nord, tous les espaces nordiques ne se ressemblent pas. Comparés les uns aux autres, deux Nords semblent se différencier. Le Nord de faible latitude, dans les romans de Judith Hermann et Marie-Claude Gagnon, n'a rien d'inaccessible en soi ; il n'est ni particulièrement sombre, ni silencieux, ni extrêmement froid. Les personnages s'y rendent facilement et sont confrontés à des températures douces et un climat plutôt tempéré. L'écart entre la culture de départ et la culture de la destination est quasi nul. Pour les personnages occidentaux, le dépaysement n'est pas au rendez-vous, ce qui mène à un portrait différencié du Nord : le Nord, proche ou loin du pôle, demeure un espace pluriel et abrite des imaginaires variés. Banalisé par Hermann et Gagnon, le Nord romanesque ne dépayse pas ; il permet néanmoins de dénoncer des constructions identitaires personnelles et collectives nuisibles, influencées par un système hypernormé, hypersexualisé et hypercapitaliste. Le Grand Nord, quant à lui, censé bouleverser avec son silence, son froid, sa blancheur et ses aurores boréales[1], est tout particulièrement démythifié et désidéalisé par Valentine Goby et Anna Kim, mettant en lumière ses fractures internes et sociétales, laissant entrevoir dans les constructions identitaires un entre-deux que l'on pourrait qualifier d'« hybride ».

Si Odile Parsis-Barubé distingue le Nord brumeux du Nord blanc[2], la palette de couleurs présente dans les romans ultracontemporains portant sur les espaces nordiques semble ne pas se réduire à une simple binarité[3]. Certes, les personnages de ces romans évoluent dans deux Nords sensoriels différents, comme en témoignent les différentes caractéristiques de leurs paysages visuel, auditif et thermique : tandis que certains sont confrontés au Grand Nord boréaliste, présenté comme un Nord blanc[4] et caractérisé par un silence palpable et un froid extrême, les autres, situés à de plus faibles latitudes, habitent ou visitent un autre Nord, moins silencieux et moins glacial[5]. Néanmoins, la distinction entre ces deux imaginaires du Nord ne

[1] Nous faisons notamment référence à la partie précédente intitulée « I. L'identité à l'épreuve du contraste sensoriel ».
[2] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. Montréal/Bergen : Imaginaire Nord/Université de Bergen, 2017. p. 177. [Consulté le 27 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://core.ac.uk/reader/130191930
[3] Ce constat est notamment tiré de l'étude des clairs-obscurs, analysés dans une partie du chapitre portant sur le paysage visuel (voir I.1), intitulée « B. Les clairs-obscurs, à mi-chemin entre l'altérité et l'identité ».
[4] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.
[5] Nous reprenons ici des éléments issus de la partie I, entièrement consacrée à l'étude de l'espace sensoriel.

fait d'aucun d'eux un système parfaitement homogène, surtout pas du second, qui sera ici désigné comme le « Petit Nord ».

1. Une lecture polysensorielle des identités du « Petit Nord »

D'un point de vue sensoriel, le Nord brumeux paraît en effet moins uniforme que le Nord blanc[6]. Malgré leurs différences importantes, deux romans du corpus se rattachent à ce Nord de faible latitude, que nous appellerons le « Petit Nord » : d'un côté *Daheim,* le récit d'un exil rural en Allemagne du Nord, choisi par la protagoniste, et de l'autre, le roman *Marches à Copenhague*, qui transforme la capitale danoise en une destination sensorielle, le temps d'un voyage collectif consacré à la découverte de Copenhague par les cinq sens. Bien que celui-ci soit programmé en Europe du Nord, la démarche collective rappelle celle du pianiste canadien Glenn Gould, auteur d'une trilogie documentaire radiophonique, dont la première partie s'intitule *The idea of the North*[7]. Dans ce documentaire mentionné dans le roman de Valentine Goby (voir *Banquises*, pp. 183-184), cinq individus, inconnus les uns des autres et de professions différentes, partent à la découverte du Canada arctique et subarctique[8]. Sous la plume de Marie-Claude Gagnon, « l'idée du Nord »[9], synthétisée par Gould sous un format auditif, est délocalisée à de plus faibles latitudes, sous une forme fictive et ultracontemporaine et saisie à travers une approche polysensorielle. Sous un regard toujours canadien, le « Petit Nord » fait ainsi l'objet d'une expérience collective, plus de quarante ans après le Grand Nord de Glenn Gould.

Par ailleurs, la distinction entre un espace rural chez Hermann et urbain chez Gagnon révèle déjà l'hétérogénéité de ce « Petit Nord » romanesque, dont la variété des espaces se reflète dans les divers paysages sensoriels. Nous vérifierons donc tout d'abord si la couleur, utilisée comme critère de distinction par Odile Parsis-Barubé[10], est effectivement un outil fiable de caractérisation du « Petit Nord ». Puis, il conviendra d'envisager une stratégie polysensorielle de caractérisation de l'espace, et par conséquent de l'expérience identitaire.

---

[6] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.
[7] Voir GOULD, Glenn. *The Solitude Trilogy Part 1 : The Idea of the North*. Canada : CBC Radio, 1967. [Consulté le 28 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=TwIbUdbVqQE
[8] Voir *ibid.*
[9] Nous traduisons ici le titre de la partie 1 de la série documentaire de Gould : *The Idea of the North*.
[10] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. *Op. cit.*, p. 177.

A. Le rouge, marqueur visuel d'identité sociales et de l'identité du « Petit Nord »

Contrairement à ce que semble suggérer la terminologie d'Odile Parsis-Barubé, le « Petit Nord », malgré sa faible latitude, n'a rien de particulièrement « brumeux »[11], il est parsemé de diverses couleurs. Contrairement au Grand Nord, ce « Petit Nord » ne se caractérise pas comme un paysage uniformément blanc[12] ; il s'apparente plutôt comme un paysage sans harmonie chromatique. Se distinguant de l'écriture boréaliste du Grand Nord, Marie-Claude Gagnon choisit d'introduire au cœur de son « Petit Nord » une couleur vive et chaude et non une couleur terne ou froide : le rouge. Gagnon lui dédie même le titre de son deuxième chapitre, à savoir « Le rouge de Tivoli » (*Marches à Copenhague*, p. 17). Dans ce chapitre, Lou Juillet, protagoniste chargée de l'organisation du voyage sensoriel, fixe un rendez-vous aux participants : « On se rejoint dans le parc d'attractions Tivoli pour faire l'expérience du *rouge* » (*ibid.*). Tout particulièrement dans ce roman, la couleur ne se perçoit pas seulement, elle s'expérimente.

Malgré une prédominance du rouge dans le roman *Marches à Copenhague*, Marie-Claude Gagnon et Judith Hermann semblent en réalité partager un « programme littéraire »[13] qui consiste à utiliser diverses variantes du rouge comme les signes d'une certaine obscénité, notamment féminine. Dans les deux romans, le rouge ajoute, par un contraste démesuré avec les autres données visuelles, un caractère disruptif ou ostentatoire à de banales descriptions d'éléments ou d'aliments du quotidien. En ville, comme à la campagne, le rouge se distingue du reste du paysage visuel : il constitue une touche chromatique atypique

a. <u>Un rouge féminin</u>

La couleur rouge détonne, attire l'œil, voire trouble les personnages qui y sont confrontés. Chez Gagnon, « Lou Juillet ne peut s'empêcher de se trouver ubuesque avec ses chaussures rouges. Elle ne pense qu'à cela » (MC, p. 22). Le rouge apparaît ainsi comme trop voyant pour permettre au personnage de s'y accommoder, et encore moins de le porter fièrement. Lou se retrouve obnubilée par cette couleur, qui est alors immédiatement associée à une connotation négative ; le rouge est perçu par la protagoniste comme un signe troublant et inapproprié. Porté par les personnages féminins des romans du « Petit Nord », le rouge

[11] Voir *ibid*.
[12] Nous faisons ici référence au « Nord blanc » évoqué comme tel par Odile Parsis-Barubé. Voir *ibid*.
[13] RIPOLL, Élodie. Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher. In : *Poetica* [en ligne]. 2015. Vol. 47, n°1/2, p. 102. [Consulté le 28 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/26382689

provoque et les réduit à une identité féminine toujours associée à leurs menstruations. La quête identitaire des personnages féminins déteint ainsi facilement sur le paysage visuel du « Petit Nord », visiblement plus imprégné des questionnements identitaires que le « Grand Nord », caractérisé par une blancheur (voir *Banquises*) ou une obscurité (voir *Anatomie einer Nacht*) implacable et inaliénable. « Dénordicisé » par la couleur rouge, le « Petit Nord » est d'autant plus humanisé, voire féminisé.

Du rouge sang …

Si les références aux couleurs sont plus rares dans le roman de Judith Hermann, une référence à l'orange sanguine y met en scène le contraste chromatique propre au rouge dans un contexte culinaire : « die Zitronentorte ist mit Blutorangen und Sahne dekoriert, die Blutorangen leuchten unwirklich heftig auf dem Weiß der Sahne » (*Daheim*, pp. 157-158 : traduction, p. 170 : « la tarte au citron est décorée d'oranges sanguines et de crème, les oranges sanguines brillent d'un éclat irréel sur le blanc de la crème »). Un franc contraste, entre la couleur des oranges sanguines, probablement proche du rouge, et la blancheur de la crème se dessine. Paradoxalement, la pâtisserie censée ouvrir les appétits et appeler à la dégustation provoque le dégoût chez la protagoniste : « Sie deutet auf die Blutorangen, sie sagt, fast obszön, findest du nicht ». (*Daheim*, p. 158 : traduction, p. 170 : « Elle désigne les oranges sanguines, elle dit, c'est presque obscène, tu ne trouves pas »). Le rapprochement entre l'obscénité et le rouge ne semble pas anodin car il ne s'agit pas de n'importe quel rouge, mais bel et bien de la couleur des oranges sanguines. Le rouge serait donc obscène parce qu'il rappellerait le sang.

Parallèlement à cette évocation par le biais du fruit, la simple vision de la couleur rouge suffit, dans le roman de Marie-Claude Gagnon, à rappeler à Simone ses règles disparues à cause de la ménopause :

> La grenadine dans une limonade. Simone prend panique. À cinquante ans, elle n'a presque plus ses règles. Peur de donner la vie et d'être au monde. Peur d'en avoir fini avec les serviettes hygiéniques, les maux de ventre et les migraines. Peur de la suite, peur du reste. Pour ce qu'il en reste. Elle est trop vieille, elle a trop faim, des insomnies, des sécheresses, des pertes de temps et de mémoire. N'arrive plus à se concentrer. (MC, p. 20)

Effectivement, le rouge de la limonade rappelle à Simone la couleur de ses règles. Si les menstruations peuvent être associées à une identité physiologique féminine, elles deviennent, pour la protagoniste, la preuve de son éloignement de cette identité. Arrivée à un point crucial dans son existence et « ayant peur d'en avoir fini » (*ibid.*), elle constate la fin d'une époque,

emportant avec elle une identité particulière. « Ayant peur de la suite » (*ibid.*), elle appréhende la nouvelle étape de sa vie, lui offrant peut-être une autre identité : celle d'une femme sans règles.

… au rouge de la ménopause

L'identité féminine à caractère purement physiologique est rapidement associée à une identité sociale, à savoir une identité de genre. Marqueur d'une certaine identité féminine à laquelle elle n'a plus accès, le rouge lui impose désormais une altérité. En réalité, cette altérité personnelle, puisqu'elle est ici portée par un personnage, induit une forme d'altérité collective pouvant concerner toutes les femmes ménopausées. Le personnage sert donc de personnage-type en incarnant individuellement une identité collective : celle de la femme ménopausée. Simone est passée de l'autre côté, elle touche maintenant à une nouvelle identité. En effet, d'après l'*Encyclopédie critique du genre*, les fluides corporels jouent un rôle essentiel dans l'attribution des identités genrées, si l'on s'appuie sur la définition proposée par Nahema Hanafi et Caroline Polle : « La présence ou l'absence de menstrues permettent de sexuer les corps et de signifier une inversion possible des identités de genre »[14]. La peur de Simone paraît faire écho à la place des femmes non menstruées dans la société. L'absence de règles induit la perte d'un symbole de féminité d'après les normes sociales, et donc de la perte d'un droit, celle d'être considérée comme une femme jeune, fertile et valorisée. Déféminisée, Simone se retrouve ainsi dans une situation d'altérité par rapport aux autres femmes, comme exclue de son propre genre.

Toutefois, la notion d'inversion des genres proposée par Nahema Hanafi et Caroline Polle ne se vérifie pas réellement dans le roman de Marie-Claude Gagnon : bien que le personnage Simone s'éloigne du genre féminin, elle n'est pas pour autant assimilée au genre masculin. Jamais associée à un homme, le personnage de Simone conserve et revendique son identité féminine. Sa féminité semble même plus forte que jamais : « Plusieurs qui ont 'fermé la boutique', comme on dit dans le langage populaire, lorsqu'elles sont entrées en ménopause. Pour Simone, c'est tout l'inverse, ses hormones font des heures supplémentaires et elle ne s'en plaint pas. Elle se maquille, se jette de la poudre aux yeux » (MC, p. 29). Chez Gagnon, la ménopause paraît ainsi ne comporter aucune incompatibilité avec l'identité féminine.

[14] HANAFI, Nahema et POLLE, Caroline. Fluides corporels. In : RENNES, Juliette (éd.). *Encyclopédie critique du genre.* Paris, La Découverte, 2021. p. 303.

Pourtant, l'identité féminine a beau perdurer, elle doit désormais affronter non plus une seule altérité, mais deux. Si jusqu'ici en tant que femme, elle était nécessairement l'*alter*[15] de l'homme, Simone semble être confrontée à une seconde altérité ; elle est désormais aussi l'*alter* des femmes menstruées. Différente des autres femmes, et toujours différente des hommes, elle se retrouve dans un entre-deux, un interstice du genre. Parmi tous les protagonistes, Simone est celle que l'on attend au Château de Christiansborg, site du Parlement danois (voir *ibid.*, p. 45) et celle que l'on observe arriver « essoufflée » (*ibid.*) et transpirante (voir *ibid.*). Derrière son épuisement physique se dessine un vieillissement jugé, voire rejeté par le reste des personnages. Si la Simone apparaît comme la dernière arrivée, elle semble, d'une manière métaphorique, se retrouver disqualifiée par son âge. Courir retrouver les autres personnages revient alors à courir après une identité de genre qui s'éloigne de plus en plus d'elle : Simone n'est pas un homme, mais elle n'est plus une femme à part entière non plus, aux yeux des autres. En réalité, elle se heurte aux solides contours d'une définition limitée et archaïque de la femme, réduite à ses menstruations. Le rouge (voir *ibid.*, p. 20) s'impose comme un rappel de cette place, de cette identité sociale de paria que la société semble lui accorder. En somme, dans *Daheim* et *Marches à Copenhague*, le rouge dévalorise, ridiculise, voire rend indécent ce qui *a priori* n'a aucune raison de l'être, qu'il s'agisse de chaussures, de pâtisserie ou de menstruations.

b. Vers un rouge économique

Lorsque le rouge n'est pas la couleur du scandale ou du tabou, il se métamorphose en couleur de l'érotisme. Toujours associée à l'identité féminine, une certaine utilisation du rouge présente notamment les femmes comme des objets sujets à une érotisation malgré elles.

D'une sémantique érotique à un outil marketing

Dans le roman *Marches à Copenhague*, « la bretelle rouge du soutien-gorge » (MC, p. 19) de Lou, observée par Hubert, un homme vieillissant et en quête de rencontres amoureuses, en est un exemple, au même titre que la réaction de Lou, gênée, qui se met à rougir (voir *ibid.*). De plus, dans le paragraphe suivant, l'écrivaine mentionne un autre élément de l'anatomie féminine, soit « les tétons des femmes à travers les chemisiers » (voir *ibid.*). « Couleur de l'amour, qu'il soit mystique ou charnel »[16], le rouge ici étudié reprend un usage médiéval. Bien que le rouge puisse être, à cette époque spécifique, à la fois associé à des

[15] MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. p. 283.
[16] PASTOUREAU, Michel. La couleur préférée : VI-XIV^{e} siècle. In : *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2016. p. 90.

caractéristiques féminines et masculines[17], il évoque chez Gagnon davantage d'éléments propres au corps de la femme.

Dans ce roman, le « rouge des baisers » (*ibid.*, p. 22) fait tout particulièrement écho aux « rouges à lèvres » (*ibid.*, p. 19). Si le rouge semble ici se faire la signature d'une identité de « femme-objet »[18], la référence à ce type d'identité est peu fréquente dans les romans de notre époque. D'après Liza Steiner, qui s'est intéressée à l'écriture du désir féminin et du libertinage dans la littérature de l'extrême contemporain, il s'agit même d'un motif aujourd'hui désuet :

> Lieu d'une identité inassignable, le corps devient l'écran sur lequel se diffracte une double forme de consumérisme : celui des objets, des produits constitutifs de la tyrannie de l'apparence, et celui de l'intériorisation subjective de ce marché, impliquant à terme la péremption d'une femme-objet[19].

Pourtant, l'identité de la femme apparaît comme similaire à celle d'un bien marchand. En plus d'une connotation érotique, le rouge acquiert ainsi une valeur marchande. Chez Gagnon, la couleur rouge sert surtout d'apparat à tout ce qui est artificiel et qu'on peut acheter :

> Le rouge des manèges, des glaces, des chemises. Le rouge des tulipes, du théâtre chinois, des drapeaux, des jeux d'enfant ; des sandales, des boissons, des machines à sous. Le rouge des tickets, du vernis à ongles, des bracelets, des coups de soleil, des portefeuilles. Du rouge, du rouge… à devenir feu. (MC, p. 17)

Par analogie, le corps devient donc un énième objet de consommation. À la fin de cette longue énumération, le risque de combustion est évoqué, comme si l'accumulation menait à la destruction, à la disparition. Réduit à une valeur économique, le corps, comme tous les objets, semble voué à une forme d'obsolescence programmée, ou en tout cas, ici annoncée. Dépourvu d'un écoulement mensuel de rouge, Simone, le personnage de Gagnon n'a plus droit à cette couleur, comme elle n'a plus le droit à une quelconque valeur marchande non plus. Ainsi, le corps ménopausé n'est plus censé être « consommé ». Comme l'explicite l'écrivaine dans son récit, le corps ménopausé atteint de cette manière un niveau immense de liberté : au lieu d'être

---

[17] Voir *ibid.*, pp. 86-87.
[18] STEINER, Liza. L'écriture féminine du désir : libération/libéralisation. Colloque *Nouveaux Imaginaires*. Septembre 2017. Nice : Université Côte d'Azur, p. 8. [Consulté le 16 avril 2024]. Disponible à l'adresse : https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-01666814
[19] *Ibid.*

« consommée », Simone a le droit de consommer. Assumant cette identité de femme-sujet, et non de « femme-objet »[20], elle refuse d'être « quelqu'un dont on dispose » (MC, p. 29).

Cette connotation socio-économique de la couleur semble en effet prévaloir sur l'identité personnelle des personnages féminins, en atteste l'effet d'« étrangèreté »[21] que Lou ressent en observant ses propres chaussures de couleur rouge (voir *ibid.*, p. 22). Son corps et la manière dont elle est vêtue ne lui appartiennent plus vraiment, au même titre que sa bretelle de soutien-gorge (voir *ibid.*, p. 19). Si son identité pour autrui se réduit à l'appropriation de ce corps par les autres, même son « identité pour soi »[22] fait l'objet d'une expropriation. À la fois étrange et étrangère à elle-même[23], Lou se retrouve en proie à une étrangèreté la poussant à se rejeter elle-même. L'internalisation d'une identité collective la réduisant à la femme-objet mène ainsi à la construction d'une identité personnelle de « femme-rejet » – si toutefois celle-ci peut être qualifiée d'identité. Car, en participant à l'anéantissement de sa propre identité, le personnage féminin de Lou semble moins construire une identité que ce que l'on peut qualifier de « non-identité »[24]. Rattaché aux personnages féminins, le rouge établit une dévalorisation de l'identité féminine, que celle-ci soit personnelle ou collective. Cette couleur traduit pour ces personnages féminins une inadéquation avec le reste du monde. La ville de Copenhague devient alors le lieu de toutes les tentations et consommations, le corps féminin n'étant qu'un objet de plus sur le marché économique.

L'identité de genre, plus forte que l'identité pour soi[25]

En se faisant miroir d'une forme de non-identité féminine, ce rouge devient le marqueur d'une identité collective. Chez Gagnon, le rouge se fait le reflet d'une identité sociale préconstruite, déterminée par le genre. Plus qu'un indicateur de genre, la couleur se manifeste comme un « *stigmate* »[26], pour reprendre le terme du sociologue Erving Goffman. Ce mot désigne en réalité un marqueur visuel d'humiliation qui trouve son origine chez les Grecs pour

---

[20] *Ibid.*
[21] DELAS, Daniel. Étrangèreté. In : BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise (dir.). *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : PULIM, 2005, p. 73.
[22] GOFFMAN, Erving. 3. Alignement sur le groupe et identité pour soi. In : *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Éditions Minuit, 1996, p. 127.
[23] Voir DELAS, Daniel. Étrangèreté. *Op. cit.*, p. 73.
[24] SAINT-ALME, Laure. *Espace et identité féminine dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi et Pia Petersen : Un existentialisme d'écrivain*. Mémoire de Master. Langues et Lettres modernes. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2022, p. 29.
[25] Voir GOFFMAN, Erving. 3. Alignement sur le groupe et identité pour soi. In : *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.*, p. 127.
[26] GOFFMAN, Erving. 1. Stigmate et identité sociale. In : *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.*, p. 11.

qui les stigmates désignaient les traces volontairement laissées sur le corps des esclaves, des traîtres ou des criminels afin de les distinguer des autres dans les espaces publics[27]. Aujourd'hui, comme le remarque Goffman, « le terme s'emploie beaucoup en un sens assez proche du sens littéral originel, mais s'applique plus à la disgrâce elle-même qu'à sa manifestation corporelle »[28]. Ainsi, le sociologue met en lumière la dangerosité de l'assignation de l'identité non seulement par autrui, mais surtout par un groupe social :

> La société établit des procédés servant à répartir en catégories les personnes et les contingents d'attributs qu'elle estime ordinaires et naturels chez les membres de chacune de ces catégories. [...] lorsqu'un inconnu se présente à nous, ses premières apparitions ont toutes chances de nous mettre en mesure de prévoir la catégorie à laquelle il appartient et les attributs qu'il possède, son « identité sociale », pour employer un terme meilleur que celui de « statut social », car il s'y inclut des attributs personnels tels que l'« honnêteté », tout autant que des attributs structuraux comme la « profession »[29].

Bien que, dans sa conception des identités sociales, Goffman n'inclue pas explicitement les identités de genre, celles-ci semblent, dans l'écriture romanesque de Marie-Claude Gagnon, constituer une variante de la première, soit une sous-catégorie contenant certains points communs avec les autres identités sociales mais présentant tout de même des caractéristiques spécifiques. Conçue comme un stigmate dans le roman *Marches à Copenhague*, la couleur stigmatise les personnages féminins, les réduit à une « *identité sociale virtuelle* »[30] : celle de femme-objet, menacée par une date de péremption[31]. Pourtant, leur « *identité sociale réelle* »[32] n'est pas altérée par la couleur de leur environnement ou de leurs habits : Lou Juillet et Simone sont et demeurent femmes, même après la ménopause, fait dont elles sont pleinement conscientes. Que les personnages féminins soient regardés par un homme, ou regardés par elles-mêmes, le rouge commun à leurs sous-vêtements, leurs chaussures ou leurs menstruations renforce la stigmatisation systématique associée à leur genre. Il distingue visuellement les personnages féminins des autres personnages, les vouant à une identité d'objets, et non de sujets.

---

[27] Voir *ibid.*, p. 11.
[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*, pp. 11-12.
[30] *Ibid.*, p. 12.
[31] Voir STEINER, Liza. L'écriture féminine du désir : libération/libéralisation. *Op. cit.*, p. 8.
[32] GOFFMAN, Erving. 1. Stigmate et identité sociale. In : *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.*, p. 12.

Même si le concept de stigmatisation peut s'étendre à une identité de genre, soit ici une identité féminine, celle-ci présente des particularités. Dans les romans ultracontemporains, l'identité féminine n'est pas décrite comme la marque du vice ou du danger[33], mais plutôt comme une marque d'infériorité ; les femmes n'auraient pas le droit de s'autodéfinir. Différenciées des autres, elles bénéficient d'un statut de sous-humains. Si rien ne les présente comme dangereux, les personnages féminins ne sont pas non plus présentés comme des « personne[s] accomplie[s] »[34] puisqu'ils sont privés de leur identité pour soi[35] et, par conséquent, d'un droit à l'autodéfinition et ainsi d'une forme d'autonomie. Selon Liliana Voiculescu, « le rapport à l'altérité et l'orientation vers l'autre deviendront donc les éléments définitoires de la vie en société »[36]. En effet, chez Gagnon, l'altérité est un des piliers de la construction d'une identité sociale genrée : évoluant dans un groupe social mixte, les personnages féminins se définissent exclusivement dans leur rapport aux hommes. Leur identité (ici sociale) est donc uniquement définie par une altérité. En ce sens, la femme n'est plus simplement elle, elle est ce que l'Autre fait d'elle.

Un « Petit Nord » dénordicisé

L'identité sociale n'est cependant pas le seul enjeu caché derrière l'emploi du rouge ; l'identité du Nord entre également en jeu. Dans *Marches à Copenhague* et *Daheim,* bien qu'il soit moins présent dans le second, l'emploi d'une couleur chaude comme le rouge semble « dénordiciser » le Nord en le réchauffant. Le paysage visuel chaud vient donc atténuer l'image boréaliste véhiculée par un paysage thermique généralement froid[37]. Le « Petit Nord » se distingue ainsi du Grand Nord, rappelant la relativité du concept de nordicité, qui, d'après Jean-Louis Hamelin se définit selon dix critères différentes tels que la latitude et la chaleur estivale, le froid annuel, l'accessibilité ou encore le degré d'activité économique[38]. Dans le Nord

[33] Voir *ibid.*
[34] *Ibid*.
[35] Voir *ibid.*, p. 127.
[36] VOICULESCU, Liliana. *La représentation des identités sociales dans le roman canadien contemporain*. Thèse de doctorat. Langue et littérature française. France : Université Jean Moulin Lyon 3, 2009, p. 35. [Consulté le 10 juin 2024]. Disponible à l'adresse : https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2009_out_goilan-sandu_l.pdf
[37] Voir le chapitre 3 intitulé « Autour du paysage thermique : un espace polysensoriel entre glace et feu » dans la partie I.
[38] Voir HAMELIN, Louis-Edmond. Nordicité canadienne. Montréal : Hurtubise HMH, 1975. Référencé dans TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ?. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. Reims : ÉPURE, 2020. pp. 10-11.

littéraire des romans ultracontemporains, le Danemark continental semble donc moins « nordique » que d'autres espaces.

> Dès lors, la question n'est pas tant de savoir quelles frontières on donne au Nord (encore moins si ces frontières sont justes ou non : il ne s'agit pas de chercher à savoir jusqu'où s'étend le Nord, à quoi il correspond) que de comprendre ce qui se joue quand untel ou untel décrète que tel lieu est au Nord et tel autre ne l'est pas[39].

Le faible degré de nordicité du roman de Marie-Claude Gagnon peut s'expliquer par l'impact de la culture regardante[40] sur la culture regardée[41] et le faible écart de latitude séparant l'une de l'autre. Autrice québécoise, Gagnon se situe déjà au Nord du globe. De son point de vue, le Danemark n'est pas particulièrement plus « nordique » que le Canada. Ce regard issu du Nord américain s'abstient donc de boréaliser le Nord européen. C'est par sa moindre altérité que le Nord acquiert, sous une plume moins boréaliste que féministe une nouvelle identité : celle d'un « Petit Nord » désexotisé. Si ce Nord n'est plus le lieu de l'altérité, il demeure sans aucun doute une terre d'identité(s) pour les personnages s'y aventurant.

B. Ruralité, urbanité : l'identité au cœur d'une dualité géographique

Si le « Petit Nord » paraît moins exotique que le Grand, c'est parce que Judith Hermann et Marie-Claude Gagnon font cohabiter dans l'espace sensoriel de leurs romans plusieurs espaces géographiques, reconnaissables par leur lecteur. Ainsi, la culture regardée paraît similaire et accessible à la culture regardante. La banalisation du Nord passe donc par une standardisation des espaces. Effectivement, les indices présents dans l'espace sensoriel correspondent à un type d'espace géographique spécifique. Tandis que, chez Hermann, l'espace sensoriel suggère les contours d'un espace rural, chez Gagnon, l'espace sensoriel prend la forme d'un espace urbain. En effet, comme le rappelle Jean-Yves Laurichesse, qui s'est intéressé à la ruralité dans les littératures contemporaines, « [l'espace rural] n'est jamais une essence mais entre dans un système d'opposition »[42]. Une analyse comparée permet la caractérisation de chacun des deux espaces. Au-delà des couleurs et du champ visuel, cette lecture sera polysensorielle, mélangeant des données issues des paysages visuel, auditif, gustatif et olfactif.

---

[39] TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? *Ibid.*, p. 12.
[40] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 136.
[41] *Ibid*.
[42] LAURICHESSE, Jean-Yves. Introduction. In : *Lignes de terre : écrire le monde rural aujourd'hui*. Paris : Lettres modernes Minard, 2020. p. 11.

Dans un premier temps, on s'intéressera à la caractérisation de l'espace polysensoriel de *Daheim* en tant qu'espace rural et son impact sur la construction identitaire des personnages. Puis, l'espace polysensoriel de *Marches à Copenhague* se révélera, quant à lui, constituer un lieu de cohabitation complexe entre des identités personnelles et collectives.

a. Terre d'identité(s) rurale(s)

Dans le récit autodiégétique de la protagoniste, le lecteur du roman *Daheim* découvre un espace explicitement rural : « Seit fast einem Jahr lebe ich auf dem Land, an der östlichen Küste und in der Nähe meines Bruders » (*Daheim*, p. 27 : traduction, p. 31 : « je vis depuis presque un an à la campagne, sur la côte Est, près de chez mon frère »). Les caractéristiques agricoles du paysage visuel se dévoilent alors : « Vor dem Haus erstrecken sich Felder und Koppeln bis zum Horizont » (*ibid*., p. 28 : traduction, p. 32 : « Devant la maison s'étendent des champs et des pâturages jusqu'à l'horizon »). Le paysage olfactif, quant à lui, renforce la présence constante des champs dans l'espace sensoriel : « Es war warm, und die Felder dufteten schon nach wilder Kamille, trockener Erde und Salz » (*ibid*., p. 45 : traduction, p. 50 : « Il faisait chaud et la campagne sentait bon la camomille sauvage, la terre sèche et le sel »). La description olfactive a beau être agréable, voire envoûtante, elle contribue à la désexotisation du « Petit Nord ». Les sources odorantes[43] évoquées, pour reprendre la terminologie de l'anthropologue Joël Candau, demeurent peu originales pour un lecteur européen, potentiellement habitué à ce type de sol et de végétation, même s'il vit dans une zone urbanisée. La nordicité, dont nous avons déjà montré la relativité[44], s'estompe dans le portrait d'un paysage olfactif marqué par un climat sec et chaud.

La précision temporelle présente cette situation comme récente et induit la rupture avec une vie passée en ville. La rupture concerne bien plus qu'un espace géographique. L'exil rural de la protagoniste fait suite à une rupture conjugale et familiale qu'elle résume de manière extrêmement concise : « Ich habe Otis getroffen, wir haben geheiratet und eine Tochter bekommen, Ann. Ann ist groß, und Otis und ich sind auseinandergegangen » (*ibid.*, traduction, p. 31 : « J'ai rencontré Otis, nous nous sommes mariés et avons eu une fille, Ann. Ann est grande, et Otis et moi nous sommes séparés »). Après une vie passée en ville, la protagoniste paraît avoir perdu le souvenir de certains stimuli, notamment olfactifs :

Wie ein Feld duftet, wenn es geregnet hat.

---

[43] Voir CANDAU, Joël. L'anthropologie des odeurs : un état des lieux. *Bulletin d'études orientales* [En ligne]. 2016. [Consulté le 6 mars 2023]. Vol. LXIV, p. 51. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/beo.4642

[44] Voir la section précédente intitulée « Le rouge : d'une identité sociale à l'identité du Nord ».

> Ich kann mich daran erinnern, wie die Straßen in der Stadt duften, wenn es geregnet hat. Asphalt. Staub. Lindenblüten.
> [...] Ich hab so viele Felder im Regen gehabt. Und trotzdem weiß ich nicht mehr, wie dieser Geruch genau gewesen ist, ich hab ihn verloren. Ich würde ihn sofort wiedererkennen, und ich hab ihn trotzdem verloren. (*ibid.*, pp. 158-159)
>
> [Traduction] L'odeur d'un champ quand il a plu.
> Je me rappelle l'odeur des rues en ville quand il a plu. Asphalte. Poussière. Fleurs de tilleul.
> [...] J'en ai vu des champs sous la pluie. Et pourtant, je ne sais plus exactement ce qu'était cette odeur, je l'ai oubliée. Je la reconnaîtrais à la seconde, n'empêche que je l'ai oubliée. (*Une clarté dans le lointain*, p. 171)

L'espace rural possède donc une odeur spécifique, une signature olfactive. Celle-ci se révèle d'autant plus rare pour une protagoniste ayant longtemps vécu en milieu urbain. Toutefois, les stimuli olfactifs se rapportent à la jeunesse ou l'enfance rurale de la protagoniste, qu'elle passe sous silence mais évoque de manière implicite. Ce n'est donc pas un monument, un quartier, ni même une personne qu'elle a gardé(e) en mémoire, comme souvenirs de cette époque, mais une odeur spécifique qu'elle continue, sans même la percevoir, à associer à cet espace rural. Il est alors question de ce que l'on pourrait appeler une « madeleine de Proust » olfactive. Dans ce roman, le paysage olfactif constitue donc la composante de l'espace sensoriel permettant de relier l'espace et l'identité la plus intime, la plus secrète.

Le personnage agriculteur

Dans son roman *Daheim*, Judith Hermann sculpte l'espace sensoriel afin de mettre en valeur un personnage dont l'identité est déterminante dans l'approche de cet écosystème rural : il s'agit d'Arild, un personnage agriculteur. D'après Jean-Yves Laurichesse, spécialiste de littérature française, l'écosystème rural est constitué de trois niveaux distincts : « celui du non-vivant (les composants géologiques et climatiques), celui du vivant non-humain (la végétation, les animaux), celui enfin de l'exploitation de la terre par l'homme »[45]. La mise en scène presque caricaturale du personnage agriculteur permet au roman d'intégrer non pas un seul, mais deux niveaux de l'écosystème rural au cœur du roman, à savoir celui du vivant non-humain et celui de l'exploitation humaine de la terre[46]. Cependant, l'intégration du personnage d'Arild est

[45] LAURICHESSE, Jean-Yves. Introduction. In : *Lignes de terre : écrire le monde rural aujourd'hui*. *Op. cit.*, p. 11.
[46] Voir *ibid*.

progressive dans le récit. Avant même son apparition, sa profession est évoquée à travers le discours d'autres personnages.

Le lecteur découvre donc d'abord son identité pour autrui, qu'Erving Goffman distingue de « l'identité pour soi »[47]. En effet, par le passé, Sascha, le frère de la protagoniste a eu une relation sentimentale avec Mimi, une amie que la narratrice et son frère ont désormais en commun. Par l'intermédiaire de Sascha, qui raconte son premier rendez-vous avec Mimi, le lecteur découvre pour la première fois l'existence d'Arild : « Wer auf dieser Welt möchte noch Schweinefleisch essen. Wer möchte ein ausgetrocknetes ausgelaugtes Feld bestellen. Mimis Bruder macht das » (*Daheim*, p. 40 : traduction, p. 45 : « Qui aurait envie de manger de la viande de porc de nos jours. Qui aurait envie de cultiver un champ desséché, épuisé. Le frère de Mimi le fait »). Finalement, Arild ne bénéficie pas d'un portrait positif : sa profession semble l'obliger à faire ce que personne n'apprécierait faire. Son identité pour autrui lui assigne[48] une identité sociale précisément dévalorisée : celle d'un agriculteur, confirmée par sa sœur quelques pages plus loin : « Arild ist Bauer » (*ibid.*, p. 43 : traduction, p. 49 : « Arild est agriculteur »).

De plus, le paysage auditif vient renforcer l'importance de l'identité sociale dans la construction du personnage car sa profession semble entrer en jeu, jusque dans ses interactions les plus intimes. En effet, lorsque la protagoniste principale rencontre Arild en personne, elle développe une attirance pour cet homme. Dans ce contexte de vie rurale, son premier geste de tendresse est alors accompagné d'une bande sonore agricole : « Arild und ich lauschten, er auf die Schweine, ich auf Mimis Schritte, und dann beugte ich mich vor und legte meine Hand um seinen Nacken » (*ibid.*, p. 49 : traduction, p. 55 : « Arild et moi tendions l'oreille, lui à l'écoute des cochons, moi des pas de Mimi, puis je me suis penchée en avant et j'ai posé la main sur sa nuque »). Le paysage auditif caractérise la typologie rurale de l'espace.

Chez Hermann, l'identité sociale est souvent mentionnée dans le cadre d'une relation amoureuse, notamment dans la relation unissant par le passé Mimi et Sascha. En révélant l'identité sociale de Mimi, celle de son frère Arild est indirectement précisée : « Er sagte, er habe Mimi zu ihrem ersten Rendezvous vom Hof abgeholt, auf dem sie aufgewachsen war, ein Hof von Großbauern, einflussreichen Leuten seit Hunderten von Jahren » (*ibid*., p. 39 : traduction p. 44 : « Il m'a dit que pour leur premier rendez-vous il était allé chercher Mimi dans la ferme où elle avait grandi, une ferme de gros propriétaires terriens, des gens influents depuis

[47] GOFFMAN, Erving. 3. Alignement sur le groupe et identité pour soi. In : *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.*, p. 127.
[48] La connotation négative de ce verbe nous permet d'accentuer la forme unilatérale de cette attribution.

des centaines d'années »). Dans cet espace rural, intimité et profession semblent étroitement imbriquées. Les personnages en contact avec Arild ne peuvent ainsi pas ignorer son identité sociale puisqu'elle semble jouer un rôle à part entière non seulement dans sa construction identitaire, mais dans la construction de ses relations interpersonnelles.

Néanmoins, l'identité sociale ne semble pas être un concept homogène. Comme le montre la précision de Sascha au sujet de la ferme de Mimi, l'identité rurale est plurielle. Autrement dit, tous les agriculteurs ne jouissent pas du même statut social. Si, d'après Goffman, le statut et la profession exercée font partie des éléments constitutifs du concept d'identité sociale[49], Goffman, la veut plus pertinente et plus inclusive. Pourtant, chez Hermann, l'identité sociale des personnages s'articule explicitement autour de divers statuts sociaux. *Daheim* insiste sur la présence d'une hiérarchie interne à l'identité sociale. L'identité rurale, en tant que variante d'une identité sociale, se retrouve donc à la fois commune à plusieurs personnages et singulière pour chacun d'eux, incarnant en son sein une distorsion entre universalité et particularité.

Dans le cas de Mimi et Arild, enfants d'agriculteurs, le statut social des personnages puise sa source dans la réussite familiale de l'entreprise agricole (voir *Daheim*, p. 39). Arild ayant fait fructifier le patrimoine familial, il confirme ainsi le statut social hérité de ses parents, voire l'élève : « Er [Arild] hat den Hof übernommen, das Land und die Schweine. Er hat die Aufgabe übernommen, das weiterzuführen, was seine Vorfahren angefangen haben, aber er hat den Maßstab vergrößert. Unsere Eltern hatten einige hundert Schweine, Arild hat beinah tausend » (*ibid.*, pp. 43-44 : traduction, p. 49 : « Il [Arild] a repris la ferme, la terre et les cochons. Il a assumé la tâche de poursuivre ce que ses ancêtres avaient commencé, mais à plus grande échelle. Nos parents avaient une centaine de cochons, Arild en a près de mille »). Par conséquent, le statut social semble passer par une estimation quantitative, faisant de l'identité sociale une identité économique.

Effectivement, l'identité sociale d'un personnage du Petit Nord, en tant que culture regardée[50], peut donner lieu à un jugement plus ou moins positif de la part de la protagoniste séjournant depuis peu en Allemagne du Nord, appartenant quant à elle à la culture regardante[51]. Pour elle, le statut d'agriculteur n'est pas un statut social valorisant. D'ailleurs, le portrait polysensoriel d'Arild apparaît comme caricatural. Le personnage évoque à lui tout seul, non

[49] Voir GOFFMAN, Erving. 1. Stigmate et identité sociale. In : *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. *Op. cit.*, pp. 11-12.
[50] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit*., p. 136.
[51] *Ibid.*

pas uniquement un statut ou une identité social(e), mais bel et bien un stéréotype puisque l'image d'Arild semble dépourvue de nuance. Il apparaît systématiquement en tenue de travail agricole, ce qui réduit l'identité du personnage tout entier à un élément de son identité sociale, à savoir sa profession d'agriculteur : « Arild hat sich zwischenzeitig das Jackett aus- und seine Stalljacke übergezogen » (*ibid.*, p. 163 : traduction p. 175 : « Entre-temps, Arild a quitté son veston et enfilé sa veste de fermier »).

De surcroît, la superposition de données visuelles et olfactives accentue son image peu soignée, voire négligée aux yeux de la protagoniste, revenue d'une longue vie de citadine pour un séjour à la campagne. « Er kam anscheinend aus dem Stall, er trug einen verdreckten blauen Overall und Schuhe voller Mist, er verströmte einen strengen, heftigen Geruch, er war noch nicht dazu gekommen, sich die Haare zu kämmen » (*ibid.*, p. 55 : traduction pp 60-61 : « Il portait une combinaison de travail bleu crasseuse et des chaussures pleines de fumier, il répandait une odeur âcre et violente, il n'avait pas encore eu le temps de se coiffer »). Au-delà de la relation d'interdépendance entre l'espace et l'apparence, une fusion entre l'espace et l'identité semble ici prendre forme. L'espace rural s'accroche aux vêtements et aux chaussures, il ne laisse donc pas le personnage intact, qu'il s'agisse d'une empreinte visuelle ou olfactive. La ruralité, notamment par le personnage d'Arild, acquiert ainsi une image péjorative lorsqu'elle est observée par des personnages plus urbains, comme la protagoniste. Ensemble, l'espace et l'homme forment donc un tout indissociable et sans nuances ; ils ne font alors plus qu'un : le monde rural.

Malgré une apparence et des effluves *a priori* désagréables, la protagoniste trouve le personnage d'Arild très séduisant (voir *Daheim*, p. 55). Dans ce contexte, l'Autre n'a pas besoin d'être exotisé pour être jugé attirant ; le protagoniste masculin s'avère tout simplement utile. Sa valeur ne semble ni physique, ni morale, ni monétaire, mais bel et bien marchande. Si la valeur marchande des personnages féminins apparaît dans le roman de Marie-Claude Gagnon[52], Judith Hermann semble proposer une variante différente de cette identité à la fois humaine et marchande. Certes, dans son roman, la valeur économique persiste dans les rapports humains. Néanmoins, cette fois-ci, l'identité des personnages pour autrui ne les réduit pas à un bien, mais à un service. Le stéréotype de la femme-objet omniprésent chez Gagnon est désormais remplacé par un autre stéréotype : celui de « l'homme-service ». Malgré son apparence mal soignée, Arild

[52] Voir la sous-section « Vers un rouge économique » de la section « A.Le rouge, marqueur visuel : d'une identité sociale à l'identité du Nord » dans le chapitre ci-présent de la thèse.

plaît à la narratrice-personnage parce qu'il lui apporte son aide tel un chasseur, non effrayé par un petit animal :

> Er rollte zehn Minuten später in einem alten Mercedes auf die Einfahrt, stieg aus, ließ die Autotür offen stehen, lief grußlos an mir vorbei hinter das Haus und stoppte gerade so vor der Falle. Er war in heller Aufregung. Er kam anscheinend aus dem Stall [...]. Er war ein Jäger, der ein Tier gefangen hatte. Er hatte eine Taschenlampe dabei und einen Vorschlaghammer. Ich fand ihn unwiderstehlich. (*ibid.*, p. 55).
>
> [Traduction] Dix minutes plus tard, il entrait dans l'allée au volant d'une vieille Mercedes, descendait en laissant la portière ouverte passait devant moi sans me dire bonjour, filait derrière la maison et s'arrêtait pile devant le piège. Il était surexcité. Il venait visiblement de la porcherie […]. Il était un chasseur qui avait capturé un animal. Il avait apporté une lampe de poche et une masse. Je le trouvais irrésistible. (*Une clarté dans le lointain*, pp. 60-61)

Avec une prose aux accents hyperboliques, Judith Hermann dépeint l'agriculteur négligé comme un personnage héroïque, venu sauver la narratrice de l'invasion d'une marte. Évoquant une arrivée rocambolesque du personnage masculin en Mercedes, le registre épique ajoute au texte un effet quasi humoristique, mélangeant l'archétype du paysan à celui de l'agent des forces spéciales ou du héros de western. Arild se mue ainsi en un James Bond[53] rural. Ressemblant au héros d'un récit d'aventures ou d'un film d'action, Arild séduit non pas grâce à ce qu'il est, mais plutôt grâce ce qu'il est capable de faire. Ironiquement, ses capacités ne sont pas herculéennes, mais tout à fait ordinaires : il n'a plus qu'à affronter un animal déjà capturé. L'image négative de l'agriculteur n'est donc pas effacée, ni compensée, en revanche elle se retrouve superposée d'une image de faux héros atypique. En dressant le portrait épique d'une situation banale, Judith Hermann contribue une fois de plus à la « dénordicisation » et desexotisation du « Petit Nord » où tout s'avère bel et bien ordinaire, même ce qui paraît au premier abord extraordinaire.

L'humain, négligeant le bien-être animal

Enfin, dans un discours écocritique, l'identité sociale de l'agriculteur est associée à une identité peu respectueuse du bien-être animal. En effet, le lieu de travail d'Arild est désigné à de nombreuses reprises par le terme allemand de « Stall » (par exemple *Daheim*, p. 39 :

[53] Nous faisons ici référence au héros de films d'action, nommé James Bond, bien que le personnage trouve son origine dans la littérature.

traduction p. 45 : « porcherie »[54]). La description de l'intérieur de la porcherie par la protagoniste de *Daheim* se caractérise par un registre pathétique appuyé :

> Er geht vor mir her in den Stallgang. Durch die Fenster auf der rechten Seite fällt die Sonne, auf der linken Seite wechseln sich Luken mit Türen ab. Wir bleiben vor einer der Luken stehen, Arild kippt den Schalter neben der Tür, im Raum hinter der Scheibe flammt Neonlicht auf. Hunderte von Schweinen in Boxen, auf vergittertem Boden, nackt und blinzelnd, sie liegen aufeinander, stolpern übereinander, klettern auf die Futtertröge, werfen sich gegen *die eisernen Stäbe* der Buchten. Über den Boxen pendeln *Körbe aus Stahl*. Die Schweine sind sich alle absolut gleich, sie sehen merkwürdigerweise überhaupt nicht wie Schweine aus, es sind einfach viel zu viele. Fast alle blicken uns an. Etliche haben keine Schwänze mehr, ihre Rücken und Flanken sind zerkratzt, eines liegt alleine in einer Ecke, die kurzen Beine von sich gestreckt, unmöglich zu erkennen, ob es atmet. Das Licht versetzt die anderen in Aufregung, ihr Schrillen schwillt an, es klingt entsetzlich. (*Daheim*, p. 118)

> [Traduction] Il marche devant moi dans l'allée de la porcherie. Le soleil entre par les fenêtres du côté droit, à gauche une alternance de fenestrons et de portes. Nous nous arrêtons devant un fenestron, Arild appuie sur l'interrupteur près de la porte, des néons s'allument dans l'espace derrière la vitre. Des centaines de cochons dans des box, sur un sol de caillebotis, nus et clignant des yeux, ils sont couchés les uns sur les autres, trébuchent les uns sur les autres, grimpent dans les mangeoires, se jettent contre *les barreaux en acier* des enclos. *Des paniers métalliques* oscillent au-dessus des box. Les cochons sont tous absolument identiques, curieusement on ne dirait pas des cochons, c'est qu'il y en a beaucoup trop. Presque tous nous regardent. Nombre d'entre eux n'ont plus de queue, leurs dos et leurs flancs sont couverts de griffures, un cochon gît tout seul dans un coin, ses courtes pattes écartées, impossible de voir s'il respire. La lumière excite les autres, leurs cris stridents enflent, le son est atroce. (*Une clarté dans le lointain*, pp. 127-128)

Dans le paysage visuel[55] observé se côtoient, voire s'entremêlent, naturel et artificiel. En effet, plusieurs éléments métalliques sont évoqués[56], en plus de la présence de caillebotis et la répartition de cochons en box. Néanmoins, cette répartition paraît abjecte tant la concentration

---

[54] *N.B.* Bien que le terme français de « porcherie » désigne au sens figuré « un lieu extrêmement sale, désordonné », cette connotation péjorative est absente du mot allemand de « Stall », qui se réfère uniquement à un bâtiment dédié à l'élevage de cochons. Cette distinction nous oblige à rester prudent quant à l'interprétation du texte traduit. Voir Porcherie. In : *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse, 2003, p. 807.

[55] *N.B.* L'usage du terme de « paysage » est ici dépourvu d'une quelconque signification géographique, esthétique ou touristique. Il est uniquement question d'une reprise du vocabulaire sensoriel et anthropologique : l'espace sensoriel est divisé en plusieurs paysages (visuel, auditif, thermique …), chacun se rapportant à un sens spécifique.

[56] Les mots se référençant à des éléments explicitement métalliques ont été mis en italique par nos soins.

et le surnombre de cochons interpellent la protagoniste. De surcroît, les cochons ne ressemblent plus à des cochons, il leur manque des éléments de leur anatomie, notamment leur queue ; ils ne se déplacent plus comme des cochons, mais s'entassent les uns sur les autres. Le vivant lui-même disparaît au profit de la mort, comme indique la présence d'un cochon allongé sur le dos, dont la protagoniste ne parvient pas à percevoir la respiration.

À ce paysage visuel détaillé s'ajoute un paysage auditif encore plus alarmant : les cris des cochons (voir *ibid.*) donnent ici de la résonance au cri d'alerte mis en mot par Judith Hermann. L'animal semble exprimer son mal-être de manière vocale, attestant d'une identité animale de sujets, et non uniquement de simples objets d'une *exploitation* humaine. Le mot « exploitation »[57], évoqué dans l'analyse de l'écosystème rural de Yves Laurichesse, paraît ici particulièrement pertinent. Plus que l'exploitation de la terre[58], Arild se rend ici coupable de ce que Benoît Grimonperez nomme « l'exploitation inconsidérée du vivant »[59]. Le roman de Judith Hermann prend donc des allures écocritiques. Il dénonce un « désenchantement de la nature » et une « artificialisation du monde »[60]. D'après Grimonperez, ces phénomènes sont propres à « un courant de la littérature romanesque [qui] présente l'agriculture comme responsable de la dégradation de la nature »[61]. Bien que Benoît Grimonperez se soit dans son article d'abord intéressé à l'exploitation des terres, l'exploitation et la souffrance de l'animal semblent être un thème répandu dans la littérature contemporaine et ultracontemporaine. Selon lui, « l'animal, plus sensible que la plante et proche biologiquement de nous, attire davantage le regard compatissant des écrivains »[62]. Dans le roman *Daheim*, la description chaotique de l'intérieur de la porcherie relève effectivement d'un registre pathétique : sans défense, entassés comme des biens, incapables de se mouvoir comme leurs congénères, les cochons élevés dans une forme d'agriculture intensive expriment leur souffrance. Leur mal-être est donc difficile à ignorer. À l'instar de Valentine Goby, tirant la sonnette d'alarme sur la fonte des glaces du

---

[57] LAURICHESSE, Jean-Yves. Introduction. In : *Lignes de terre : écrire le monde rural aujourd'hui*. *Op. cit.*, p. 11.
[58] Voir *ibid*.
[59] GRIMONPEREZ, Benoît. Les rapports agriculture-nature dans le champ littéraire. *Revue Droit & Littérature* [en ligne]. 2022. [Consulté le 23 avril 2024]. Vol. 6, n°1, p. 93. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/rdl.006.0087
[60] *Ibid*., p. 93.
[61] *Ibid*., p. 89.
[62] *Ibid*., p. 93.

Grand Nord dans son roman *Banquises*[63], Judith Hermann semble alerter son lectorat sur les dérives d'une agriculture trop intensive, accentuant l'aspect sonore de la souffrance animale.

Chez Hermann, l'agriculture, comme concept abstrait, semble au moins tout aussi coupable que l'agriculteur lui-même. Comme dans le roman *La ferme des animaux* de George Orwell[64], étudié par Benoît Grimonperez, l'élevage de cochons est également présenté dans *Daheim* comme « un lieu de tyrannie et d'exploitation des animaux par un homme qui n'a que faire de leur bien-être »[65]. Si l'identité de l'animal en tant que sujet souffrant est mise en valeur, l'identité du personnage de l'agriculteur se construit autour d'une image de bourreau. Suscitée par un registre pathétique, l'immense empathie vis-à-vis de l'animal en souffrance semble en effet priver son éleveur du droit de bénéficier de cette empathie. Arild, seul être humain représenté visuellement à l'intérieur de la porcherie (voir *Daheim*, p. 118), en devient automatiquement le responsable. Sa réaction face à l'atrocité révèle pourtant une certaine passivité : « Wir stehen nebeneinander und sehen hin, eine ganze Weile lang, schließlich macht Arild das Licht wieder aus. Er geht wortlos zurück in die Scheune und schiebt das Tor auf ». (*ibid*. : traduction, p. 128 : « Nous les regardons un long moment, debout côte à côte, Arild finit par éteindre la lumière. Il retourne sans un mot dans la grange et ouvre le portail »). Il convient toutefois de relativiser la figure du bourreau-agriculteur. Certes, le procès de l'agriculture intensive, responsable d'une forme de mal-être animal passe ici par le procès d'un agriculteur, mais l'exemple incarné grâce au personnage d'Arild n'est que le reflet d'un comportement généralisé, autrement dit d'un système.

D'une manière allégorique, on peut voir dans le comportement d'Arild le portrait d'une société qui voit mais ne réagit pas : comme lui, elle se contenterait d'éteindre la lumière et de fermer la porte derrière elle, autrement dit, de fermer les yeux sur une réalité. Par conséquent, l'identité personnelle d'Arild s'efface au profit d'une identité collective qui s'étend à un type de société pratiquant un élevage peu respectueux de l'identité de l'animal, perçu comme un objet plutôt que comme un sujet. Il n'est ici plus question d'identité sociale, mais presque d'une identité sociétale. Face à la souffrance animale, l'être humain serait ainsi passif, et en serait donc indirectement complice. La grande proximité entre la culture regardante[66] (allemande si

[63] Ce point est évoqué dans le chapitre 2 intitulé « Autour du paysage thermique : un espace polysensoriel entre glace et feu » dans la partie I de la thèse.
[64] Voir ORWELL, Georges. *La ferme des animaux*. Paris : Gallimard, 2021 [éd. originale 1984].
[65] GRIMONPEREZ, Benoît. Les rapports agriculture-nature dans le champ littéraire. *Loc. cit*., p. 94.
[66] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit*., p. 136.

l'on s'appuie sur la nationalité de Judith Hermann) et la culture regardée[67] (ici, le Nord de l'Allemagne) mène *a fortiori* à un partage des responsabilités de part et d'autre. Mises toutes les deux sur un pied d'égalité, les deux cultures ne peuvent pas différencier leur degré de responsabilité. En somme, la responsabilité n'est pas propre à l'Ailleurs, elle concerne aussi l'Ici. La responsabilité ne relève pas uniquement de l'Autre, elle constitue également la responsabilité du *moi*.

b. Un *city trip* révélateur d'identités personnelles et collectives

Ayant étudié des romans publiés entre 1989 et 2001[68], Christina Horvath s'est intéressée à ce qu'elle nomme le roman urbain contemporain. Parmi les romans ultracontemporains du corpus, *Marches à Copenhague* s'impose comme le plus urbain de tous car, contrairement aux autres, son intrigue se déroule au cœur d'une capitale dense et animée. Certes, le titre du roman annonce un cadre spatial univoquement urbain. Toutefois, la définition du roman urbain proposée par Horvath ne s'appuie pas sur un seul critère, mais sur trois : « Un récit qui se déroule dans une métropole n'est pas nécessairement un roman urbain ; pour le devenir, il doit également s'ancrer dans l'époque contemporaine, s'intéresser au quotidien ordinaire de ses personnages citadins et porter des marques intrinsèques de l'actualité »[69]. D'après elle, le décor demeure ainsi une composante importante de la définition, mais en aucun cas un critère suffisant : « Le décor comme critère générique reste cependant indispensable : il serait difficile d'imaginer un roman urbain sans aucun lien à la ville »[70]. La caractérisation du roman urbain repose donc sur deux éléments que nous étudierons successivement : les personnages, puis la contemporanéité du récit.

Chez Marie-Claude Gagnon, les personnages évoluant dans un cadre géographique hyperurbain sont nommés et caractérisés dès le premier chapitre du roman, dont l'intitulé se veut explicite : « Pourquoi êtes-vous ici ? » (voir MC, pp. 11-15). Toutefois, la constitution du récit ne ressemble pas à celle d'un récit traditionnel, mais plutôt à celle d'une expérience de recherche en sciences humaines. Avant d'entrer dans le récit, le lecteur est informé des étapes ayant permis la mise en place de l'expérience. L'incipit romanesque en devient quasi scientifique. Les personnages de ce récit ont en effet la particularité d'avoir répondu à un appel,

---

[67] *Ibid*.
[68] Voir HORVATH, Christina. Introduction. In : *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. p. 9.
[69] HORVATH, Christina. 2. Le roman urbain et la ville. In : *Le roman urbain contemporain en France*. *Ibid.*, p. 23.
[70] *Ibid.*

comme le feraient les participants à une expérience scientifiques. Cet appel a été lancé par Lou Juillet, personnage principal du roman, afin de recruter des participants à des « 'Expériences directes' à partir des sens » (*ibid.*, p. 12). Ensuite, les candidatures ont donné lieu à une sélection, qui s'apparente avant tout à un processus d'élimination des profils jugés inadéquats : « Ils ont été nombreux à répondre à Lou Juillet, qui ne veut pas s'entourer d'acteurs ou de danseurs. [...]. Elle veut travailler avec des chercheurs qu'elle trouve moins égocentriques que les interprètes. Cela reste à vérifier… » (*ibid.*). De cette sélection émerge un panel, constitué de sept personnages (voir *ibid.*, p. 13).

Comme le rappelle la définition de Christina Horvath, le quotidien des personnages est un point essentiel à la composition du roman urbain[71]. Or, c'est moins le quotidien que le dépaysement qui semble intéresser Marie-Claude Gagnon. Dans son roman, l'autrice insiste en effet sur le départ vers l'Ailleurs :

> Elle a ce projet en tête depuis plusieurs années. Cela a germé, mûri. Elle sait qu'il est temps d'actualiser cette série d'exercices dans un pays étranger. Parce qu'elle ne travaillera pas ici. Pas dans cette ville qui la connaît trop. Qui pourrait difficilement la surprendre. Elle ira en dehors. Dehors. Oui, tout se fera dehors, dans une ville d'un autre continent à la langue incompréhensible, au climat ressemblant peut-être à celui qu'elle connaît, avec un hiver, des saisons. (MC, p. 12)

Si, d'après Christina Horvath, « contrairement au roman d'évasion, le roman urbain ne cherche pas à dépayser le lecteur en lui présentant un 'ailleurs' »[72], *Marches à Copenhague* semble constituer une sorte d'entre-deux. Effectivement, dans ce roman est expliqué le choix volontaire d'une ville inconnue permettant, selon l'organisatrice de l'expérience Lou Juillet, un dépaysement modéré. L'écart entre la culture regardante[73] et la culture regardée[74] semble bénéficier d'un réglage assez précis : la langue de l'Ailleurs peut être éloignée, mais le climat doit être similaire (voir MC, p. 12). En d'autres termes, l'écart entre les deux cultures ne se mesure pas de manière homogène parce que plusieurs critères entrent en jeu. Lou Juillet semble avoir déterminé les critères adaptés à la réalisation de son expérience sensorielle.

---

[71] Voir *ibid*.
[72] *Ibid*., p. 32.
[73] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit*., p. 136.
[74] Voir *ibid*.

L'expérience s'inscrit dans un cadre spatio-temporel précis : « D'autant plus qu'il [le père d'Antonin] a hérité de la grande maison familiale de Frederiksberg, un quartier cossu de Copenhague. Le groupe s'y installera trois mois durant. » (*ibid.*, p. 15). Au fil du récit, d'autres toponymes propres à la capitale danoise rappellent l'importance de la géographie urbaine dans la construction du récit, à savoir « Tivoli » (*ibid.*, p. 17), un parc d'attractions au cœur de Copenhague, le quartier portuaire et touristique de « Nyhavn »[75] (*ibid.*, p. 25), la rue Pilestraede (*ibid.*, p. 52), « Stroget, longue artère commerciale de Copenhague » (*ibid.*, p. 121)[76] ou encore la mention de la ville suédoise voisine de « Malmö » (*ibid.*, p. 25). La référence à des monuments tels que le « château Christiansborg, siège du Parlement » (*ibid.*, p. 45) ou « l'Église de Notre-Sauveur, *Vor Frelsers Kirke* » (*ibid.*, p. 111) rendent le portrait du Copenhague actuel particulièrement réaliste. Chez Gagnon, la caractérisation de la ville de destination, comme un espace authentique, apparaît donc comme nécessaire à l'exploration de l'espace sensoriel. En somme, trois paradigmes font de ce roman une forme littéraire complexe et insolite : le roman urbain, le roman d'évasion et l'approche sensorielle. L'Ailleurs devient donc un point essentiel à ce roman urbain, construit comme le terrain d'une expérience polysensorielle.

Bien que cette expérience sensorielle ne soit pas datée, un effet de synchronie entre l'époque du lecteur et celle du récit opère dès les premières pages et suffit à l'« ancrer dans l'époque contemporaine »[77]. Comme l'affirme Jean Bessière, s'étant intéressé à la représentation de la temporalité dans le roman contemporain, « le contemporain est un rapport temporel, qui laisse un privilège à l'actualité »[78]. Chez Gagnon, l'actualité de la prose romanesque passe notamment par le recours au présent de l'indicatif, marginalisant les temps du passé généralement considérés comme les temps du récit traditionnel. Le premier chapitre s'ouvre sur une narration au présent : « Lou Juillet répond à la question plutôt que de continuer à questionner les participants [...] Et elle, que cherche-t-elle ? Ou plutôt, que cache Lou Juillet ? » (MC, p. 11). Le deuxième chapitre conserve d'ailleurs cette impression d'immédiateté : « On inaugure la série d'exercices avec quelque chose d'évident, peu subtil : le rouge » (*ibid.*, p. 17). La perduration d'un effet d'actualité tout au long du roman *Marches à*

[75] *N. B.* Le toponyme «Nyhavn» signifie littéralement «nouveau port» en danois.
[76] *N. B.* Dans le roman, les deux noms de rues évoqués sont orthographiés à la française, sans les caractères propres à l'alphabet danois. Leur orthographe danoise est la suivante : «Pilestræde» et «Strøget».
[77] HORVATH, Christina. 2. Le roman urbain et la ville. *Op. cit.*, p. 23.
[78] BESSIÈRE, Jean. Chapitre 3 : Du roman, du contemporain, de leurs lieux. In : *Le roman contemporain ou la problématicité du monde.* Paris : Presses Universitaires de France, 2010. p. 137.

Copenhague est tout particulièrement surprenante. En effet, l'usage constant d'un présent de narration se rapproche donc du présent propre à l'écriture scientifique. La préparation et la mise en œuvre de l'expérience prennent forme sous les yeux d'un lecteur, avide de voir se déployer non pas un récit comme les autres, mais avant tout une expérience sensorielle. Cette dernière rejoint ainsi la notion d'« expérience sensible »[79], étudiée notamment par l'anthropologue Edward T. Hall.

Un paysage gustatif : le (dé)goût de l'Autre

Dans *Marches à Copenhague*, le lecteur suit les personnages à la découverte d'un paysage sensoriel après l'autre, chapitre après chapitre. Au-delà du paysage visuel[80], d'autres paysages sensoriels permettent de mettre en lumière diverses identités à la fois personnelles et collectives. Contrairement aux autres, le chapitre consacré au paysage gustatif[81] porte un titre danophone : « Det er en slags »[82]. Utilisé comme un nom de plat au restaurant, l'usage inapproprié de cet emprunt linguistique laisse le serveur perplexe : « Lou Juillet commande un *Det er en slags* pour chacun des membres du groupe. Personne n'y échappera, il faudra goûter. Le serveur est sidéré. Quels touristes étranges ! Cela les amuse » (MC, p. 25). Chacun des sept personnages acquiert ainsi une identité de touristes, porteuse d'une connotation négative. En effet, en tant que « visiteur pressé, le touriste préfère les monuments aux êtres humains »[83], affirme Tzvetan Todorov. Chez Gagnon, le groupe de touristes n'approfondit pas les échanges avec les habitants de Copenhague : il malmène la langue danoise et ne l'utilise pas comme un outil de communication. Car, en « command[ant] » (MC, p. 25) un plat, le langage sert à donner un ordre, sans attente de réciprocité verbale. Si l'Ailleurs est théoriquement associé à l'Autre[84], l'expérience sensorielle organisée par Lou Juillet met en scène la visite de l'Ailleurs, sans permettre pour autant la rencontre de l'Autre. Au lieu de mettre en avant la communication interculturelle, ce roman révèle un écart culturel marqué : la culture regardante[85] et la culture

---

[79] HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971, p. 99.
[80] Voir la section précédente, intitulée « Le rouge comme marqueur visuel : d'une identité sociale à une identité du Nord ».
[81] *N.B.* Évoqués dans le cadre théorique de cette thèse, les paysages sensoriels nommés par l'anthropologue Edward T. Hall ne comportent pas de paysage gustatif. Nous l'ajoutons aux autres paysages.
[82] La traduction n'étant pas clairement indiquée dans le roman, nous précisons que l'expression «Det er en slags» signifie «C'est une espèce de» (MC, p. 25), pour reprendre la suggestion implicite de l'autrice, ou encore «c'est une sorte de».
[83] TODOROV Tzvetan. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Seuil : Paris, 1989, p. 453.
[84] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit*., p. 137.
[85] *Ibid*., p. 136.

regardée[86], même réunies dans un même espace, ici un restaurant, demeurent étrangères l'une à l'autre.

Ne menant pas à la rencontre ou la connaissance de l'Autre, l'expérience du goût semble davantage permettre l'exploration du *moi*. Comme l'expression danoise mal utilisée par les touristes (voir MC, p. 25), le goût devient un outil de distorsion sémantique. Il n'est alors plus question de gastronomie, mais surtout de sentiments. En effet, l'expérience gustative devient une métaphore de l'état psychologique des personnages. Dans cette étape de l'expérience sensorielle partagée par les membres du groupe, tous dégustent le même plat : « une ratatouille aux fraises, tomates et poivrons rouges » (*ibid.*). Pourtant, tous n'y trouvent pas le même goût. Caractérisant le ton ironique de ce chapitre, le goût au sens propre s'enrichit alors d'un sens figuré. Le « goût de provocation » (*ibid.*, p. 27) qu'Antonin trouve dans cette ratatouille peut s'expliquer par son goût sucré-salé. L'anéantissement de la frontière entre ces deux opposés gustatifs peut ici faire écho au caractère novateur et donc provocateur de cette recette. Néanmoins, l'explication au goût trouvé par Antonin réside certainement plus dans son parcours que dans son assiette. Sa participation à cette expérience sensorielle cache en réalité une démarche personnelle. Il souhaite revoir le père qui l'a abandonné, il propose même d'occuper la maison de celui qui l'a abandonné :

> Je ne voudrais pas que mon aveu soit pris comme une tentative de commencer une thérapie, ça ne m'intéresse pas, mais je dois absolument vous dire que mon père nous a largués, ma mère et moi, quand j'étais petit. Je ne l'ai revu qu'une fois depuis… et il serait sans doute disposé à nous accueillir dans sa grande maison, à Copenhague. J'ai très envie de revoir mon père et de faire ces exercices avec vous. (*ibid.*, p. 14)

Il s'agit d'une forme de provocation. Cette volonté de tenter l'inimaginable, d'oser ce qu'il n'a jamais osé faire auparavant semble donner une valeur subversive au mélange sucré-salé contenu dans la ratatouille. Le goût, au sens propre, n'est donc qu'un prétexte utilisé par Antonin afin de transfigurer ses émotions et légitimer sa présence à Copenhague, ce qui révèle ici son identité en cours d'affirmation. Dans l'assiette, l'insolence a bon goût ; elle peut être digérée sans crainte. Par ailleurs, Olivia perçoit une autre émotion dans ce plat, à savoir « le goût de la colère » (*ibid.*, p. 27) :

[86] *Ibid*.

> La colère, la colère, quel goût jauni ! Tous les arômes sont barbouillés par sa rage. Des plats servis à la sauce de la hargne. Comment vivre dans cette bouche capricieuse où les papilles gustatives sont devenues si paresseuses que c'en est gênant ? Elle se mange elle-même, se mord, s'avale. Mais ne se digère pas. (*ibid.*, p. 28)

Olivia ne cherche pas à provoquer cette colère, mais elle semble la subir de plein fouet. On peut penser que le goût légèrement relevé, voire piquant du poivron, sert d'élément déclencheur à cette rage. La colère se mue en un auto-anéantissement poussé à l'extrême ; elle détruit de l'intérieur le personnage qui l'ingère. Même en avalant sa colère, Olivia la ressent encore ; elle lui est totalement indigeste. Cette dernière est donc plus forte que l'identité ; l'émotion se substitue à une identité mal digérée.

La dégustation de la ratatouille s'accompagne d'un climat général de tension. Cette nervosité collective ne se manifeste pas uniquement à travers une expérience gustative, mais également olfactive : « Des aromates de bagarre parfument l'air » (*ibid.*, p. 27). Quelle que soit leur identité personnelle, les personnages cultivent donc une forme de concurrence entre eux, qui se traduit notamment par un sentiment de colère. Se concentrer sur le goût permet de canaliser cette tension interne, notamment celle à l'origine d'un duel tacite entre Antonin et Hubert : « Ils se toisent, se taisent. Antonin replonge dans sa ratatouille qui lui tient tête. Leur guerre sera silencieuse » (*ibid.*). Par conséquent, la concentration sur la dimension gustative évite l'éclatement de toute violence physique. La brutalité verbale n'est toutefois pas complètement étouffée. Avant de se murer dans un silence imposé par l'organisatrice du voyage, Antonin refuse l'aide d'Hubert, ce dernier ayant volé à son secours en croyant qu'il s'étouffait, par une invective cinglante : « Enlève tes grosses paluches de vieux ! » (*ibid.*).

Le désir de défier l'Autre atteste d'un rapport de rivalité entre *moi* et lui. Donc, l'identité se construit non seulement dans la comparaison avec une altérité[87], mais face à une altérité ressentie comme ennemie. Pour soi-même se valoriser, le *moi* est obligé de prouver sa supériorité par rapport à un *alter*[88]. Autrement dit, si Antonin se montre supérieur à un autre, il se sentira valorisé. Or, pour se sentir supérieur à Hubert, âgé de plus de soixante ans (voir MC, p. 13), Antonin le traite comme inférieur à lui. Le prétexte justifiant cette infériorité est tout trouvé : il s'agit de son âge. Si l'âge est utilisé comme un signe de faiblesse, Antonin incarne ici l'expression d'une pensée âgiste, qui illustre les risques de l'affirmation d'une identité du

[87] Voir MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. *Op. cit.*, p. 283.
[88] Voir *ibid*.

moi pensée comme supérieure l'Autre. Car, l'argumentation sur laquelle repose une telle construction d'identité personnelle s'avère nécessairement discriminatoire.

De surcroît, l'expression de cette identité concurrentielle à partir de deux personnages masculins n'est pas anodine : elle rejoint une forme de masculinité encouragée par « l'omniprésence du patriarcat »[89], comme l'a mis en évidence l'analyse de Victor-Laurent Tremblay. En effet, afin d'analyser la représentation de la masculinité dans le roman québécois, Tremblay s'est intéressé à la genèse de la construction du genre. Il met ainsi en exergue son influence sur la répartition des différents rôles, des activités et des traits de caractère composant la société[90]. Il s'appuie notamment sur les travaux du sociologue Marc Préjean qui a entre autres identifié, parmi les traits typiquement attribués au genre masculin, la concurrence, la rivalité, la confrontation, l'intrépidité et l'agressivité[91]. En somme, la dispute mise en scène entre Antonin et Hubert, déclenchée sans aucune raison valable, traduit la construction sociale d'une identité de genre absurde et dangereuse pour la cohésion du groupe. Elle divise ici ce qui n'a pas lieu d'être divisé, à savoir un groupe de touristes canadiens partageant un voyage et une expérience sensorielle collective.

Identités masculine et féminine : deux antagonistes ?

De manière plus générale, les identités genrées et sexuelles sculptent l'espace sensoriel dans lequel évoluent les personnages. Ces identités laissent notamment une empreinte importante sur le paysage tactile, au cœur du chapitre explicitement intitulé « Palper, c'est indispensable ». Dans un premier temps, lorsque qu'Antonin entretient une relation avec un homme, la violence est absente du paysage tactile ; la tendresse guide ses gestes :

> Antonin promène son amant dans la paume de sa main, sur son avant-bras, dans ses souliers, au creux de son omoplate, le long de son cou, l'enroule autour de ses genoux, de ses coudes, galope jusqu'à son front, joue à la marelle sur son ventre avec ses doigts. Il arpente ses cuisses, son sexe avec sa langue. Lui offre ses bras.
>
> Il n'y peut rien, c'est ce que l'expérience du toucher lui inspire. Il veut palper, c'est indispensable. Tout prend la forme de son amant (MC, pp. 33-34).

---

[89] TREMBLAY, Victor-Laurent. CHAPITRE PREMIER « Au nom du Père… » : archéologie du masculin. In : *Être ou ne pas être un homme : La masculinité dans le roman québécois* [en ligne]. Ottawa : David, 2011. p. 19.
[90] Voir *ibid*., p. 20.
[91] Voir PRÉJEAN, Marc. *Sexes et pouvoir*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 47. Référencé par TREMBLAY, Victor-Laurent. *Ibid*.

L'identité homosexuelle du personnage est connue de lui, mais demeure secrète pour les autres. En effet, le père d'Antonin, prénommé Auguste, ne semble pas être au courant de la sexualité de son fils : « Le père d'Antonin sait-il que son fils préfère être pris par les hommes ? Aucun intérêt pour lui, et Antonin ne lui en dira rien. Auguste, lui, remarque l'élégance de sa progéniture, s'y attache ». (*ibid.*, p. 34). Ici, l'homosexualité d'Antonin semble passer pour de l'élégance auprès du père. Dans ce cas, l'identité pour soi[92] se distingue de l'identité pour autrui. Cette distorsion révèle une forme de stigmatisation de l'homosexualité dans la société : si Antonin garde cette identité personnelle pour lui, cela suggère qu'il serait d'une certaine manière inappropriée de la révéler. L'identité pour soi devient ainsi un tabou.

Au contact de la peau et des muscles[93], les identités du masculin et du féminin se révèlent antagonistes, proposant une représentation particulièrement brutale de la relation hétérosexuelle dans l'esprit d'Antonin. En effet, ce même chapitre dévoile le désir criminel de ce jeune personnage, qui inclut dans ses fantasmes le viol de l'organisatrice du voyage :

> Il pense et tâte son pantalon à la hauteur du sexe, le geste est sans équivoque. Lou Juillet le regarde avec insistance. Qu'elle s'échauffe, il la paie ! Comme ces femmes qu'on rémunère pour s'enfoncer en elles, et qu'on en parle plus. Qu'on ne regarde pas. Une masse de chair qu'on fait semblant d'honorer. Oui, une vraie pute, cette Lou Juillet. Si elle savait ! Il voudrait l'empaler. Il est certain qu'elle serait consentante. Jusqu'au sang. Elle si mec, si sèche. Il lui planterait son sexe sans prévenir, juste là, derrière, dans ce qu'il y a de plus étroit. Elle crierait, protesterait, hurlerait sans doute. Il continuerait, accélèrerait la cadence. Elle le supplierait d'arrêter. Il la lâcherait, lui empoignerait les fesses, les écarterait et recommencerait juste pour voir pleurer cette femme qui semble intouchable, comme si elle était à l'armée. (MC, p. 34)

Dans son fantasme, Antonin nie le consentement du personnage féminin. Pensant « qu'elle serait consentante » (*ibid.*), il s'octroie la liberté d'en décider à sa place. Sa propre conviction anéantit le droit de Lou à consentir. De plus, le mode opératoire décrit est fondé sur la surprise de la victime puisqu'il agirait « sans [la] prévenir » (*ibid.*). C'est ce consentement unilatéral qui nous permet de qualifier l'acte imaginé par Antonin de viol. D'un point de vue visuel et auditif, l'espace sensoriel onirique est d'une extrême violence. Il traduit le désir sadique d'un personnage masculin pour qui la douleur de sa partenaire est souhaitable : il semble en effet espérer la voir saigner, crier et pleurer (voir *ibid.*). Les paysages visuel et auditif sont sans

[92] Voir GOFFMAN, Erving. 3. Alignement sur le groupe et identité pour soi. *Op. cit.*, p. 127.
[93] Voir HALL, Edward T. *La dimension cachée*. *Op. cit.*, p. 72.

appel : sa partenaire souffre. Avec ce fantasme, le personnage paraît ainsi détenir au moins deux des traits socialement attribués au genre masculin, à savoir le sadisme et la brutalité[94], répertoriés dans la liste de Marc Préjean, et une volonté de dominer.

Bien qu'il ne s'agisse que d'un fantasme, distinct de la diégèse de l'expérience sensorielle du groupe, Antonin acquiert ici une identité personnelle de violeur potentiel. D'ailleurs, il reconnaît lui-même la gravité de son fantasme : « Les larmes lui montent aux yeux, comment peut-il penser à des choses aussi dures ? Lui qui n'aspire qu'à la grâce » (*ibid.*). Son désir de viol semble motivé par une pensée misogyne. Le rapport sexuel, en échange d'une rémunération, est évoqué tel un dû que le personnage féminin devrait à son antagoniste masculin : « il la paie ! [...] et qu'on en parle plus » (*ibid.*). Dans cette représentation économique et transactionnelle des rapports entre les deux sexes, la femme est mise au service de l'homme ; son corps est ainsi considéré comme l'offre censée satisfaire la demande masculine.

La femme, que la couleur rouge rabaissait au statut de femme-objet[95], est ici présentée comme une autre ressource purement économique, à savoir une « femme-service », voire en libre-service. En s'appuyant sur l'œuvre romanesque de Blaise Cendrars[96] et de la Canadienne Anne Hébert[97], Rennie Yotova a étudié le lien entre le viol et la misogynie. Elle nous invite à « percevoir la misogynie comme un des mobiles majeurs de la violence sexuelle »[98]. Le mépris du genre féminin pousse ainsi à l'agression du corps féminin : « cette haine de la femme constitue un moteur puissant de violence, de volonté d'anéantissement physique et moral de la femme »[99]. Imaginer un viol traduit donc la volonté, peut-être inconsciente d'Antonin, d'anéantir non seulement un corps, mais avant tout une altérité. Cette altérité prend la forme du genre opposé, à savoir un personnage féminin.

Une altérité, cette fois-ci aussi genrée qu'animale, prive le personnage de Simone d'une humanité décente. Dans le chapitre « Cuir et Caramel », la dimension olfactive associée au

---

[94] Voir PRÉJEAN, Marc. *Sexes et pouvoir*. *Op. cit.*, p. 47.
[95] Voir la section intitulée « Le rouge, marqueur visuel d'une identité sociale à une identité du Nord ».
[96] Voir CENDRARS, Blaise. *Moravagine, suivi de "Prodomo". Comment j'ai écrit "Moravagine"...* . Paris : Grasset, 1957.
[97] Voir HEBERT, Anne. *Les Fous de Bassan*. Paris : Seuil, 1982.
[98] YOTOVA, Rennie. Chapitre premier : La haine de la femme. Misogynie et viol. In : *Écrire le viol*. Paris : Non Lieu, 2007. p. 33.
[99] *Ibid.*

personnage révèle en effet une ambivalence. Simone dégage tout d'abord les effluves d'un dessert :

> Face au château de Christiansborg, siège du Parlement, ils attendent Simone. Elle arrive essoufflée, revient d'on ne sait où. Elle-même semble l'ignorer. Elle transporte une odeur qu'on ne lui connaît pas. On pense à l'encens pendant qu'un vent sucré supplante la première impression. On dirait plutôt du miel, non… du caramel. (MC, p. 45)

Puis une autre odeur émane de Simone, cette fois-ci une odeur de « cuir neuf, fier, excitant » (*ibid.*) qui rappelle l'animalité dont est empreinte son identité pour autrui. Ce qui est animal, et donc sauvage, associé à la douceur du goût sucré, peut suggérer une certaine volupté émanant du personnage féminin. Ce que Marie-Claude Gagnon dénonce comme le « corps-femelle » (*ibid.*, p. 31) devient immédiatement un objet de désir charnel. Dans la perception d'Antonin et de Simone elle-même, le cuir acquiert une connotation érotique, en leur rappelant la ceinture de l'amant (voir *ibid.*). Néanmoins, en étant assimilée à un aliment ou animal, Simone est déshumanisée ; elle devient implicitement un bien consommable. Son identité est ainsi non seulement réductrice, mais avant tout particulièrement précaire : à tout moment, elle peut cesser d'être.

À cinquante ans, la période de ménopause qu'elle déteste tant[100] ne semble pas pour autant lui permettre d'échapper aux stigmates associés à l'identité féminine. Au sein même de l'espèce humaine, elle est une proie pour le genre masculin qui peut la renifler et la désirer comme bon lui semble. Donc, le genre semble diviser les personnages de *Marches à Copenhague* en deux groupes : les hommes et les femmes, et de manière indirecte, les désirants et les désirées, les prédateurs et leurs proies. Ces deux identités collectives sculptent et restreignent à la fois les identités personnelles des protagonistes et des antagonistes, subissant chacune et chacun sur leurs corps ainsi que dans leurs fantasmes et comportements les conséquences de codes sociaux genrés.

Dans ces romans ultracontemporains, le « Petit Nord » sert de terrain d'expérimentation ou d'observation de la construction d'identités sociales. À de plus faibles latitudes que les régions circumpolaires, le Nord de l'Allemagne et le Danemark littéraires accueillent dans plusieurs de leurs paysages sensoriels les réflexions et tensions identitaires liées au rapport à la norme. Liée à la profession exercée par un personnage (comme pour Arild, le personnage

[100] Voir la section intitulée « Le rouge comme marqueur visuel : d'une identité sociale à l'identité du Nord ».

d'agriculteur dans *Daheim*) ou le genre auquel un personnage appartient (voir MC), leurs identités personnelles, miroirs d'identités collectives, sculptent, voire stigmatisent un espace sensoriel de sensibilité moins nordique que sociologique. Plusieurs paysages sensoriels convergent alors afin de permettre la construction et la lecture d'identités formatées. Dans cet espace polysensoriel, l'identité pour soi[101] apparaît souvent comme malmenée, voire effacée lorsqu'elle se voit dérobée ou remodelée par le genre opposé (voir Lou Juillet dans MC) ou lorsqu'elle se présente comme aussi méprisable que méprisée par le protagoniste lui-même (voir Antonin dans MC).

Présentés comme les représentants d'un panel sociologique, les personnages du roman oscillent entre diversité et uniformité : les identités personnelles sont bien distinctes les unes des autres, pourtant toutes portent en elles la marque d'une identité collective. Dans ces romans ultracontemporains du « Petit Nord », l'identité du personnage se fait reflet de la norme sociétale. La frontière entre les identités personnelles et collectives se voit ainsi brouillée ; elles se révèlent à la fois indissociables et complémentaires. Comme le constatent Robinson Baudry et Jean-Philippe Juchs, « la problématique de l'identité [...] invite à penser l'inscription du général dans le particulier »[102]. En bref, l'identité se construit dans les romans ultracontemporains comme un processus de transferts entre le groupe et l'individu, autrement dit entre la norme et le personnage.

Si l'on reprend l'expression de l'anthropologue Nicolas Adell, étudier l'identité d'un seul individu revient à étudier sa manière de « faire monde »[103] avec les autres. La configuration des romans étudiés accentue cette complexité : les personnages doivent apprendre à « faire monde »[104] avec les autres *et* dans l'espace de l'Autre. Plongés dans un Ailleurs nordique, qu'il s'agisse du Grand ou du Petit Nord, les personnages sont confrontés à une double altérité, à la fois humaine et spatiale. Dans le « Petit Nord », la première forme d'altérité est plus déterminante que la seconde. En effet, l'écart entre la culture regardante[105] et la culture regardée[106] y est réduit, au point que l'Ailleurs n'apparaît plus comme particulièrement

---

[101] Voir GOFFMAN, Erving. 3. Alignement sur le groupe et identité pour soi. *Op. cit.*, p. 127.
[102] BAUDRY, Robinson et JUCHS, Jean-Philippe. Définir l'identité. BAUDRY, Robinson et JUCHS, Jean-Philippe. Définir l'identité. *Hypothèses* [en ligne]. 2007. [Consulté le 19 août 2023]. Vol. 10, p. 164. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/hyp.061.0155
[103] ADELL, Nicolas. Communauté, appartenance, identité. In : GEFEN, Alexandre (dir.). *Un monde commun : Les savoirs des sciences humaines et sociales* [en ligne]. Nouvelle édition. Paris : CNRS Éditions, 2023. p. 152. [Consulté le 17 août 2023]. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/57150
[104] *Ibid*.
[105] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit*., p. 136.
[106] Voir *ibid.*

exotique. Ainsi, les personnages, peu confrontés à l'altérité spatiale, perçoivent-ils plus fortement une altérité humaine. L'Autre est en face du *moi*, parfois assis à la même table (voir MC, pp. 25-31). Les relations interpersonnelles jouent donc un rôle essentiel dans la construction de l'espace polysensoriel des romans ultracontemporains du « Petit Nord » et la construction identitaire de leurs personnages.

*

Finalement, le « Petit Nord » ne peut se définir par le biais de caractéristiques sensorielles considérées comme typiques (l'obscurité, le froid et le silence) ; il se définit par les caractéristiques de ses personnages. Plus densément peuplé que le Grand Nord, ce « Petit Nord » est défini par les résidents qui l'habitent et les voyageurs qui le traversent. En d'autres termes, le « Petit Nord » des romans ultracontemporains devient ce que les personnages en font, d'où la variété de sa composition sensorielle. Tantôt parcouru par une femme issue d'un milieu rural ou Arild, un personnage agriculteur (voir *Daheim*), tantôt par un groupe de touristes, jeunes ou âgés, hommes ou femmes, avec chacun(e) ses désirs et frustrations (voir *Marches à Copenhague*), le « Petit Nord » en tant qu'espace ou imaginaire défini n'existe pas ; il est une constellation de paysages sensoriels et de conflits identitaires. Le lectorat des romans de Judith Hermann et Marie-Claude Gagnon découvre donc un Nord tempéré, certes « dénordicisé », mais avant tout humanisé.

D'un point de vue tout d'abord visuel, si le Grand Nord paraît uniformément blanc, le « Petit Nord » regorge de couleurs comme il regorge de vie(s). Dans les romans de Hermann et Gagnon, la couleur rouge, particulièrement mise en avant, sert non pas de donnée sensorielle, mais de révélateur chromatique d'une construction identitaire. Tel un panneau de signalisation, le rouge souligne les orientations, priorités et difficultés modulant la construction identitaire de personnages, notamment féminins. En effet, le rouge apparaît de manière récurrente dans les deux romans, s'imposant comme la touche de discorde suprême. Trop provocateur, trop criard, le choix du rouge semble relever du mauvais goût, qu'il soit question de chaussures (voir Lou Juillet dans MC, p. 22) ou de pâtisserie (voir *Daheim*, p. 158).

Toujours associé aux personnages féminins, le rouge rappelle en premier lieu le sang menstruel. Cette couleur devient alors le marqueur d'une identité féminine codifiée et menacée par une date de péremption. Chez Gagnon, Simone semble avoir dépassé cette date, selon les normes sociétales puisqu'elle entre dans la ménopause (voir MC, p. 20). Limitée à la fertilité et donc indirectement à une sexualité hétérosexuelle, l'identité féminine apparaît comme une tare. Car cette sexualité assujettit une identité de genre à une autre : la femme-objet se retrouve sous

le contrôle d'un homme-sujet. Du rouge féminin au rouge économique se tisse alors un lien : l'érotisation des protagonistes féminins, comme Lou Juillet par la couleur de son soutien-gorge (voir *ibid.*, p. 19) ou les femmes en général par le rouge de leurs baisers (voir *ibid.*, p. 22) s'appuient sur l'usage d'une couleur à valeur financière. Le corps de la femme porte ainsi la couleur de tout ce qui peut se vendre, s'acheter et se consommer. La couleur rouge se dote d'un deuxième sens (voir *ibid.*, p. 17) : elle devient la couleur de l'argent. En bref, la femme-objet devient un objet de consommation, voire de possession.

La description de ce Nord tempéré est rendue possible par la distinction et la comparaison de deux de ses formes représentées dans les romans de Judith Hermann et Marie-Claude Gagnon. Si la première sculpte les contours d'un « Petit Nord » rural, localisé dans le Nord de l'Allemagne, la seconde propose un voyage sensoriel au cœur d'un « Petit Nord » hyperurbain, situé à Copenhague. Ce Nord situé à de faibles latitudes se compose d'une multitude de paysages visuel, auditif, gustatif et olfactif, empêchant la lecture du rapport entre l'identité et l'altérité à travers un seul paysage sensoriel. Une lecture polysensorielle permet ainsi de décrypter la pluralité des identités personnelles et collectives. Tandis que Judith Hermann semble faire d'un de ses personnages l'archétype d'une identité rurale contemporaine, Marie-Claude Gagnon fournit dans le contexte d'un voyage de groupe une multitude de profils complexes et uniques. Tous, qu'il s'agisse d'Arild, dans le roman *Daheim*, ou des personnages de *Marches à Copenhague*, incarnent à la fois des identités et des altérités, personnelles comme collectives. Dans ce Nord humain, les généralités sont exclues de l'analyse. La pluralité permet toutefois des rapprochements intéressants. La dualité entre milieu rural et urbain naît de ces rapprochements.

Arild, le personnage agriculteur, constitue, par son apparence négligée et son odeur prononcée, autant une identité qu'une altérité. Il est l'Autre, celui qui fait le métier que les autres considèrent comme trop rude (voir *Daheim*, p. 40). Brute comme une terre pas encore cultivée, son image peu soignée ne l'empêche pas d'être une altérité désirée par le personnage principal (voir *ibid.*, p. 55) : à ses yeux, l'homme qu'elle désire n'est pas particulièrement rude ou négligé, il est au contraire assez brave et viril pour l'aider à capturer un petit animal sauvage qui l'empêche de dormir. Le personnage de paysan parvient donc toujours à dompter la nature. Comme un héros épique affrontant des dangers ridicules, Arild incarne un Autre qui repousse par son apparence et attire par ses ordinaires qualités. La rencontre de l'Autre est donc présentée de manière positive, sous l'angle de la séduction.

Chez Gagnon, l'Autre a plusieurs visages, masculins comme féminins, jeunes comme plus âgés. Ils voyagent tous ensemble, visitent principalement les mêmes lieux aux mêmes moments, mais perçoivent ni leur *moi*, ni l'Autre de manière uniforme. La construction identitaire des membres de ce groupe de touristes se met en scène via les interactions sociales à l'intérieur même du groupe. Venant tous du Canada et ayant répondu à la même annonce, on pourrait s'attendre à une faible présence d'altérité au sein du groupe. D'un côté, Antonin apparaît comme un jeune homosexuel, frustré par une sexualité pas entièrement assumée et hanté par des désirs de violence. De l'autre, Hubert, en conflit avec Antonin (voir MC, p. 27), est un sexagénaire hétérosexuel, insatisfait dans sa quête d'amour. L'âge les sépare, mais les difficultés dans leur vie sentimentale semblent les rapprocher. Simone, quant à elle, se présente comme une femme de cinquante ans, entrant dans la ménopause. Son passage dans une époque de sa vie sans menstruations ne réduit pas sa féminité (voir *ibid.*, p. 29). Elle ne se perçoit absolument pas comme masculine, ce qui révèle son indépendance vis-à-vis des normes sociétales.

Enfin, Lou Juillet, leader complexée et objet de séduction malgré elle (voir *ibid.*, p. 19), mène tant bien que mal un groupe désuni. La visite de la capitale danoise paraît synonyme de discorde. Contrairement à la protagoniste principale du roman rural de Judith Hermann, les personnages de Marie-Claude Gagnon semblent pour la plupart incapables de dépasser les normes, les apparences, les odeurs, les goûts. Ils s'y fient et les laissent déterminer la valeur de leur expérience sensorielle ainsi que la teneur de leur expérience de l'Autre. L'expérience en groupe mène donc à une perception plus négative de l'Autre que l'expérience individuelle. Dans les deux romans, le « nous » paraît inexistant face à l'Autre ; les *moi*, parfois antagonistes, essaient donc chacun d'imposer leur conception de l'Autre.

2. Au-delà du spectre identité/altérité : l'hybridité comme entre-deux postcolonial

Tandis que les personnages principaux de *Banquises* n'ont pas de lien particulier avec le Groenland, sauf Sarah qui décide de s'y aventurer seule à 22 ans, puis Lisa qui s'y rend des années plus tard à la recherche d'indices sur la disparition de sa sœur, l'immense majorité des personnages d'*Anatomie einer Nacht* (re)connaissent cette grande île de glace comme une terre qui leur est familière. Dans ce deuxième roman, presque tous les protagonistes nés ou immigrés au Groenland s'y sont installés sur le long terme. Seule Ella, la journaliste allemande de passage sur l'île, incarne un personnage éloigné de ce territoire à la fois géographiquement et

culturellement. Intéressée par les us et coutumes de cette grande île, elle ne réussit pas à gagner la confiance des personnages groenlandais (voir *Anatomie einer Nacht*, pp. 251-252). Se dessine alors un écart entre les deux Nords : si le Petit Nord reflète dans son portrait polysensoriel[107] l'influence d'une culture regardée très proche de la culture regardante[108], le Grand Nord fait l'objet, selon les romans, d'un regard plus ou moins distancé.

Cette distance dépasse les frontières des textes ; elles concernent également les autrices de ces deux romans, à savoir Valentine Goby et Anna Kim. En effet, le Groenland constitue pour chacune d'elles, comme pour le personnage d'Ella, une terre étrangère. Les deux écrivaines, vivant respectivement en Autriche et en France, n'ont pas de liens étroits avec le Nord circumpolaire. Cet éloignement est pourtant compensé par leur déplacement physique : un voyage. Avant la conception de leur roman, chacune des autrices a en effet séjourné au Groenland. Pour Anna Kim, l'objectif était d'y étudier les traces laissées par la période coloniale et, par conséquent, leur impact sur la construction identitaire des Groenlandais[109]. À la suite de ce voyage, l'écrivaine-voyageuse publie un essai intitulé *Invasion des Privaten*[110] afin de rendre compte de ses observations. Valentine Goby, quant à elle, a bénéficié d'une mission Stendhal au Groenland financée par l'Institut français[111]. Pour les deux autrices, l'écriture de fiction naît ainsi d'une expérience d'immersion.

Notre approche comparatiste met en évidence le choix d'une destination d'immersion commune aux deux écrivaines, et par la suite, d'un cadre spatial identique aux deux romans : le Groenland, une île aux confins du monde[112]. Une réduction du corpus de huit à deux romans se justifie alors par la nécessité d'analyser les dynamiques identitaires propres à ce territoire, marqué par une histoire coloniale longue et douloureuse[113]. En effet, la particularité de cette destination réside non seulement dans son caractère insulaire, mais avant tout dans son passé

---

[107] Voir le chapitre précédent intitulé « 1. Une lecture polysensorielle des identités du « Petit Nord » dans la thèse ci-présente.
[108] Voir la terminologie de PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 136. [Consulté le 15 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/puf.brune.1989.01.0133
[109] Voir Anna Kim. *Maison Heinrich Heine* [en ligne]. 2014. [Consulté le 27 avril 2024]. Consulté à l'adresse : https://www.maison-heinrich-heine.org/culture/2014/decembre/anna-kim
[110] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. Graz : Droschl, 2011.
[111] Information précisée en préface de l'édition. Voir GOBY, Valentine. *Banquises.* Paris : Albin Michel, 2011.
[112] Nous faisons ici référence au titre de l'ouvrage suivant : ÍSLEIFSSON, Sumarliði. *Deux îles aux confins du monde : Islande et Groenland*. Traduit de l'islandais par François Émion avec la collaboration de Virginie Adam. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2018.
[113] Voir « Un cas particulier : le Nord insulaire et postcolonial » dans la section « c. Des espaces pas comme les autres : perspectives boréalistes et insulaires » du chapitre 2.A de l'introduction générale.

colonial et ses conséquences postcoloniales actuelles. Jamais fixes, les pôles (centres ou périphéries, majorité ou minorité) peuvent s'intervertir, notamment par le biais de l'histoire coloniale et de son approche postcoloniale : le continent n'est plus nécessairement le centre du pouvoir, l'île n'est plus uniquement une périphérie ; sur l'île, la majorité danoise devient une minorité au milieu de la population autochtone ; l'identité des uns sur le continent se transforme en une altérité au regard des autochtones.

Le lien entre la notion d'insularité et la théorie imagologique se concrétise alors : l'île, seule au milieu des eaux, cristallise le rapport entre l'Ici et l'Ailleurs[114], « l'image du *moi* » et « l'image de l'Autre »[115]. De cette manière, l'île devient l'espace idéal non seulement pour étudier les rapports entre l'identité et l'altérité, mais également pour rallier ces deux pôles l'un à l'autre et observer, dans un espace restreint, les conséquences et limites d'une telle rencontre. L'immersion dans un tel espace n'est donc pas un choix anodin ; il sculpte déjà les traits d'une fiction certes décentrée[116], c'est-à-dire bousculant les codes habituels de l'insularité, mais avant tout *recentrée* autour de problématiques identitaires : l'interversion des pôles ne peut laisser indemne la construction identitaire des personnages.

Trait d'union entre l'Ici et l'Ailleurs, le proche et le lointain, le familier et l'étranger, le Groenland n'est pas tout à fait une île comme les autres : il s'agit de la plus grande île du monde[117], comptant avec l'Islande parmi les deux plus septentrionales d'Europe[118]. Par conséquent, l'île du Grand Nord constitue pour la création littéraire une terre d'exception, où se rencontrent toutes les contradictions propres à une insularité postcoloniale. Dans leur roman, Goby et Kim parviennent à fusionner les deux pôles : sous leur plume, le Groenland se fait à la fois centre et périphérie. Très éloignée du « centre » que représente l'Europe occidentale[119], cette île se retrouve, par sa géographie, en périphérie du continent. Sa situation d'île loin du continent n'empêche pas l'anthropologue Pia Bailleul de la considérer, dans une ambiguïté qui semble assumée, comme une « île-continent »[120]. Cette construction lexicale semble mettre en évidence la difficulté à caractériser la position du Groenland comme centrale ou périphérique.

---

[114] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 135.
[115] Voir *ibid*., p. 137.
[116] Nous faisons ici allusion au « décentrement » précédemment évoqué. Voir PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 10.
[117] Voir ÍSLEIFSSON, Sumarliði. *Deux îles aux confins du monde : Islande et Groenland*. *Op. cit.*, p. 2.
[118] Voir *ibid.*
[119] Voir ÍSLEIFSSON, Sumarliði. *Deux îles aux confins du monde : Islande et Groenland*. *Op. cit.*, p. 3.
[120] BAILLEUL, Pia. La quête indépendantiste groenlandaise au carrefour d'enjeux internationaux. *Diplomatie* [en ligne]. 2020. [Consulté le 24 juin 2024]. Vol. 102, p. 64. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/26983525

Effectivement, le terme d'« île-continent » permet de remettre en question l'idée selon laquelle l'insularité serait forcément la cause d'une périphérisation. Bailleul nous invite ainsi à ne plus percevoir la plus grande île du monde comme une périphérie dépendante d'un centre, mais bel et bien comme un centre qui se suffit à lui-même. Ce changement de perspective se retrouve dans les romans ultracontemporains du Nord.

L'insularité, se frottant aux idées de limite et d'accès, de séparation géographique avec le continent et d'union politique avec celui-ci, fait dans sa définition une place évidente à l'entre-deux, que l'on peut comprendre, avec le philosophe et psychanalyste Daniel Sibony, comme « une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre »[121]. Cette notion d'entre-deux fait écho au concept d'insularité pensé par Maryse Condé, elle-même écrivaine insulaire, qui a confié à Giscard Bouchotte sa perception de l'insularité : « L'île est entourée par la mer et, la mer, ce n'est pas une barrière, c'est un lien »[122]. D'ailleurs, l'insularité du XXI^{e} siècle ne peut se résumer aux frontières de la terre insulaire, ni aux frontières de l'océan ou du continent. En effet, comme le rappelle Catherine Pélage, « le concept d'insularité est inscrit de façon dynamique dans les mouvements globaux du monde contemporain »[123]. Elle emprunte notamment à Miguel D. Mena le concept de post-insularité, faisant référence à l'explosion des frontières censées définir l'insularité et à sa redéfinition, voire son expansion, dans un monde mondialisé[124].

Lorsqu'on évoque la possibilité d'un pôle identitaire intermédiaire, situé entre l'identité et l'altérité et mélangeant ainsi des caractéristiques propres à chacune, le concept d'hybridité s'impose comme un outil pertinent et transdisciplinaire, particulièrement adapté à la redéfinition des frontières dans un monde postcolonial marqué par les mutations et les échanges[125]. Spécialisée dans l'étude de la littérature postcoloniale francophone, Myriam Louviot mentionne dans sa thèse consacrée à la *Poétique de l'hybridité* une hybridité qu'elle comprend comme le mélange ni acquis ni construit, mais naturel de deux éléments initialement

---

[121] SIBONY, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991, p. 11.
[122] BOUCHOTTE, Giscard. *Maryse Condé, 5 Questions pour Île en île*. Paris : Île en île, 2009. [Consulté le 28 juin 2024]. Disponible à l'adresse : https://ile-en-ile.org/maryse-conde-5-questions-pour-ile-en-ile/
[123] PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 22.
[124] Voir MENA, Miguel D. Ciudades revisadas : la literatura pos-insular dominicana (1998-2011). *Revista Iberoamericana*. 2013. Vol. LXXIX, n° 243, p. 350. Référencé par PÉLAGE, Catherine. *ibid.*
[125] Voir LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littérature comparée. France : Université de Strasbourg, 2010, p. 27. [Consulté le 20 juin 2024]. Disponible à l'adresse : https://publication-theses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2010/LOUVIOT_Myriam_2010.pdf

reconnus comme différents. Pour son étude littéraire, Myriam Louviot propose de s'inspirer du concept d'hybridité biologique qu'elle emprunte à l'anthropologue Jean-Loup Amselle, mais en l'adaptant. Propre à la faune ou à la flore, l'hybridité se réfèrerait donc, dans son acception biologique, moins à une stratégie qu'à un état naturel :

> il [...] suppose [...] au départ, à l'instar de celui de métissage, des espèces végétales, animales ou culturelles pures' ou 'authentiques', espèces destinées à donner, à l'issue du processus de croisement, des entités mêlées et, à ce titre, considérées peu ou prou comme inauthentiques[126].

Néanmoins, Myriam Louviot ne conçoit pas l'hybridité comme un état essentiel[127], mais plutôt comme une « stratégie identitaire »[128] construite dans un mode de pensée postcolonial. Louviot pense alors l'hybridité comme le sociologue Jean-François Bayart pense l'identité, c'est-à-dire comme une notion qui n'a rien d'inné, ni quoi que ce soit que l'on pourrait qualifier de « naturel » ou d'« essentiel »[129].

De plus, elle choisit de nommer la stratégie identitaire en question « hybridité », et non « métissage ». En s'appuyant sur l'étymologie du terme, alliant le latin *brida* (bâtard, de sang mêlé) à l'*hybris* grecque, synonyme d'excès, elle considère l'hybridité comme particulièrement adaptée à l'étude d'une littérature postcoloniale[130], caractérisée par le dépassement des frontières propre au monde postcolonial[131]. En effet, la notion de mélange ou de mixité est déjà présente dans le concept de métissage, mais il manque à ce dernier une connotation de démesure, apporté à l'hybridité par l'*hybris* grecque[132] :

> On pourrait donc opposer d'un côté, le métis, produit d'un processus de durée variable et de l'autre, l'hybride, le résultat d'un choc violent. L'origine du métissage, si elle peut aussi être violente, ne joue plus guère de rôle pour la compréhension du phénomène, tandis que les secousses du choc de l'hybride se ressentent encore en en constatant les effets[133].

---

[126] Voir AMSELLE, Jean-Loup. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris : Stock, 2008, p. 23. Cité par LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 27.
[127] LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 27.
[128] *Ibid.*, p. 26.
[129] Voir BAYART, Jean-François. Avant-propos. In : *L'Illusion identitaire*. Paris : Pluriel, 2018. p. 10.
[130] Voir LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 28.
[131] *Ibid.*, p. 27.
[132] Voir *ibid.*, p. 28.
[133] *Ibid.*

L'hybridité postcoloniale résulterait d'un choc particulièrement violent[134], si violent que les frontières simplement floutées ou malmenées par le métissage apparaissent comme déconstruites sur le long terme. Plus que le métissage, la démesure propre à l'hybridité semble se faire synonyme d'une transgression identitaire.

À l'instar de l'analyse proposée par Myriam Louviot, l'objectif de l'étude des romans de Valentine Goby et Anna Kim sera de décrypter les « stratégies identitaires »[135] propres à la construction identitaire de leurs personnages, confrontés à un Groenland (post)colonial. Les deux autrices semblent proposer une voie de résolution à la dualité séparant l'identité de l'altérité, qui pourrait s'apparenter à une hybridité. L'ambivalence du concept sera prise en compte : l'enjeu sera de déterminer si l'hybridité évoquée s'apparente plutôt à une hybridité innée ou construite, naturelle ou culturelle. Le poids de l'acquis par rapport à l'inné dans l'appréhension du concept sera ainsi évaluée. Dans les romans de Goby et Kim, on se demandera dans quelle mesure l'hybridité peut dépasser le statut de simple donnée génétique et prendre part à une construction identitaire active, que celle-ci passe par un processus de déconstruction ou de reconstruction. Dans les deux romans, l'hybridité apparaît sous plusieurs formes, constituant le spectre de l'hybridité allant du conflit le plus net à la fusion la plus homogène. De part et d'autre de ce spectre semblent se dessiner deux pôles : l'hybridité et l'hermaphrodisme.

A. Dissonances identitaires chez Kim : des constructions hybrides

Dans *Anatomie einer Nacht*, l'hybridité, moins choisie que subie, s'impose d'abord comme un conflit interne aux personnages d'Anna Kim. Selon Myriam Louviot, « l'hybride est à l'image d'un dialogue fait de tensions, de contradictions et parfois de points de rencontre. Il n'y a pas de fusion ni de symbiose, mais une négociation souvent âpre et douloureuse »[136]. L'hybridité se définit donc par un tiraillement conflictuel entre deux identités distinctes ou entre une identité et son altérité. Si Myriam Louviot exclut toute possibilité de négociation interne, c'est que la tension entre les deux entités héritées par le personnage mène nécessairement à leur collision. D'après elle, cet état peut s'expliquer par un passé colonial douloureux : dans un contexte postcolonial, l'individu n'a d'autre choix que d'intérioriser la violence qui divise la

[134] Voir *ibid.*
[135] *Ibid.*, p. 19.
[136] LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 28.

société[137] ; il transforme alors une division externe en une scission interne. Par conséquent, Louviot consacre le premier axe de sa thèse sur l'hybridité à des « troubles identitaires »[138]. Alors qu'elle évoque la littérature postcoloniale comme une littérature de crise[139], plusieurs personnages, évoluant dans un contexte postcolonial, apparaissent chez Kim comme des personnages troublés, en crise.

a. <u>De l'ambivalence des noms</u>

Chez Anna Kim, une lecture onomastique permet de révéler l'hybridation de certains noms portés par les protagonistes et donc, indirectement, la potentielle part d'hybridité au sein de leur identité. En effet, les personnages postcoloniaux portent dans leurs noms la marque d'une identité tantôt unique, tantôt plurielle. Tout d'abord, dans leur ordre d'apparition, les premiers personnages du roman sont présentés avec des prénoms et patronymes à consonance danoise, reconnaissables à leur suffixe commun : Sivke Carlsen, Jens Petersen, Julie Hansen, Mikkel et Inger Poulsen (voir AEN, pp. 11-35). Dans les prénoms et noms de ces cinq personnages, aucune hybridité n'est rendue visible. Cette apparente uniformité semble donc dissimuler un héritage colonial empreint de division entre les Danois et les autochtones du Groenland. Néanmoins, les premiers signes onomastiques d'une forme d'hybridité apparaissent ultérieurement dans le roman avec les personnages d'Ole Ertaq et Magnus Uuttuaq (voir *ibid.*, p. 36). Si ces deux prénoms sont assez répandus dans les pays scandinaves, les patronymes rappellent quant à eux une identité inuite.

Nom et prénom, marqueurs d'hybridité

En étudiant les noms des personnages de polars arctiques, Marie-Lou Solbach situe le patronyme au cœur d'une opération de « maïeutique identitaire »[140], c'est-à-dire que le nom aurait le potentiel d'accoucher d'une identité, soit de lui donner vie, de la révéler. Tandis que, d'après elle, « le premier signe de métissage du protagoniste apparaît dans son patronyme »[141], l'hybridité[142] de Magnus ne transparaît pas uniquement à travers son patronyme, mais à travers deux de ses noms personnels choisis par Kim. Comme le rappelle l'anthropologue Françoise

---

[137] Voir *ibid.*
[138] *Ibid.*, p. 41.
[139] *Ibid.*, p. 29.
[140] Voir SOLBACH, Marie-Lou. Deuxième partie. Habiter le Nord : les personnages du *polar polaire. Op. cit.,* p. 307.
[141] *Ibid.*
[142] *N. B.* La nuance entre l'hybridité et le métissage a été évoquée au début du chapitre ci-présent intitulé « Au-delà du spectre identité/altérité : l'hybridité comme entre-deux postcolonial ».

Zonabend, « les noms personnels sont de plusieurs ordres – nom de famille, prénom, surnom, nom de maison [...] ils forment autour de chaque individu une véritable constellation de termes »[143]. Juxtaposés l'un à l'autre, le prénom et le nom de Magnus semblent en effet traduire une identité hétérogène, tiraillée entre la famille groenlandaise qui l'a élevé et une mère danoise dont il ne connaît pas l'existence, mais qui semble avoir vécu à Copenhague, d'après des bribes d'informations qu'il a pu récolter (voir *ibid.*, p. 181). Magnus n'est pas le seul personnage dans ce cas puisque le roman *Anatomie einer Nacht* contient plusieurs traces onomastiques d'hybridité : en plus de l'ami de Magnus connu sous le nom d'Ole Ertaq, Lars Kimili (le père biologique de Magnus), Niels Miteq (l'interprète des rêves) et Anders Tukula (le fils de Svea-Linn et d'Iven) présentent chacun dans la juxtaposition de leur prénom et de leur nom un soupçon d'hybridité.

Sans essentialiser l'identité personnelle de ces personnages, les noms demeurent un indice incontournable de la construction d'une identité collective postcoloniale. À travers leur nom, les habitants du Groenland paraissent empreints d'une forme d'hybridité moins biologique que culturelle puisque la société postcoloniale constitue le fruit de la rencontre entre deux cultures, l'une allogène et l'autre autochtone. L'écart entre un prénom continental et un patronyme autochtone semble rassembler en un seul nom les deux pôles du spectre : le *moi* et l'Autre, l'Ici et l'Ailleurs, la tradition et la modernité. Derrière cette juxtaposition à l'échelle de l'individu, la rencontre interculturelle qui caractérise l'héritage colonial dano-groenlandais se voit mise en forme, ou devrait-on dire mise en *nom* ; elle donne naissance à l'hybridité. Plus qu'une hybridité individuelle, l'hybridité collective propre au roman d'Anna Kim dépasse ses personnages ; ceux-ci s'inscrivent dans une hybridité imposée par leur condition postcoloniale. Offrant ainsi une troisième voie au conflit théorique opposant une hybridité culturelle et acquise[144] à une identité naturelle et héritée[145], l'hybride est déterminée par une culture qui le précède et qui le définit. À la fois culturelle et héritée de ses ascendants, cette hybridité postcoloniale est elle-même hybride dans sa définition ; elle permet de dépasser le clivage opposant traditionnellement le domaine de la nature à celui de la culture. Cette hybridité inédite permet tout particulièrement la cohabitation d'une identité et d'une altérité collectives à l'échelle individuelle du personnage.

---

[143] ZONABEND, Françoise. Le Nom de personne. *L'Homme* [en ligne]. 1980. [Consulté le 30 juin 2024]. Vol. 20, n°4, p. 9. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/25131710
[144] Voir BAYART, Jean-François. Avant-propos. In : *L'Illusion identitaire*. *Op. cit.*, p. 10
[145] Voir AMSELL, Jean-Loup. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. *Op. cit.*, p. 23.

La discorde entre noms et généalogie

Ayant été élevé par son père Janus (voir *ibid.*, p. 180), Magnus Uuttuaq porte un nom de famille inuit, hérité de ses grands-parents paternels Kuupik et Kiiki. Toutefois, le patronyme d'un personnage peut induire en erreur le lecteur, associant trop rapidement le nom avec une généalogie spécifique. Contrairement à l'identité de son père, Magnus ne connaît en réalité rien de celle de sa mère : « [...] ihr Name, die Bezeichnung *Mutter*, ist für Magnus ein Sinnbild für tiefes, leeres Schweigen. Bis heute weiß er nicht, was ihr zugestoßen ist, warum sie ihn niemals besuchte, ob sie noch lebt oder ob sie starb » (*ibid.* : traduction, pp. 191-192 : « [...] son nom, le terme de *mère*, est pour Magnus le symbole d'un profond silence vide. Il ne sait toujours pas ce qui lui est arrivé, pourquoi elle n'est jamais venue le voir, si elle est encore en vie ou si elle est morte »). Pourtant, certains éléments permettent au lecteur de comprendre qu'il s'agit bien de Sivke. Avant la naissance de Magnus, celle-ci, alors en couple avec Janus, a entretenu une liaison avec Lars, précieux ami de son compagnon :

> Schließlich schlief sie mit ihm [Lars], sie konnte nicht anders, obwohl sie wusste, dass sie ihren Freund betrog, den Mann, den sie liebte, und sie liebte ihn noch, obwohl sie auch Lars liebte, es war, als hätten sich sowohl ihre Gefühle als auch ihre Person verdoppelt, als gäbe es sie zwei Mal, und beide Sivkes liebten unterschiedliche Männer. (*ibid.*, p. 267)
>
> [Traduction] Elle finit par coucher avec lui [Lars], elle ne pouvait pas faire autrement, tout en sachant qu'elle trompait son ami, l'homme qu'elle aimait, et elle l'aimait toujours, tout en aimant Lars, comme si en multipliant ses sentiments, elle avait aussi multiplié sa personne ; comme si elle existait une deuxième fois, et les deux Sivke aimaient des hommes différents. (*Anatomie d'une nuit*, p. 284)

Lorsque Lars apprend la grossesse de Sivke, il regrette de ne pas pouvoir élever cet enfant auprès d'elle car une formation l'oblige à retourner à l'Ouest (voir *ibid.*, p. 267), ce qui met brutalement fin au triangle amoureux. Faisant le choix de taire son adultère, Sivke avoue à son conjoint Janus qu'elle est enceinte mais souhaite avorter (voir *ibid. p.* 268). Magnus n'est donc pas le fils biologique de Janus. Par conséquent, le nom de famille de Magnus est un leurre ; il ne peut pas servir de preuve attestant d'une hybridité biologique.

b. <u>Hybride par adoption ?</u>

Alors qu'Yves Clavaron observe, que « dans le monde post-colonial, le concept de métissage passe d'une acception biologique et génétique à une signification culturelle,

renvoyant à une forme de bi- ou de multiculturalisme »[146], ce constat peut également être appliqué au concept d'hybridité[147], où le tiraillement entre une hybridité naturelle et une hybridité culturelle persiste. Si les personnages évoqués précédemment contiennent dans leurs noms personnels la trace d'une hybridité culturelle mi-danoise et mi-inuite, la construction des familles illustre plusieurs formes d'hybridité.

Du mythe du barbare …

L'adoption constitue un thème important chez Anna Kim, qui complexifie la représentation de l'hybridité. Née au Groenland, Sara, fille biologique d'Alice et Konrad (voir AEN, p. 152), par exemple, est adoptée par un couple danois, qui lui transmet son nom de famille : elle devient ainsi Sara Lund (voir *ibid.*, p. 153). Elle vit à Copenhague jusqu'à ses vingt ans (voir *ibid.*). Néanmoins, la découverte lacunaire de ses origines déstabilise son identité, qui prend finalement des allures d'hybridité :

> Und sie sollte über Umwege erfahren, dann aber mit aller Unerbittlichkeit, was ihren Großeltern zugestoßen war[148], und ihr wurde verschwiegen, dass ihr Vater sich selbst getötet hatte, lediglich vom geheimnisvollen Verschwinden der Mutter, der *Halbwilden*, hörte sie hin und wieder, und in ihrer Vorstellung wuchsen das Bild der Mutter und Amarâqs zusammen und bildeten eine Sehnsucht, die in der Ferne zum Synonym für Heimat wurde (*ibid.*) [Nous soulignons la référence à Alice, la mère de Sara]
>
> [Traduction] Elle n'apprit ce qui était arrivé à ses grands-parents que de manière détournée, mais tout aussi bien implacable, on lui cacha que son père avait mis fin à ses jours, elle entendit uniquement parler à l'occasion de la mystérieuse disparition de sa mère, *cette femme à moitié sauvage*, et dans son imagination, l'image de sa mère et celle d'Amarâq se mêlèrent, engendrant une nostalgie dans laquelle le pays lointain devint synonyme de *mon pays*. (*Anatomie d'une nuit*, p. 162) [Nous soulignons la référence à Alice, la mère de Sara]

Désigner la mère biologique de Sara comme une « Halbwilde » (AEN, p. 153) n'est pas anodin. Toutefois, le roman d'Anna Kim ne fournit pas d'explication objective. L'identité de la mère, si ce n'est qu'elle est groenlandaise, reste énigmatique. Le lecteur peut donc imaginer la mère

---

[146] CLAVARON, Yves. *Petite introduction aux Postcolonial studies*. Paris : Cairn 2015, p. 60.
[147] *N. B.* La nuance entre l'hybridité et le métissage a été expliquée au début de la section 1 ci-présente, intitulée « Entre l'Autre et *moi* : voies et voix de l'hybridité ».
[148] *N. B.* L'enquête autour de la mort des grands-parents groenlandais de Sara a été évoquée dans la section « A. Immobilité et fatalité » du chapitre 3 intitulé « Autour du paysage thermique : un espace polysensoriel ».

de Sara comme une femme métisse, soit une hybride biologique contenant dans son ADN une identité à la fois danoise et groenlandaise.

Néanmoins, l'hétérogénéité de son identité apparaît plus comme une tare que comme une simple caractéristique. L'éventualité d'un héritage génétique autochtone est dépréciée et assimilée à quelque chose de sauvage, autrement dit quelque chose de non civilisé, d'arriéré. Même si plusieurs identités ou altérités se côtoient en elle, Sara semble donc immédiatement identifier son identité autochtone comme une altérité, pour ne pas dire une adversité. En premier lieu, la référence à l'aspect sauvage des autochtones rappelle la pensée coloniale ayant justifié dès 1953 une politique d'assimilation et de modernisation de la population et des mœurs groenlandaises[149]. En faisant disparaître la culture inuite, le pouvoir colonial danois affirme la légitimité d'une seule culture : la sienne. Reléguée au rang de sous-culture, de sous-civilisation, le peuple colonisé est ainsi présenté comme une population incivilisée bénéficiant pour la première fois d'une culture, en l'occurrence danoise.

Dans cette perspective coloniale, il n'est donc pas question d'une différence irrémédiable entre deux cultures, mais bel et bien de l'absence de culture chez les autochtones. Or, sans culture, l'humain est réduit à un état de nature. Derrière l'usage de l'adjectif « Halbwilde » (*ibid.*), le mythe du barbare[150], mis en évidence par Marie Mossé dans son étude du voyage en Islande sous sa forme littéraire au XIX^{e} siècle, semble aussi ressurgir dans le roman ultracontemporain d'Anna Kim. D'après ce mythe, les mœurs autochtones constitueraient l'exact antonyme de normes sociales occidentales puisque des pulsions non maîtrisées mèneraient à leur constante transgression[151]. Si la civilisation est définie par la nette distinction « entre la vie sociale et l'intimité, entre le bas et le haut, entre la nourriture et l'excrément, entre l'homme et l'animal »[152], la prétendue observation de transgressions par rapport à ce qui est considéré comme civilisé suffirait à nier l'existence de toute civilisation au sein des populations autochtones.

Malgré ses efforts d'assemblage du puzzle de son identité, Sara est consciente des fissures qui la déterminent : « Sara selbst ist zerschnitten, das findet sie, wenn sie über sich

---

[149] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, pp. 21-30.
N. B. Cette politique d'assimilation a été évoquée dans de plus amples détails dans l'introduction du chapitre ci-présent, intitulé « Au-delà du spectre identité/altérité : un entre-deux postcolonial ».
[150] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIXe siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littératures comparées et Études littéraires. France : Université de Lorraine/Université du Québec, 2022. [Consulté le 10 juin 2023], pp. 166-174. Disponible à l'adresse : https://docnum.univlorraine.fr/public/DDOC_T_2022_0007_MOSSE.pdf
[151] Voir *ibid.*, p. 167.
[152] *Ibid.*

nachdenkt » (AEN, p. 177 : traduction, p. 187 : « Sara elle-même est disséquée, découpée en morceaux, c'est ce qu'elle pense quand elle réfléchit sur elle-même »). En plus d'avoir disparu dans des circonstances inconnues, la mère de Sara (Alice) est présentée comme une hybride, ce qui accentue le mystère. L'hybridité maternelle semble donc se métamorphoser en une hybridité personnelle et héritée. La construction identitaire de Sara s'apparente alors à un puzzle dans lequel il manque des pièces. En réalité, la construction identitaire du personnage de Sara relève typiquement des littératures postcoloniales dans lesquelles coexistent « des êtres frontaliers en quelque sorte, traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres »[153], pour reprendre les termes de l'écrivain et essayiste Amin Maalouf.

… à l'image du « bon sauvage »

Il est également possible qu'une hybridité culturelle se soit superposée à l'hybridité naturelle, comme dans le cas d'Alice. Car, après le suicide de son mari Konrad, elle, qui se préparait à devenir enseignante, a dû apprendre à développer des compétences inscrites dans les traditions autochtones, tout particulièrement transmises par ses beaux-parents Edvard et Kunna :

> [...] Sie verkaufte Edvards Haus, ließ Edvards Schiff renovieren, sie lernte, mit Konrads Hunden umzugehen, ihnen Befehle zu erteilen, sie von Kunnas Schlitten aus zu lenken, sie lernte zu schiessen, in der Natur zu lesen, sie lernte den Umgang mit dem Messer, sie lernte, die Beute zu häuten, sie auszunehmen und zuzubereiten, und sie ging regelmäßig in die *Wildnis*. (*ibid.*, p. 152) [Nous soulignons]
>
> [Traduction] [...] elle vendit la maison d'Edvard, fit rénover le bateau d'Edvard, elle apprit à manier les chiens de Konrad, à leur donner des ordres, à les diriger depuis le traîneau de Kunna, elle apprit à tirer, à lire dans la nature, elle apprit à manier le couteau, elle apprit à dépecer les proies, à les vider et à les préparer, et elle allait régulièrement dans les lieux les plus *sauvages*. (*Anatomie d'une nuit*, p. 161) [Nous soulignons]

Ainsi, Alice a dû apprendre à réaliser de nouvelles tâches manuelles. Cette fois-ci, la description du mode de vie autochtone s'apparente moins au mythe du barbare incivilisé[154] qu'à celui du « Bon sauvage » vivant dans une sorte d'état originel rousseauiste caractérisé par une

---

[153] MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset, 1998, p. 13. Cité par LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 9.
[154] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX^e siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, pp. 166-174.

liberté et une harmonie utopique[155]. Alice est non seulement étroitement liée à l'environnement, elle parvient à survivre seule dans la nature sauvage, dans une forme d'autarcie. Indépendante à l'extrême, Alice semble n'avoir besoin de personne parce qu'elle a appris à utiliser les outils lui permettant de dompter l'aspect sauvage de son environnement. Grâce à ses compétences techniques, Alice décrédibilise son image de « Halbwilde » (AEN, p. 153), soit de demi-sauvage. Maîtriser la nature sauvage requiert une culture développée. L'hybridité de Sara apparaît ici comme une tension, finalement propre à tout être humain, entre la nature et la culture au milieu desquelles se construit le personnage.

Cette essence naturelle permet à l'idée d'une autosuffisance[156] caractéristique des populations autochtones de nourrir le mythe du Bon sauvage[157]. Malgré tout, cette capacité d'autosuffisance fait écho à l'indépendance d'Alice, la mère de Sara, capable comme l'était son mari, de subvenir à ses besoins alimentaires et à ceux de sa fille grâce à la compréhension de la nature et à la chasse (voir *ibid.*, p. 152). Par ailleurs, la description du nouveau quotidien d'Alice, remplaçant son époux, révèle une forme de mutation car elle doit désormais incarner, en tant que femme, un rôle masculin. D'une certaine manière, son hybridité paraît alors échapper à la condition[158] féminine par la pratique d'activités masculines. La force de son hybridité réside dans sa capacité à transgresser les normes associées à son essence féminine. Au-delà de l'habituelle distinction entre les rôles assignés aux femmes et aux hommes naît une forme d'hybridité des genres. Pour subsister, Alice est une femme qui n'a d'autre choix que de se comporter en homme. Sa construction identitaire relève donc d'une hybridité culturelle et acquise[159].

La dévalorisation de la culture inuite marque tout particulièrement la construction identitaire du personnage de Mikileraq, ayant quitté le Groenland pour ses études. Au Danemark, où elle a rencontré son compagnon Jørn, lui aussi émigré groenlandais, elle a en effet entendu des remarques racistes de la part de ses collègues, la réduisant à cet état d'innocence sauvage :

> Sie zählte die Zufälle, die es brauchte, um sie zueinanderzuführen, die Schulen, die abgeschlossen, die Prüfungen, die bestanden [...] und die Idee, die geboren werden musste, die Küste am Øresund entlangzufahren, nachdem ihr die dänischen Kolleginnen erklärt hatten, dass

[155] Voir *ibid.*, pp. 174-181.
[156] Voir *ibid.*, p. 177.
[157] Voir *ibid.*, pp. 174-181.
[158] Voir FRAISSE, Geneviève. Chapitre 1. En finir avec la « condition » féminine » ?. *Op. cit.*, pp. 15-26.
[159] Voir BAYART, Jean-François. Avant-propos. In : *L'Illusion identitaire*. *Op. cit.*, p. 10.

> sie, eine Grönländerin, niemals imstande sein würde, ein technisches Wunderwerk wie ein Automobil zu beherrschen, sie wäre doch zu sehr ein *Kind der Natur*! (AEN, p. 173) [Nous soulignons]
>
> [Traduction] Elle comptait les hasards qu'il avait fallu pour qu'ils se rencontrent, les écoles fréquentées, les examens passés [...] et l'idée qui avait dû naître, d'aller en voiture longer la côte de l'Øresund après que ses collègues danois lui avaient expliqué qu'elle, une Groenlandaise, ne serait jamais capable de maîtriser une merveille technique telle qu'une automobile, elle était bien trop une *enfant de la nature* ! (*Anatomie d'une nuit*, pp. 183-184) [Nous soulignons]

La proximité de la population autochtone avec la nature semble servir de prétexte à une infantilisation de la culture groenlandaise. Parce qu'ils seraient privés de civilisation, les autochtones seraient forcément inaptes et réduits à un stade de développement similaire à celui de l'enfant. Dans ce roman ultracontemporain, l'usage du terme de « Wunderwerk » (« merveille technique ») pour désigner un véhicule automobile se veut hyperbolique. En effet, ce moyen de transport aujourd'hui largement répandu est ironiquement présenté comme une technologie *high-tech*. Le sous-entendu raciste semble être le suivant : la voiture, élevée au rang de « merveille technique », serait un objet trop difficile à conduire pour une Inuite. Une survalorisation d'un objet, qui n'appartient en aucun cas de manière exclusive à la culture regardante[160], permet la dévalorisation des sujets composant la culture regardée[161]. Attestant de la pensée coloniale et verticale de ses collègues, le discours ici rapporté par Mikileraq semble la situer en bas de la hiérarchie sociale, parmi les prétendus « enfants de la nature » (voir *Anatomie d'une nuit*, p. 184), supposément limités dans leur développement par leur manque de civilisation.

c. <u>Amoureux d'une hybride exotique</u>

Pour le personnage de Sara Lund, l'hybridité entre en jeu non seulement dans sa généalogie, mais également dans la construction du couple qu'elle forme avec Henning. L'intersection entre son héritage inuit, qu'elle considère comme une altérité, et sa propre

[160] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 136.
[161] *Ibid.*

identité danoise crée une forme hybridité, composée d'une part d'identité ou d'altérité plus ou moins importante.

L'hybridité, une faille dans le couple

Sur le spectre identitaire, le curseur situé entre l'identité et l'altérité se meut en fonction des circonstances. Selon le regard porté sur elle, Sara paraît plus ou moins danois ou plus ou moins groenlandais ; selon le regard porté sur lui, Henning le paraît également. En effet, après la découverte de la mystérieuse mort des grands-parents inuits de Sara[162], le regard que les deux conjoints portent l'un sur l'autre change : « Sie war in seinen Augen grönländischer geworden und er dänischer, und das hatte an ihrer Vertrautheit zu nagen begonnen, bis nichts mehr von ihr übriggeblieben war » (AEN, p. 225, traduction p. 240 : « à ses yeux, elle était devenue *plus* groenlandaise et lui *plus* danois et cela avait commencé à miner leur intimité jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien » [Nos ajouts à la traduction publiée sont en italique]).

L'emploi de comparatifs met en avant la possibilité d'une altérité présente mais relative. Sara et Henning s'éloignent l'un de l'autre puisque chacun renvoie à l'autre une altérité accentuée, qui empiète sur leur identité respective. Sara rejette sa propre hybridité, croyant lire dans les yeux de son conjoint une complète altérité : « Sie war die Exotin geworden, die Grönländerin, und nur als diese wollte er sie lieben; sie aber lehnte das ab » (*ibid.*, traduction, p. 240 : « Elle était devenue exotique, la Groenlandaise, et il ne voulait plus l'aimer qu'en tant que telle, mais elle s'y refusait – »). Le spectre continu entre les deux pôles imagologiques paraît ainsi rompu. Désormais, les camps sont strictement définis et clairement distincts : le personnage de Sara ne peut incarner à la fois une identité et une altérité équilibrées et interdépendantes ; il faut choisir entre l'une et l'autre.

Dans son essai, rédigé lors de son voyage au Groenland, Anna Kim observe ce conflit intérieur exprimé par une autochtone : « Sie habe an sich beobachtet, dass sie zwei verschiedene Masken besitze, die sie aufsetze, wann immer sie auf die eine oder die andere *Partei* stosse »[163] [Notre traduction : « Elle s'est aperçue qu'elle possédait deux masques différents, qu'elle portait suivant si elle se retrouvait confrontée à un *parti* ou à l'autre »]. Ici comparé à un jeu de rôles, voire à un déguisement perpétuel, l'hybridité s'apparente non plus à une division interne,

---

[162] *N. B.* L'enquête autour de la mort des grands-parents groenlandais de Sara a été évoquée dans la section « A. Immobilité et fatalité » du chapitre 3 intitulé « Autour du paysage thermique : un espace polysensoriel » dans la partie I.

[163] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, p. 91.

comme le suggérait l'usage du terme de « Halbwilde » (AEN, p. 153) pour désigner la mère de Sara, mais à un dédoublement de la personne humaine.

Disposant d'une gamme variée de masques, l'individu serait obligé d'alterner entre ceux-ci, apparaissant selon les rencontres et les circonstances sous telle ou telle identité. Dans *Anatomie einer Nacht*, vivre son hybridité comme une fracturation de son identité paraît en revanche inconcevable, insupportable pour Sara. À défaut de posséder en elle une identité et une altérité co-existantes et compatibles, elle semble alterner au cours de son existence entre deux identités irréconciliables, l'une étant danoise et l'autre groenlandaise. Refusant d'être une hybride, elle devient en somme sa propre « Doppelgängerin »[164], pour reprendre un terme de l'essai d'Anna Kim, soit son propre *alter ego*. Sara pense devenir une étrangère, persuadée que son altérité inuite, jusqu'ici minoritaire, exerce désormais un pouvoir dominant sur son identité danoise aux yeux de son compagnon, au point d'écraser Sara et de s'y substituer.

Le pouvoir écrasant de la culture regardante

Au regard que porte chacun des membres du couple sur l'autre s'ajoute le regard du père d'Henning sur le couple que son fils forme avec Sara. Au-delà de cette relation amoureuse, l'intérêt de Henning pour cette culture agace son père, réfractaire vis-à-vis de tout ce qui se rapporte à la culture groenlandaise :

> Als Henning nach dem Abitur den Entschluss fasste, Eskimologie zu studieren, protestierte sein Vater. Was für eine Zeitverschwendung, was für eine Verschwendung von Talent und Geld, du wirst niemals eine gute Stelle finden und außerdem, was gibt es dort noch zu erforschen, alles ist geschrieben, was aufgeschrieben gehört, es gibt nichts Neues mehr, schon lange nicht, dieses Volk, sagte der Vater und holte tief Luft, ist einzig durch unsere Unterstützung am Leben, unsere Kinder dürfen nicht auch noch ihr Leben wegwerfen [...]. (*ibid.*, p. 238)
>
> [Traduction] Quand Henning décida après son bac de faire des études d'esquimologie, son père protesta. Quelle perte de temps, quel gaspillage de talent et d'argent, tu ne trouveras jamais de bon boulot et en plus, qu'y a-t-il encore à étudier là-bas, on a déjà écrit tout ce qu'il y avait à écrire, il n'y a rien de neuf, depuis longtemps, ce peuple, dit son père en prenant une profonde respiration, ne survit que par nos subsides, nos enfants ne sont pas censés gâcher leur vie [...]. (*Anatomie d'une nuit*, p. 253)

[164] *Ibid.*, p. 94.

L'évocation d'une discipline scientifique dédiée à la culture inuite sous le terme d'« esquimologie » (ou « esquimaulogie »[165]) atteste d'une reconnaissance limitée de la culture et de la population autochtone par le père de Henning, désignée par un ethnonyme controversé : celui d'« Esquimaux ». Le terme possède une connotation colonialiste dont Sarah, dans le roman de Valentine Goby, a parfaitement conscience : « *quand je pense qu'on les a appelés Eskimos, mangeurs de viande crue, quelle expression de colonialiste,* et Sarah qui a déjà lu ça vingt fois sans doute aurait laissé passer, par habitude » (*Banquises*, p. 12). En réalité, l'étude du peuple inuit doit ce nom au géographe et anthropologue français Jean Malaurie, qui, dans son ouvrage intitulé *Les derniers rois de Thulé* (1955), désigne Knud Rasmussen (1879-1933), le grand explorateur de l'Arctique né au Groenland[166], comme le père de l'esquimaulogie[167]. Paradoxalement, le nom de la science dédiée aux populations inuites se construit donc sur un exonyme, c'est-à-dire un nom choisi par un individu exogène. Cela traduit déjà l'absence d'autodétermination du peuple inuit et une forme de domestication de son altérité par les Européens. La culture regardée[168] n'est donc pas uniquement observée, elle est également nommée par la culture regardante[169].

Pourtant, il existe d'autres manières de désigner le peuple autochtone. En effet, le champ disciplinaire des Études inuites, actuellement plus répandu, notamment au Canada, est créé à partir d'un endonyme. Il donne notamment son nom à la revue *Études Inuits Studies*[170], proposée par le Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones de l'Université Laval. D'ailleurs, comme le propose Jean Malaurie, ne se méfiant pas de la connotation péjorative et coloniale du terme, il semble peu cohérent d'intégrer Knud Rasmussen ainsi que ses travaux dans le champ de l'esquimaulogie[171] puiqu'il est lui-même issu de l'union d'un père danois et d'une mère d'ascendance danoise et groenlandaise[172]. Sachant que Rasmussen était métis, il paraît plus judicieux de rattacher ses travaux aux études inuites puisque l'explorateur porte un regard endogène sur le Groenland qu'il parcourt.

---

[165] Voir Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique. Rasmussen, Knud. *Les littératures inuites* [en ligne]. [Consulté le 2 janvier 2025]. Disponible à l'adresse : https://inuit.uqam.ca/fr/individu/rasmussen-knud
[166] Voir *ibid.*
[167] Voir MALAURIE, Jean. *Les derniers rois de Thulé*. Paris : Pion : 1955. Évoqué dans *ibid.*
[168] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 136.
[169] *Ibid.*
[170] Voir Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Études INUIT Studies. *Université Laval* [en ligne]. [Consulté le 8 juillet 2024]. Disponible à l'adresse : https://revues.ulaval.ca/ojs/index.php/etudes-inuit-studies
[171] Voir MALAURIE, Jean. *Les derniers rois de Thulé*. *Op. cit*. Évoqué dans *ibid.*
[172] Voir Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique. Rasmussen, Knud. *Les littératures inuites* [en ligne]. *Op. cit.*

Non explicitement désignées comme des Études inuites, les Études de l'Arctique, quant à elles, sont enseignées dans les espaces nordiques, comme dans les universités d'Alaska[173] ou du Danemark[174], mais également en France[175], pionnière dans l'étude exogène de ces régions. En effet, Jean Malaurie a lui-même participé en 2009 à la création d'un laboratoire français dédié à l'étude de l'Arctique[176]. Au Royaume-Uni, les études dites « polaires » sont également accessibles dans plusieurs universités, dont celle de Cambridge[177]. En somme, ce domaine d'études semble désormais davantage évoqué de manière géographique qu'ethnologique : dans cet acte de nomination, l'accent est donc davantage mis sur les espaces étudiés que les populations qui les occupent. Malgré un intitulé moins controversé, les études inuites, polaires, ou de l'Arctique, comme les études esquimaulogiques, gravitent autour des cultures et sociétés inuites[178]. Il s'agit généralement d'un champ multidisciplinaire, regroupant sciences naturelles et humanités, qui accueille également en son sein des enjeux ultracontemporains, comme les sciences de l'environnement climatique[179]. C'est à ce champ disciplinaire que semble donc s'intéresser le personnage d'Henning (voir AEN, p. 238).

Dans le roman postcolonial d'Anna Kim, une logique coloniale paraît néanmoins perdurer : le droit à l'autodétermination de la culture regardée ne semble pas encore acquis. Pour le père de Henning, la valeur de la culture regardée dépend exclusivement de la culture regardante, soit la culture danoise à laquelle il appartient : « dieses Volk [...] ist einzig durch unsere Unterstützung am Leben » (*ibid.*)[180]. Il s'agit donc d'une stratégie identitaire qui consiste à diminuer la valeur de la culture de l'Autre au profit de la sienne. En d'autres termes, le personnage détermine l'infériorité de la culture du peuple colonisé par rapport à celle du peuple colonisateur par l'état de dépendance économique du premier au second. Anna Kim rappelle les règles du jeu imagologique : « Das Fremde steht immer in Referenz zum Eigenen, es hat

---

[173] Voir Arctic and Northern Studies. University of Alaska Fairbanks [en ligne]. [Consulté le 29 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.uaf.edu/arctic/

[174] Voir Greenlandic and Arctic Studies. *University of Copenhagen* [en ligne]. [Consulté le 2 janvier 2025]. Disponible à l'adresse : https://ccrs.ku.dk/research/greenland-and-arctic-studies/

[175] Voir À propos de nous : Laboratoire Cultures, Environnements, Arctique, Représentations, Climat (CEARC). *Université Versailles Saint-Quentin (UVSQ)* [en ligne]. [Consulté le 30 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.cearc.fr/content/propos-de-nous

[176] Voir Arctique et climat. *UVSQ Fondation* [en ligne]. [Consulté le 2 janvier 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.fondation.uvsq.fr/arctique/

[177] Voir MPhil in Polar studies. *University of Cambridge* [en ligne]. [Consulté le 2 janvier 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.postgraduate.study.cam.ac.uk/courses/directory/easpmpmps

[178] Voir *ibid.*

[179] Voir Arctique et climat. *UVSQ Fondation* [en ligne]. [Consulté le 2 janvier 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.fondation.uvsq.fr/arctique/

[180] La longue citation est présente à la page précédente, accompagnée de sa traduction.

keinen Wert für sich »[181] [Notre traduction : « l'étranger sert toujours de référence au *moi*, il n'a pas de valeur pour soi »], la dangerosité du discours colonial adopté par le père de Henning semble justement résider dans ce rapport de dépendance entre les deux pôles (altérité et identité). Car, suivant ce raisonnement, si l'Autre est dépendant du *moi*, c'est qu'il a besoin du *moi* pour exister, donc il n'est rien sans *moi*. La dépendance économique sert de métonymie à la dépendance imagologique.

Ce raisonnement paraît ainsi associé à un sentiment de gratitude imposé, comme un devoir de reconnaissance envers les colons : la culture groenlandaise serait ce qu'elle est grâce au pouvoir colonisateur, ce qui pour le père de Henning justifie une forme d'autosatisfaction illusoire. Petit à petit, la dépendance mène à la légitimation de la soumission d'une population autochtone à une puissance exogène : sans *moi*, l'Autre ne serait rien, il serait ainsi censé *me* devoir quelque chose. L'argumentation du père de Henning ne s'appuie pas sur la comparaison des deux cultures, incarnant l'Autre et le *moi*, mises face à face dans une logique imagologique, mais bel et bien sur le simple constat du besoin de comparaison pour construire une image de soi ou de l'Autre. Puisque l'identité et l'altérité se construisent par comparaison[182], une identité ne peut être établie sans être confrontée à une altérité et vice-versa. D'un point de vue strictement imagologique, la population autochtone devrait donc voir son identité groenlandaise assignée à sa rencontre avec l'altérité danoise. D'un point de vue économique, l'affaiblissement des modes de production et consommation traditionnels, remplacés par les techniques modernes de la *civilisation* danoise, maintient le peuple inuit dans un état de dépendance vis-à-vis de la puissance exogène. D'un point de vue éthique, la permanente relativité de l'identité par rapport à l'altérité semble toutefois propice à la légitimation d'une pensée et d'une politique coloniale. La stratégie identitaire est si brutale qu'elle se transforme en dérive identitaire, capable de justifier la hiérarchisation des peuples humains.

Le personnage de Keyi, un sans-abri déambulant dans la ville d'Amarâq, doit, quant à lui, assumer les conséquences de son hybridité culturelle. Keyi est issu d'une famille inuite. Toutefois, le personnage subit le même destin que les « *verschickten Kinder* »[183], c'est-à-dire les 1500 enfants groenlandais scolarisés au Danemark de 1961 à 1976 – en théorie avec l'accord de leurs parents[184]. À l'âge de onze ans, le jeune Keyi a ainsi été arraché à ses parents

[181] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, p. 99.
[182] Voir MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain.* Paris : Presses Universitaires de France, 1992. p. 283.
[183] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, p. 64.
[184] Voir *ibid.*, p. 63.

analphabètes, ne pouvant exprimer leur désaccord par écrit, et emmené au Danemark avec douze autres écoliers (voir AEN, p. 77). L'expérience s'avère très douloureuse :

> Er wurde zu einer dänischen Familie mit einer achtjährigen Tochter gesteckt, musste in einer kleinen, dunklen Dachkammer auf einer Matratze am Boden schlafen, und die Gastfamilie verbot es ihm ausdrücklich, Grönländisch zu sprechen, jedes Mal, wenn er es trotzdem versuchte, gab es eine Strafe, Schläge auf die Handflächen, kein Essen, und als er in seine Heimat zurückkehrte, betrachtete ihn seine Familie mit Argwohn, der sich erst legte, als er schwor, er habe sie nicht verraten, es habe ihm nicht gefallen – (*ibid.*)
>
> [Traduction] On l'avait mis dans une famille danoise qui avait une fille de huit ans, il devait dormir sur un matelas par terre dans une petite mansarde sombre et la famille d'accueil lui avait expressément interdit de parler groenlandais et chaque fois qu'il essayait quand même, on le punissait, on lui donnait des coups de règle sur les mains [, on le privait de nourriture[185]] et quand il était rentré dans son pays, sa famille le regardait avec suspicion, jusqu'à ce qu'il finisse par jurer qu'il ne les avait pas trahis, que ça ne lui avait pas plus – (*Anatomie d'une nuit*, p. 81)

Après la déportation, les interdictions et punitions rythment son quotidien au Danemark, mises en place dans un objectif de déculturation. Les sévices qu'il subit sont loin d'être une exception[186] ; ils sont fréquents dans l'éducation assimilatrice des « enfants placés ». Relevant autant d'une maltraitance physique que psychologique, le traumatisme[187] est profond et demeure présent à son retour au Groenland. Éloigné de son île natale, de sa famille et de sa première langue, Keyi est dépossédé de tout, y compris de son nom de famille. Effectivement, il apparaît dans la liste des personnages du roman d'Anna Kim comme l'unique protagoniste sans patronyme (voir *ibid.*, Hauptpersonen, p. 8). L'identité de Keyi, transmise par sa généalogie, disparaît ainsi au profit d'une identité construite artificiellement par l'autorité coloniale. En errant dans la ville d'Amarâq sans domicile, Keyi s'impose comme le personnage emblématique du Groenland postcolonial ; il peut en effet être considéré comme l'allégorie d'une terre en souffrance. Sa difficile reconstruction identitaire traduit celle de tout un peuple qui, après avoir vécu sous domination coloniale, doit essayer de guérir ses traumatismes pour se reconstruire.

---

[185] Ce segment de la phrase n'a pas été traduit par la traductrice Marie-Claude Auger.
[186] Voir JENSEN, Ernst. *Langt Hjemmefra – grønlandske børn på skoleophold i Danmark i 1960'erne og 1970'erne.* Nuuk : Atuagkat, 2001. Évoqué dans *ibid.*, p. 64.
[187] Voir *ibid.*

B. Formes de l'entre-deux : de l'hybridité à l'hermaphrodisme

Si le roman d'Anna Kim pourrait être rattaché aux « littératures du chaos »[188], pour reprendre l'expression de Myriam Louviot, c'est principalement pour sa capacité à représenter des identités imposées troublées par l'émergence d'hybridités postcoloniales, mêlant l'identité du dominé à celle du pouvoir dominant dans le même corps, à l'intérieur d'un seul et même personnage, comme par exemple à l'intérieur de Keyi. Toutefois, dans les romans de Kim et Goby, tous deux portant sur le Groenland, tous les personnages ne sont pas aussi tiraillés ou fragmentés que Keyi, certains réussissent à incarner une forme plus souple d'hybridité. Ainsi, ils échappent, d'une certaine manière, au trouble identitaire[189] majeur que peut causer la fracturation interne d'un personnage. Nous nous intéresserons progressivement aux différentes formes d'hybridité présentes dans le corpus, cherchant petit à petit à comprendre quelles circonstances permettent d'atténuer la conflictualité souvent pensée comme inhérente à l'hybridité. On s'interrogera alors sur la possibilité d'envisager l'hybridité, non pas au prisme de l'*hybris*[190], comme le suggère Louviot, mais davantage dans une perspective d'apaisement, rendue possible par l'acceptation de la différence, de l'altérité, notamment à l'intérieur du *moi*.

a. L'hybride insulaire

La nouvelle identité danoise de Keyi paraît alors aussi artificielle que le parfum des draps mis à disposition par sa famille d'accueil danoise, au cours des derniers mois passés chez elle : « dem Blauen Bett, das nach Blumen roch » (AEN, traduction, p. 82 : « le lit bleu qui sentait les fleurs »). D'après Gale Peter Largey et David Rodney Watson, la fétidité présumée d'un groupe social fait souvent partie d'une stratégie servant à le dévaloriser[191]. En effet, l'odeur

[188] LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 29.
[189] Voir *ibid.*, p. 41.
[190] Voir *ibid.*, p. 28.
[191] Voir LARGEY, Gale Peter et WATSON, David Rodney. The Sociology of Odors. *American Journal of Sociology*. 1972. Vol. 77, n°6, pp. 1024-1026. Référencé dans HOWES, David. Le sens sans parole : vers une anthropologie de l'odorat. *Anthropologie et Sociétés* [En ligne]. 1986. [Consulté le 10 mai 2023]. Vol. 10, n°3, p. 39. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/006362ar.

du propre contraste nettement avec l'animalisation de Keyi, perçu par sa famille d'accueil non pas comme un enfant, mais comme soit un « petit sauvage » (voir *ibid.*).

Un enfant « sauvage » ?

Une fois encore, le mythe de l'individu autochtone, assimilé à un barbare dont il faudrait se méfier parce qu'il serait étranger à toute norme sociale[192], apparaît dans la prose d'Anna Kim : « Während der letzten Monate hatte er sich eingelebt, nachdem die Familie beschlossen hatte, dass man dem kleinen Wilden vertrauen könne » (*ibid,* traduction, p. 82 : « pendant les derniers mois, il s'était habitué, après que la famille eut décidé que l'on pouvait faire confiance *au petit sauvage* »). La confiance attribuée à l'enfant supposément sauvage, mais sans danger, permet à Keyi d'échapper à la maltraitance subie jusqu'ici et d'accéder à un confort moins rudimentaire. Il a désormais le droit à un lit et à un linge de lit digne de ce nom (voir *ibid.*) ; l'odeur du lit n'est pas anodine. Grâce à des précisions olfactives, l'autrice suggère la domination par une altérité coloniale, présumément dotée d'une pureté supérieure, sur une identité inuite, jugée non civilisée et implicitement bestiale : l'odeur du propre paraît ainsi à Keyi comme une intrusion olfactive inhabituelle dans son espace sensoriel. Le changement d'odeur est certes uniquement une donnée olfactive, mais elle traduit plus largement le brutal changement d'environnement auquel l'enfant est confronté. Dans ce contexte de colonisation évoqué sous la plume de Kim, le propre est presque une violence pour Keyi, qui se voit immergé dans une atmosphère de « désinfection », voire de domestication de l'autochtone par la colonisation européenne. Dans ce roman postcolonial, la dénonciation de Kim est sans appel : l'occidentalisation de l'enfant inuit ne relève pas de la simple éducation, mais bel et bien d'une volonté de purification et d'anéantissement de l'identité inuite.

En réalité, la description du sentiment intime de Keyi révèle une forme d'aliénation[193]. À force de sentir l'odeur de l'Autre, il devient cet Autre : « schon nach kürzester Zeit war ihm jede Erinnerung an Grönland entfallen, er fing an, sich selbst als Däne zu sehen und zu bezeichnen » (*ibid.*, p. 77 : traduction, p. 82 : « très vite, tous ses souvenirs du Groenland s'envolèrent, il commença à se considérer et à se définir comme un Danois »). Tiraillé entre deux cultures dès l'enfance, Keyi semble donc en proie à un conflit interne entraînant une

[192] Voir MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIX^e siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. *Op. cit.*, pp. 166-174.
[193] Voir ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. In : RAUCHFLEISCH, Udo (dir.). *Fremd im Paradies : Migration und Rassismus* [en ligne]. Basel : Lenos, 1994, p. 38.

inversion des pôles. Tandis que l'influence danoise réussit à passer du statut d'altérité à celui d'identité, ce qui constituait son identité groenlandaise se transforme en une véritable altérité. Ici sont mis en évidence les conséquences irréversibles du déplacement dans l'espace : un séjour prolongé dans l'Ailleurs danois, même s'il est imposé, pousse le personnage de Keyi à adopter l'altérité comme une identité. Autrement dit, il paraît difficile de rester soi-même tout en habitant l'Ailleurs. L'écart entre l'altérité et l'Ailleurs ainsi que celui entre l'identité et l'Ici, perçus comme deux écarts superposables[194], traduisent l'absence de flexibilité non seulement d'un schéma imagologique, mais également la rigidité avec laquelle doit composer tout personnage en quête de construction identitaire. Ailleurs, Keyi n'est plus lui-même. Déporté au Danemark, il ne peut plus être un personnage inuit. Apparaît ainsi l'impossibilité de construire une identité sans hybridité tout en habitant l'Ailleurs. Dans cet Ailleurs semble *a priori* régner, pour Keyi, la toute-puissance de l'altérité, excluant tout accès à l'identité originelle.

Insularité et aliénation : l'impossible retour aux sources

De surcroît, l'aliénation[195] de Keyi perdure, même une fois de retour sur son île natale car tout ce qui lui rappelle son identité lui paraît désormais étranger. Dans son roman, Anna Kim dresse un portrait de la ville d'origine de Keyi, qu'il perçoit, à son retour du Danemark, comme inhospitalière: « In den ersten Monaten zurück in Amarâq fragte er sich, ob er sich eigentlich am richtigen Ort befand, denn das Vertraute seiner Heimat begann vor seinen Augen zu verschwinden » (AEN, p. 78 : traduction, p. 82 : « Les premiers mois de son retour à Amarâq, il se demanda s'il ne s'était pas trompé d'endroit car le côté familier de sa ville commença à disparaître peu à peu sous ses yeux »). La prise en considération de l'insularité du pays natal permet de rappeler la vocation de « décentrement »[196] sollicité par Catherine Pélage. Penser sur une île, revient nécessairement à repenser ce qui a été pensé sur le continent, donc à tout repenser depuis une périphérie et non plus un centre[197]. Car l'insularité oblige les personnages qui y sont confrontés à se positionner, ne serait-ce qu'inconsciemment. Si, en vivant sur l'île, le personnage de Keyi ne pouvait la considérer que comme le centre de son existence, son départ a occasionné un premier décentrement[198] : vu du Danemark, l'île devient une périphérie, une lointaine colonie habitée par des populations considérées comme sous-humaines par le

[194] PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 135.
[195] Voir ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. *Op. cit.*, p. 38.
[196] PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 10.
[197] Voir *ibid*.
[198] Voir *ibid*.

continent, siège du pouvoir colonial. Sa propre identité, associée à une périphérie, devient secondaire, voire inexistante.

Dépossédé de sa propre culture, Keyi ne peut même pas la partager avec sa fille, née au Danemark. Pas assez familiarisé non plus avec la culture de l'Autre, notamment avec sa langue, il ne peut pas non plus la lui transmettre : « Er lernte Malin, seine Tochter, nie wirklich kennen, er ließ sie zurück, als sie vier Jahre alt war und sie gleich viele dänische Wörter kannten » (AEN, p. 83 : traduction, p. 87 : « Il n'avait jamais vraiment connu sa fille, l'ayant quittée quand elle avait quatre ans, à l'époque, ils connaissaient à peu près autant de mots danois l'un que l'autre »). Ainsi, le protagoniste n'est ni tout à fait le même, ni tout à fait devenu un autre. Certes, Keyi se rend compte des conséquences de son départ au Danemark sur son identité groenlandaise, menacée par le pouvoir colonial en raison de l'éloignement physique qui le sépare de son île et l'interdiction de parler sa propre langue (voir *ibid.*, p. 77), mais il comprend également la distance culturelle et linguistique qui persiste à le tenir à l'écart de cette altérité danoise, de l'Autre. Même très éloigné du *moi*, il ne deviendra jamais l'Autre.

En effet, comme le formule Jalad Berthelot Obali, dans son étude de romans postcoloniaux francophones et anglophones du Sud, « partir (le départ) c'est déjà revenir (le retour) »[199] ; il y aurait ainsi toujours une possibilité d'intervertir le centre et la périphérie, en fonction du lieu de départ et d'arrivée. Donc, lorsque Keyi revient au Groenland, le second décentrement[200] serait censé annuler le premier ; il s'agirait alors d'un recentrement : l'île reprendrait sa place centrale et non périphérique aux yeux du personnage. Or, l'inversement des pôles n'est pas si facile. Contrairement à Obali, associant le récit du retour à une forme de retour aux sources, aux origines[201], Anna Kim propose le récit d'un retour en terre inconnue, en dressant le portrait d'un protagoniste amnésique face à sa ville d'origine, Amarâq. En réalité, le récit du retour[202], auquel s'est tout particulièrement intéressé Jalad Berthelot Obali apparaît comme un motif clé dans le roman *Anatomie einer Nacht*, comme un élément révélateur d'une certaine hybridité. Si l'hybridité se caractérise par la co-présence de deux pôles (identité et altérité) au sein d'un personnage, elle peut entraîner un basculement d'un pôle à un autre,

---

[199] OBALI, Jalad Berthelot. *L'écriture du retour dans quelques romans postcoloniaux francophones et anglophones (Chimamanda Ngozi Adichie, Dany Laferrière, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi)* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littérature comparée. France : Université de Lyon, 2022, p. 7. [Consulté le 12 juillet 2024]. Disponible à l'adresse : https://theses.hal.science/tel-04013547

[200] Voir PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. *Op. cit.*, p. 10.

[201] Voir OBALI, Jalad Berthelot. *L'écriture du retour dans quelques romans postcoloniaux francophones et anglophones (Chimamanda Ngozi Adichie, Dany Laferrière, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi)* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 12.

[202] Voir *ibid.*

rendant l'un plus visible que l'autre à ses propres yeux ou aux yeux des autres. Revenir sur son île natale permet à Keyi de prendre conscience de sa double altérité. Même revenu au point de départ, Keyi n'a donc pas l'impression de se recentrer, bien au contraire, il demeure en marge de la société groenlandaise. Le problème est peut-être lié à la situation encore ambiguë du Groenland vis-à-vis du Danemark continent : l'île fait encore aujourd'hui partie du Royaume danois au moment où Keyi y retourne. Si le personnage est enlisé dans un schéma colonial, c'est peut-être parce que le Groenland lui-même y est enlisé.

La relation de réciprocité entre le centre et la périphérie, le départ et le retour, l'identité et l'altérité fragilise durablement la construction identitaire de Keyi, qui se perçoit lui-même comme étranger où qu'il aille. Il devient alors le seul sans-abri d'Amarâq, décrit non seulement comme un « Obdachlose » (*ibid.*, p. 261), soit un SDF, mais également comme un « Außenseiter »[203] (*ibid.*), c'est-à-dire un marginal et un « Heimatloser » (*ibid.*, p. 292), un apatride. Ses difficultés d'acculturation au Danemark font écho à une irréversible déculturation. Une fois de retour au Groenland, il ne se sent ni groenlandais, ni danois, ce qui fait émerger en lui une double altérité. Si à l'âge adulte, il se retrouve sans domicile fixe (SDF), soit dans une situation particulièrement dangereuse au vu des conditions climatiques groenlandaises, il semble depuis l'enfance évoluer comme un « sans identité fixe ». Il ne sera jamais Ailleurs ce qu'il était Ici, et ce peu importe que l'on désigne par « Ailleurs » ou « Ici ». Toujours obligé de laisser derrière lui ce qu'il était pour (re)devenir ce qu'il pense devoir être, sa construction identitaire paraît impossible car elle doit toujours repartir de zéro. Son identité n'est pas dédoublée, elle est doublement anéantie, doublement étouffée par l'altérité. Étranger dans chacun des territoires où il a vécu, Keyi n'acquiert pas une double identité ; au contraire, il perd. Par le biais d'une douloureuse hybridité, qui s'est imposée à lui par l'histoire coloniale, la construction identitaire de Keyi ne s'opère pas comme la somme de deux entités, mais plutôt comme une annulation de l'une de ces entités par l'autre : au lieu de la co-présence d'une identité et d'une altérité se met en place une double absence (de l'une et de l'autre). Keyi n'est plus groenlandais au Danemark, comme il n'est plus danois au Groenland. Le personnage ne semble finalement n'être plus personne où qu'il soit. Cette double altérité mène à une double marginalisation : n'appartenant ni au peuple inuit, ni au peuple danois, Keyi ne réussit pas à trouver sa place.

[203] Le mot anglais « *outsider* » correspond à la traduction littérale du mot allemand.

Dans le roman d'Anna Kim, si l'hybridité du personnage de Sara[204] s'apparente à l'altercation entre une identité danoise et une identité groenlandaise la poussant à considérer la seconde comme une altérité lorsqu'elle découvre ses origines inuites, l'hybridité de Keyi se construit d'une autre manière : elle naît de la rencontre entre deux altérités. S'opposant ainsi à la tradition imagologique[205], l'écart entre l'Ici et l'Ailleurs ne se superpose pas pour Keyi à un simple écart entre une identité et une altérité. Il est en réalité question d'un grand écart, similaire à une prouesse gymnique et faisant émerger chez le protagoniste une impression d'écartèlement. L'Ici n'est plus atteignable depuis l'Ailleurs ; l'Ailleurs est partout désormais : au Danemark comme au Groenland, au continent comme sur l'île, au centre comme dans sa périphérie, Keyi se sent ailleurs. Son hybridité se construit donc dans la rupture, dans la fracture du lien imagologique. Pour se former, l'identité a besoin d'une altérité et *vice versa*. Ainsi est censé s'établir un jeu de réciprocité entre les pôles. En l'absence d'un des deux pôles, une construction identitaire hybride et équilibrée paraît impossible. Plus que tiraillé, Keyi est un hybride doublement déraciné. Son altérité pouvant difficilement être comparée à une quelconque identité, elle ne fait pas pour autant de lui un *alter*, mais plutôt un *alius*[206] dont l'altérité ne s'établit plus dans la comparaison. Keyi devient ainsi un « étranger qui est à lui-même sa propre identité et sa propre altérité »[207]. L'altérité de ce personnage apparaît comme incomparable, irrémédiable ; elle est tout simplement absolue.

b. <u>De l'hybridité à la fluidité</u>

L'insularité du Groenland inscrit immédiatement la construction identitaire des personnages dans une logique relationnelle, faisant écho à ce qu'Édouard Glissant nomme la « Poétique de la Relation »[208]. L'Ici et l'Ailleurs, comme le centre et la périphérie, s'imposent comme deux pôles que l'on peut perpétuellement sculpter, inverser et redéfinir selon les points de vue et les circonstances. En revanche, l'identité d'un protagoniste ne peut pas se construire dans la fracture incessante ou l'instabilité permanente occasionnée par la domination ou la disparition d'un des pôles (qu'il s'agisse de l'identité ou de l'altérité), au risque, comme c'est le cas pour Keyi, de s'isoler dans l'altérité la plus absolue. La solution à ces défis identitaires peut se trouver dans la redéfinition des rapports entre l'altérité et l'identité qui ne doivent plus être perçus comme des pôles situés aux extrémités d'une ligne bidirectionnelle. Ainsi, l'altérité

[204] Ce thème a été évoqué dans la section précédente, intitulée « A. L'hybridité chez Kim : un chaos identitaire ».
[205] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 137.
[206] Voir MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. *Op. cit.*, p. 283.
[207] *Ibid*.
[208] GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, p. 22.

et l'identité doivent être moins considérés comme un continuum de formes identitaires pouvant se superposer l'un sur l'autre, se juxtaposer l'un à côté de l'autre, se rapprocher ou s'éloigner l'un de l'autre. Sans ordre ni sens prédéterminé, ces formes pourraient alors se mouvoir sur une une route qui, au lieu de fonctionner uniquement comme une voie à double sens (allant soit dans le sens de l'identité, soit de l'altérité), serait faite de nombreux allers-retours.

Cette redéfinition fait écho à la forme du rhizome de Deleuze et Guattari[209], perçu par Bertrand Westphal tel « un tubercule qui n'a ni début ni fin »[210]. La construction identitaire, même en cas d'hybridité, doit pouvoir se composer dans la relation, dans le mouvement ou, pour reprendre un terme glissantien, dans « la trace »[211]: « Que la pensée de *la trace* s'appose, par opposition à la pensée du système, comme une errance qui oriente. Nous connaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus, en Relation »[212]. Pour les personnages d'*Anatomie einer Nacht*, le système s'est avéré cyclique obligeant chaque pôle (altérité ou identité) à pallier les défaillances de l'autre. Paradoxalement, le déséquilibre de la construction identitaire semble donc résider dans cette recherche d'équilibre. Envisager la construction identitaire comme une trace dans un réseau rhizomique permettrait ainsi de libérer les pôles de leur permanente responsabilité d'équilibrage et d'ouvrir la voie à des hybridités moins pesantes pour les personnages. Loin d'être toujours une difficulté, voire un trouble identitaire[213], l'hybridité peut en effet aussi se révéler être une véritable opportunité pour les personnages des romans d'Anna Kim et de Valentine Goby, capables de dépasser les frontières et carcans identitaires préexistants dans une société fictive ultracontemporaine et postcoloniale.

L'identité de genre construite au-delà de l'hybridité

Chez Kim, un personnage semble réussir à dépasser son hybridité au profit d'une identité apaisée. Il s'agit d'Emil. Lorsque ce personnage apparaît pour la première fois, celui-ci s'inscrit dans une filiation complexe : il est le fils illégitime de Martin et Laerke, séparés avant leur mariage par l'éclatement de la guerre en 1939 (voir AEN, pp. 137-138). Finalement, Emil est adopté par le couple Møller. Au cours de sa vie, il n'a jamais pu revoir sa mère

---

[209] Les particularités du rhizome ont été développées dans le cadre théorique de cette thèse.
Voir DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Introduction : rhizome. In : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 2001, p. 13.
[210] WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007, p. 88.
[211] GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. *Op. cit.*, p. 18.
[212] *Ibid.*
[213] Voir LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 41.

biologique (voir *ibid.*, p. 139). Néanmoins, contrairement à celle de Sara Lund[214], l'hybridité d'Emil ne tient pas à sa généalogie, mais plutôt à son genre. En effet, Emil(ia) devient le seul protagoniste transgenre du roman : « Emilia hieß früher Emil und war Richter in Dänemark, bevor sie nach Amarâq kam, um die zu sein, die *sie* in Århus nicht hätte sein können » (*ibid.*, p. 196 : traduction, p. 209 : « À l'époque, Emilia s'appelait Emil et était juge au Danemark avant de venir à Amarâq pour devenir celle qu'*il* n'avait pas pu être à Århus »[215]). Jusqu'à son installation au Groenland, il semblerait qu'Emil(ia) ait fait taire sa véritable identité de genre au profit d'une altérité, qui lui était imposée comme une identité. Avant sa transition, il ne pouvait pas vivre avec une identité féminine. L'hybridité du personnage se dessinait ainsi à l'intersection de son sexe biologique, identifié comme masculin, et de son genre, identifié comme féminin. En naissant avec un sexe *étranger* à son genre, son identité pour soi[216] a été, pendant longtemps, étouffée par une identité pour autrui et, plus globalement, son identité (féminine) par ce qu'elle considérait comme une altérité (masculine). Autrement dit, au Danemark, Emilia ne pouvait pas être qui elle souhaitait être, à savoir une femme. Éprouvant un sentiment d'étrangèreté par rapport à elle-même, le mal-être d'Emil(ia) naît d'une aliénation[217].

Le Groenland devient pour ce personnage transgenre un lieu de redéfinition de son identité et d'autodétermination. La situation d'Emilia, enfin libre de se définir elle-même, fait alors écho à la situation inverse subie par le peuple inuit, privé du droit à l'autodétermination et à la souveraineté nationale et culturelle pendant la colonisation. Tandis que l'île s'apparente pour Emilia à un Eldorado pour sa construction identitaire, elle constitue pour le peuple autochtone un territoire de lutte contre l'oppression coloniale, plus précisément contre la politique d'assimilation ayant débuté dans les années 1950[218]. L'affirmation de l'identité personnelle d'Emilia résonne donc avec la difficile affirmation d'une identité collective pour le Groenland. D'ailleurs, l'identité féminine d'Emilia ne remplace pas l'altérité masculine d'Emil de manière immédiate, ce qui peut laisser sous-entendre d'une manière métaphorique la

---

[214] La situation de Sara a été évoquée dans le chapitre précédent, intitulé « A. Dissonances identitaires chez Kim : des constructions hybrides ».
[215] Deux pronoms (un dans le texte original et l'autre dans la traduction) sont mis en italique afin de mettre en relief une inexactitude dans la traduction. Dans la traduction de Marie-Claude Auger, le pronom personnel allemand « sie » se transforme en un pronom masculin en français : « il ». Or, de manière rigoureuse, le pronom féminin devrait être conservé dans cette partie de phrase : « pour devenir celle qu'*elle* n'avait pas pu être à Århus »
[216] Voir GOFFMAN, Erving. 3. Alignement sur le groupe et identité pour soi. *Op. cit.*, p. 127.
[217] Voir ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. *Op. cit.*, p. 38.
[218] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*, pp. 22-26.

complexité et la longue durée d'une construction identitaire caractérisée par le combat contre une altérité pour l'affirmation d'une identité.

Le genre en terre postcoloniale : de l'hybridité à l'ambiguïté

Le basculement entre les deux pôles, contribuant à l'hybridité du personnage, n'est pas immédiat. Il est ici question d'une hybridité non pas stable, mais modulable : un des pôles peut se révéler plus ou moins visible en fonction des circonstances. Parfois, un pôle domine l'autre, sans pour autant le faire disparaître. Une nouvelle identité féminine n'efface pas complètement toutes les traces d'une identité masculine, présente chez Emilia, malgré elle. En elle, cohabitent donc une identité pour elle et une identité pour autrui. Cette opposition entre ces deux identités en fait une hybride : elle sera toujours pour les autres ce qu'elle n'est pas (un homme), tout en étant ce qu'elle est (une femme) ; le basculement d'une identité à l'autre n'est pas synonyme de remplacement. Il s'agit donc non seulement d'une hybridité de genre, mais avant tout d'une hybridité de regard. Effectivement, malgré sa transition de genre, le sexe de naissance d'Emilia reste visible aux yeux des autres, comme l'indiquent sa taille et son allure androgyne :

> Emilia ist groß, riesig nach ostgrönländischen Maßstäben [...]. Ihr Gang erinnert an ein Schiff, das sich durch wütende Wogen kämpft, aber ihre Stimme ist so leise und heiser wie die der Großmutter, die sich, nachdem sie jahrelang in die Ohren ihrer Umgebung geschrien hat, von einem Tag auf den anderen in sich zurückzog. (*ibid.*, p. 196).
>
> [Traduction] Emilia est grande, immense pour les critères du Groenland oriental [...]. Sa démarche évoque un bateau qui se fraie un chemin dans des vagues en furie mais sa voix est aussi basse et enrouée que celle de la grand-mère qui, après avoir crié pendant des années dans les oreilles de son entourage, se retira en elle-même du jour au lendemain. (*Anatomie d'une nuit*, pp. 208-209)

Ce qui était vécu comme une hybridité imposée avant sa transition se transforme, après celle-ci, en une ambiguïté assumée. Désormais, le rapport de domination s'est inversé : son identité pour autrui ne fait plus le poids face à son identité pour soi[219]. L'altérité masculine apparaît encore dans son physique, mais est reléguée au second plan de sa construction identitaire, comme une extrémité non désirée gisant au bout du spectre identitaire. Son identité de genre choisie, soit son identité féminine, l'emporte désormais ; en atteste l'usage exclusif de pronoms personnels féminins dans la prose d'Anna Kim quand il s'agit de se référer au personnage

[219] Voir *ibid.*

d'Emilia (voir *ibid.*, pp. 196-197). Le décalage entre son physique masculin et sa voix féminine ne remet donc pas en cause sa nouvelle identité de genre, autant acceptée par le personnage transgenre que par la romancière et ses autres personnages, principalement des chômeurs qui aident Emilia à tenir sa boutique, dont Anders (voir *ibid.*, p. 197).

L'identité postcoloniale du Groenland est, elle aussi, difficile à cerner. Malgré son statut d'autonomie renforcée[220], le territoire demeure rattaché au Royaume du Danemark. L'ambiguïté de la construction identitaire d'Emilia, entre masculin et féminin, fait écho à l'ambiguïté du statut concernant le Groenland, qui demeure à mi-chemin entre la colonisation et l'autodétermination, entre la dépendance et l'indépendance. D'une certaine manière, Emilia, en tant que personnage certes danois, mais avant tout hybride, devient donc la voix confuse et indéterminée du Groenland postcolonial, cherchant encore à construire l'harmonie. Ainsi Anna Kim brouille-t-elle les frontières de sexe et de genre comme elle brouille les frontières sociopolitiques et sociohistoriques. Afin de dresser un portrait littéraire de la transidentité[221], à l'échelle individuelle comme collective, l'écrivaine met en résonance des identités ou hybridités culturelles, ethniques et de genre, rappelant le chaos identitaire propre aux littératures postcoloniales[222]. D'un pôle à l'autre du spectre identitaire, soit de l'altérité à l'identité, le chemin se révèle sinueux. Bien que l'hybridité permette le cheminement d'un pôle à un autre, il ne s'agit pas d'un simple transfert des pouvoirs, d'une simple inversion ou substitution, ou encore moins d'un simple aller-retour. La transidentité se définit finalement par la complexe – mais nécessaire – transition, d'un point vers un autre de ce parcours rhizomique[223], d'un point vers un autre de la trace[224] glissantienne, qui se dessine toujours en pointillés.

c. <u>Une question d'hermaphrodisme ?</u>

La dernière voie abordée est la voie de l'apaisement, que nous envisagerons au prisme du concept d'hermaphrodisme. Au-delà de l'état chaotique et conflictuel propre à l'hybridité et des constructions identitaires plus fluides précédemment évoquées sera étudié le cas de personnages qui s'enrichissent du dialogue entre identité et altérité. L'hétérogénéité peut donc finalement être perçue comme un avantage, et pas uniquement comme un obstacle dans la

---

[220] Voir GAD, Ulrik Pram. Greenland: A post-Danish sovereign nation state in the making. *Loc. cit.*, p. 99.
[221] Voir SAINT-ALME, Laure. *Espace et identité féminine dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi et Pia Petersen : Un existentialisme d'écrivain*. Mémoire de Master. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2022, p. 71.
[222] Voir LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit*, p. 29.
[223] Voir DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Introduction : rhizome. *Op. cit.*, p. 13.
[224] Voir GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. *Op. cit.*, p. 18.

construction identitaire. Se pourrait-il que la distinction entre hybridité et hermaphrodisme ne réside pas dans la manière dont le personnage vit la cohabitation de pôles contradictoires dans sa construction identitaire, mais plutôt dans le regard porté sur ce contenu ? Appréhender la construction identitaire comme un hermaphrodisme permettra ainsi d'envisager une complexité de construction mieux valorisée que l'hybridité, diagnostiquée par Myriam Louviot comme un trouble identitaire[225].

Un pont culturel

Dans le roman de Valentine Goby, le personnage de Sylvie ne laisse aucune identité ou altérité prédéfinie lui dicter sa conduite ; elle construit des ponts entre les différents groupes sociaux. Gynécologue de métier (voir *Banquises*, p. 139), Sylvie occupe au Groenland une fonction qui dépasse ses compétences médicales : la Française sert d'interprète entre les différents interlocuteurs et, indirectement, entre les différentes cultures. Elle détient un statut particulier puisque son identité française, et donc exogène, n'en fait pas pour autant une étrangère aux yeux des autochtones groenlandais. En effet, Goby ne laisse planer aucun doute sur l'intégration du personnage dans la population locale : « Sylvie, ici, est chez elle » (*ibid.*, p. 176). Ses connaissances et ses capacités d'adaptation sont d'une grande aide pour Lisa qui mène consciencieusement l'enquête sur la disparition de sa sœur Sarah.

Tout d'abord, Sylvie connaît suffisamment les chiens de traîneau et leurs habitudes de chasse pour décrypter la photographie sur laquelle apparaît Sarah : « *Les chiens ne sont jamais si proches les uns des autres sauf au trait, attelés serrés pour la course. Là, ils sont au repos quelque part sur la glace. Le traîneau a dû atteindre le trou de pêche, ou une étape d'expédition, ou le point de départ pour la chasse* » (*ibid.*, p. 75). Dans l'espoir de faire avancer l'enquête de Lisa, Sylvie invite celle-ci à un kaffimik (voir *ibid.*, pp. 133-138). D'après Nina Parmentier, le *kaffimik*, aussi orthographié *kaffemik*, est « une fête domestique fréquente à Nuuk centrée sur le partage de la nourriture à l'occasion d'un moment charnière de la vie »[226], comme un anniversaire, un mariage ou un sacrement religieux[227]. Dans le roman, l'absence d'« ethnotexte », soit d'un discours explicatif portant sur une donnée ethnoculturelle[228], n'est

---

[225] Voir LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 41.
[226] PARMENTIER, Nina. L'alimentation à Nuuk, miroir d'un « anti-Groenland » en quête de centralité culturelle. *Nordiques* [en ligne]. 2023. Vol. 45, p. 11. [Consulté le 25 juillet 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/11nqb
[227] Voir *ibid.*
[228] Nous empruntons ce terme aux études francophones. Voir Ethnotexte. In : BENIAMINO, Michel et GAUVIN, Lise (dir.). *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : PULIM, 2005. p. 69.

toutefois pas anodine : elle permet l'immersion complète du lecteur dans l'Ailleurs nordique. L'Autre se dévoile ainsi de manière authentique, forçant le *moi* à aller vers lui. Afin de comprendre la disparition de sa sœur, Lisa doit aller à la rencontre de l'Autre. Pour ce faire, cette rencontre doit dépasser le stade de la découverte superficielle. Goby, amatrice de l'écriture en immersion réelle[229], plonge ainsi sa protagoniste française, peu familière avec les coutumes du Grand Nord, dans une immersion intradiégétique[230].

De surcroît, en tant que médecin, Sylvie a accès à la partie la plus intime de cet Autre : le corps et tout particulièrement, la nudité. Même en dehors des consultations, Sylvie passe beaucoup de temps à observer les corps, espérant pouvoir déceler derrière une apparence physique un mal-être psychologique. À travers le regard du médecin, l'Autre révèle ce qu'il a de plus personnel et de vulnérable ; il prend forme, pour ne pas dire qu'il prend *corps*. En réalité, il ne s'agit pas d'un échange de regards entre la culture regardante et la culture regardée[231] puisque Sylvie, grâce à ses connaissances médicales et sa posture d'observatrice, dispose d'un pouvoir dont la population groenlandaise semble dépourvue. En d'autres termes, Sylvie observe sans être observée ; elle fait donc subir à l'Autre son regard qu'il le veuille ou non :

> Pour cette femme [Sylvie] la rue n'est pas paysage, les gens ne sont pas paysage, elle les voit du dedans, quand elle les croise ses yeux plongent dans les corps, y lisent tout ce qu'ils taisent, elle les porte, ils le savent, d'elle ils ne peuvent se cacher et quand Sylvie se détourne d'eux, pense Lisa, c'est autant pour reprendre sa route que pour mettre fin à l'intrusion, inévitable, d'elle en eux, d'eux en elle. (*ibid.*, p. 178)

L'intrusion empêche l'immersion de Sylvie dans la population locale, une immersion qui aurait été possible uniquement si un respect et un échange mutuel s'étaient instaurés entre les deux partis, à savoir l'Autre autochtone et le *moi* européen. Tout en allant à la rencontre de l'Autre, la présence de Sylvie au Groenland ne lui permet pas de se fondre dans la masse ; ce personnage se distingue des autres. Il jouit d'un privilège pendant comme en dehors des consultations : celui d'observer et de diagnostiquer.

---

[229] *N.B.* Comme évoqué au début du chapitre ci-présent, intitulé « 2. Au-delà du spectre identité/altérité : l'hybridité comme entre-deux postcolonial », Valentine Goby a séjourné au Groenland pour y rédiger son roman.
[230] *N.B.* L'adjectif « intradiégétique » est ici employé en référence au « niveau intradiégétique », issu de la théorie narratologique genettienne. L'usage de ce terme vise à accentuer le parallèle entre l'immersion de l'autrice au Groenland, en tant que personne extérieure au récit, et l'immersion du personnage de Lisa, figure interne au récit. Voir GENETTE, Gérard. Nouveau discours du récit. In : *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007. p. 399.
[231] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 136.

Ainsi, la prise de distance de Sylvie avec l'Autre lui permet de conserver des habitudes françaises stéréotypées, au point d'ajouter à la prose de Goby une note satirique : en rentrant du travail, la protagoniste déguste du vin, voire exceptionnellement du champagne et du foie gras (voir *ibid.*, pp. 85-86). La protagoniste parvient donc à délocaliser une sorte de luxe à la française dans le Grand Nord, rappelant son identité exogène et sa position sociale supérieure. Par conséquent, son identité française s'invite dans son quotidien. En rupture avec le schéma imagologique habituel, cette exportation de l'identité française permet à l'identité exogène de se faire une place dans l'Ailleurs. Autrement dit, elle échappe à toute relation conflictuelle entre la culture de l'Autre et la culture du *moi*, établissant une forme de coexistence pacifique. Le personnage de Sylvie reste à l'extérieur de la culture de l'Autre, tout en y pénétrant le temps d'émettre un diagnostic. Le risque d'intrusion (voir *ibid.*, p. 178) qu'Anna Kim nomme *Invasion des Privaten*[232] [Traduction : « invasion de la sphère privée »] est ainsi limité : le *moi* de Sylvie n'empiète pas sur l'Autre. De cette manière, la protagoniste tisse le lien, ou établit la Relation[233] dans son acception glissantienne sans pour autant s'assimiler.

Un pont linguistique

Sylvie se distingue des autres protagonistes et s'impose comme *le* personnage de la Relation[234] via ses connaissances culturelles précédemment évoquées, mais également ses compétences linguistiques. Afin de communiquer avec les habitants du Groenland, elle adopte un danois rudimentaire, s'apparentant à « échange de monosyllabes [...], quasi des onomatopées » (*Banquises*, p. 72). Complètement extérieure à la situation (post)coloniale de l'île, Sylvie se sert de la langue du pouvoir colonisateur pour entrer en contact avec les colonisés. Elle utilise donc la langue du premier pour soigner les seconds. La Relation[235] postcoloniale à laquelle elle contribue vient inverser les pouvoirs établis pendant la période coloniale. Car la gynécologue n'instrumentalise aucun personnage du roman. Le danois n'est plus l'instrument d'un pouvoir et les Inuits n'apparaissent plus comme un objet de ce pouvoir. Pour soigner la population, elle se sert de la langue danoise, non pas en faveur d'un pouvoir colonisateur, mais au service des Inuits. Le personnage de Sylvie permet donc de transformer une relation coloniale déshumanisant un peuple colonisé en une relation postcoloniale plus humaniste.

---

[232] Voir KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. *Op. cit.*,
[233] Voir GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. *Op. cit.*, p. 18.
[234] Voir *ibid.*
[235] Voir *ibid.*

Évidemment, ses connaissances linguistiques limitées ne facilitent pas l'exercice de son métier : « Une possible appendicite dira Sylvie au petit-déjeuner mais elle n'est pas sûre, le diagnostic par téléphone, en danois approximatif, est une plaie » (*ibid.*, p. 74). Néanmoins, son danois basique lui permet de saluer son patient Ole, endeuillé depuis la mort de ses jumelles, avec une forme d'empathie et de familiarité : « Sylvie l'embrasse, *godmorgen, goddag* » (*ibid.*, p. 118). La gynécologue utilise ainsi non pas une, mais deux formules de salutation. Il semble moins s'agir d'un excès de zèle de sa part qu'une maladresse liée aux codes sociolinguistiques en cours d'acquisition. En effet, dans sa première langue (soit le français), les formules de salutation ne diffèrent pas selon le moment de la journée. Or, dans la langue danoise, à l'instar de l'allemand, une formule de salutation s'emploie uniquement le matin, à savoir *godmorgen*, tandis que l'autre, *goddag*, fait l'objet d'un usage non spécifique. À dix heures du matin (voir *ibid.*, p. 116), Sylvie aurait pu se contenter de « *godmorgen* ». Dans le Grand Nord, l'anglais n'est pas la langue de prédilection pour l'échange interculturel. Parfois, au-delà de l'usage indispensable du danois, la conversation se présente comme multilingue : « Sylvie reçoit bien des visites impromptues d'un prof, d'un infirmier, de Hans, l'électricien-pêcheur et de sa femme Suffi, mais sauf Hans, ils ne parlent pas anglais. Ça vire au danois, au groenlandais » (*ibid.*, p. 133).

La construction de la Relation passe notamment par un processus de traduction. Effectivement, son rôle d'interprète est essentiel à Lisa, espérant obtenir des habitants du Groenland des indices sur la disparition de sa sœur. Lorsque Sylvie l'emmène à un kaffimik, Lisa en profite pour enquêter :

> Lisa sort les photos, les pose sur la table basse. Devant la télévision, trois vieilles femmes. Elles voient les photos, ajustent leurs lunettes, finalement les font tourner entre elles sur fond de publicité pour lessive. Elles parlent, posent des questions on dirait, parfois Sylvie traduit. Disent que Sarah est jeune. Jolie. N'ont aucun souvenir d'elle. Elle est sûrement allée chasser le phoque, on voit bien l'extrémité d'un canon de fusil accroché au traîneau, là. Et d'autres vieux s'approchent, et regardent. (*ibid.*, pp. 136-137)

Le rôle d'interprète de Sylvie apparaît explicitement ; elle fait désormais partie des traducteurs fictifs pour lesquels Patricia Godbout a établi des critères d'analyse : la fidélité[236] de la

[236] Voir GODBOUT, Patricia. Le traducteur fictif dans la littérature québécoise : notes et réflexions. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* [en ligne]. 2010. [Consulté le 18 juillet 2024]. Vol. 22, n°2, pp. 167-168. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1009121ar

traduction est, dans son cas, inévaluable, mais la confiance[237] de Lisa en Sylvie semble absolue. Un troisième critère est évoqué par Godbout : l'identité même du traducteur[238]. La spécialiste soulève alors le questionnement suivant : « Sa propre identité devient-elle érodée ou disloquée du fait qu'il enfile, pour ainsi dire, les habits d'un autre en le traduisant ? »[239]. En réalité, l'identité personnelle de Sylvie demeure insondable dans le roman, au vu du manque d'information sur sa vie privée, en dehors de ses missions de médecin et d'interprète. Le personnage se résume ainsi à un rôle de passeur : entre l'Autre et le *moi* se trouve Sylvie, ou, devrait-on dire, *est* Sylvie. À mi-chemin entre l'altérité et l'identité, la protagoniste dépasse, par le biais de sa fonction, la rigidité chaotique de l'hybridité pour se transformer en vecteur relationnel. Réduite à sa fonction professionnelle et dépourvue d'identité, la protagoniste devient elle-même l'instrument de la Relation[240] glissantienne. Absorbée par celle-ci, elle l'incarne, elle la personnifie.

Évoquer et étudier ce personnage dans la Relation, ou ce personnage *de* la Relation, n'est pas anodin. Son rôle d'intermédiaire interlinguistique et interculturelle n'en fait pas une hybride pour autant, mais plutôt une hermaphrodite, pour reprendre la terminologie de Christian Bank Pedersen, spécialiste en études nordiques. En effet, lorsque ce dernier s'intéresse au roman de l'auteur dano-norvégien Kim Leine intitulé *Les prophètes du fjord de l'Éternité*[241], il arrive à la conclusion suivante : « la vérité du 'soi-même' et de l'identité [...] est à chercher dans la coprésence de formes doubles, voire antinomiques qui les constituent »[242]. Bank Pedersen ne semble donc pas percevoir l'identité comme une entité homogène, mais plutôt comme un agglutinement de contradictions. Envisageant l'identité dans sa complexité, il propose finalement le terme d'hermaphrodite par analogie à l'être mythologique qu'il perçoit comme l'équivalent mythologique de la *contradictio in terminis*[243], soit l'« impossible coprésence de deux éléments catégoriquement différents »[244]. D'après lui, le propre de l'hermaphrodite est qu'il ne devrait même pas exister[245], tant il est difficile d'envisager l'union des éléments qui le composent.

---

[237] Voir *ibid.*, p. 167.
[238] Voir *ibid.*, p. 168.
[239] *Ibid.*, p. 168.
[240] Voir GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. *Op. cit.*, p. 18.
[241] Voir LEINE, Kim. *Profeterne i Evighedsfjorden*. Copenhague : Gyldendal, 2012.
[242] BANK PEDERSEN, Christian. L'histoire hermaphrodite : sur les Groenlands de Kim Leine. *Nordiques* [en ligne]. 2019. [Consulté le 27 mai 2024]. Vol. 37, p. 60. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/nordiques.439
[243] Voir *ibid.*
[244] *Ibid.*
[245] Voir *ibid.*

L'hermaphrodite dispose, par conséquent, de l'extraordinaire capacité de rassembler en son sein ce qui s'oppose le plus radicalement, d'associer l'inassociable. Alors que la dualité constitue pour l'hybride une difficulté, elle est pour l'hermaphrodite la condition *sine qua non* de son existence. Le conflit définit l'hybride, tandis que le contraste donne corps à l'hermaphrodite. Il n'est plus nécessaire de nier la contradiction, elle constitue une nécessité afin de subsister dans un espace diégétique postcolonial où tout se contredit, où rien n'est jamais homogène, où l'altérité de l'un n'est autre que l'identité de l'Autre.

*

Dans les romans ultracontemporains du Groenland, le traitement de la construction identitaire entre deux pôles se superpose à celui des espaces sensoriels, déjà marqués par la même binarité, dont les paysages oscillent entre obscurité et lumière, bruit et silence, glace et feu[246]. En effet, dans les romans circumpolaires du corpus, l'hybridité constitue la trame identitaire de nombreux personnages, plongés dans un cadre spatio-temporel spécifique, celui d'un Groenland postcolonial. Ceux-ci se retrouvent alors confrontés à la cohabitation plus ou moins pacifique d'une identité autochtone et d'une altérité danoise. De cette douloureuse négociation[247] émerge dans la prose d'Anna Kim et de Valentine Goby une dimension pédagogique[248] puisque, par le biais d'un personnage exogène. Cela leur permet de mettre en évidence les difficultés de construction identitaire liées à un contexte postcolonial.

Chez Kim, la complexité de cette construction apparaît dans la mise en scène de personnages hybrides, dont l'intégrité est constamment menacée par une forme de « bipolarité » identitaire. Se rapprochant tantôt de ce qu'ils considèrent comme leur altérité, tantôt de ce qu'ils perçoivent comme leur identité, Magnus Uuttuaq, Sara Lund, Mikileraq Bak, Keyi et Emilia incarnent des formes variées d'hybridité. Qu'elle soit culturelle ou naturelle, acquise ou innée, l'hybridité modifie la biographie de ces personnages. Qu'ils la découvrent pendant l'enfance ou à l'âge adulte, cette hybridité sculpte les relations interpersonnelles qu'ils entretiennent avec les autres et avec le monde. Toutefois, c'est avant tout la relation des personnages avec eux-mêmes qui change radicalement. Si le regard porté par l'Autre mène parfois à des discriminations, l'exclusion subie peut mener au rejet de soi. Pour les protagonistes, l'ethnie ou

[246] Nous faisons ici référence à l'ensemble de la partie II de cette thèse, intitulée « II. L'identité à l'épreuve du contraste sensoriel ».
[247] Voir *ibid.*
[248] Voir SOLBACH, Marie-Lou. Deuxième partie. Habiter le Nord : les personnages du *polar polaire. Op. cit.*, p. 315.

le genre constitue une vérité à rejeter, à nier ; ils ne supportent pas leur propre altérité. Le *moi* devient par conséquent une entité disloquée, démembrée, en proie à un perpétuel conflit interne.

La complexité de la construction identitaire des personnages ne relève finalement pas uniquement de la rencontre entre une identité et d'une altérité à l'intérieur d'eux-mêmes, mais bel et bien de la relation qu'ils établissent avec celles-ci. Anna Kim et Valentine Goby situent toutes deux leur récit au Groenland, mettant ainsi en exergue l'importance de la Relation[249] glissantienne dans un cadre spatial insulaire. Entre l'île et le continent, la distance et le rapprochement, la rupture et le lien, l'insularité permet autant la mise en scène des problèmes identitaires postcoloniaux que leur résolution. Tandis que Kim met en récit le rejet d'un personnage ni danois, ni groenlandais (Ella) comme un individu indigne de confiance, Goby intègre à son récit un personnage français et installé au Groenland (Sylvie). Goby semble alors proposer un exemple positif d'ouverture à l'Autre et de dépassement de l'opposition identitaire archaïque entre colons et colonisés. L'autrice pousse ainsi le lecteur à concevoir la relation entre l'identité et l'altérité au-delà de la binarité et même au-delà de l'hybridité. Elle le met sur la voie de la *relation*[250], autrement dit sur la voie de la réconciliation.

À travers un personnage traducteur, l'hermaphrodisme s'impose comme la seule solution pour résoudre ce conflit interne. Si l'identité et l'altérité ne peuvent pas fusionner, elles ne doivent pas obligatoirement s'affronter. Plus que l'hybridité, l'hermaphrodisme se veut synonyme d'acceptation de la différence ; il propose de résoudre un conflit identitaire par la voie de la tolérance. La prose romanesque du Grand Nord n'est plus seulement un outil de témoignage, elle détient un outil créateur de solutions : elle permet de réviser certaines préconceptions, de faire taire les préjugés et de changer les mentalités, notamment en remettant en question le regard porté par la culture regardante sur la culture regardée. Celui-ci peut en effet se révéler moins tranchant et plus conciliant. Dans les romans d'Anna Kim et Valentine Goby, la construction identitaire se lit moins comme une contradiction que comme une (ré)conciliation. Afin de réduire les clivages caractéristiques de l'ère postcoloniale, les récits de ce début du XXI^{e} siècle semblent finalement adopter un modèle de relation et de fluidité, inspiré de la trace[251] glissantienne.

---

[249] Voir GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. *Op. cit.*, p. 18.
[250] Voir *ibid.*
[251] Voir GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. *Op. cit.*, p. 18.

***

Après avoir étudié les variations et contrastes sensoriels pouvant remettre en question la présumée homogénéité de l'imaginaire du Nord, notre étude de la relation entre les espaces nordiques et les identités humaines vise à mettre en exergue la nécessité de distinguer deux Nords, chacun constituant un contexte sensoriel et socio-historique particulier et influençant chacun à sa manière la construction identitaire des personnages. En effet, les données visuelles, auditives et thermiques sculptent non pas une seule, mais deux identités bien distinctes : celle du « Petit Nord », tempéré et banal, et celle du Grand Nord, circumpolaire et extrême. Ce dédoublage de l'identité du Nord n'est pas inédit ; Odile Parsis-Barubé le suggère déjà par sa distinction entre le Nord brumeux et le Nord blanc[252].

Néanmoins, notre lecture ne se limite pas à des caractéristiques chromatiques ou sensorielles. Les deux Nords ne se distinguent pas par les outils déployés par les écrivains pour écrire un Nord littéraire, mais plutôt par le but de cet usage. Le Grand Nord se distingue avant tout du « Petit Nord » par le type de construction identitaire se rapportant aux personnages. Le « Petit Nord » se démarque comme le lieu d'expérimentation des identités sociales à travers la fiction. Tout d'abord, dans les romans de Marie-Claude Gagnon et Judith Hermann, l'interrogation des identités de genre semble déteindre sur le paysage visuel du « Petit Nord ». Dans ce dernier, le rouge, marqueur à la fois de l'identité féminine et de l'identité économique ou marchande, se retrouve ainsi associé à tout ce qui est superficiel et consommable, soit aussi bien à la gourmandise culinaire que charnelle (voir *Marches à Copenhague* et *Daheim*). De cette mise en relief chromatique émerge moins une identité de femme-sujet que de femme-objet. Définis par et dans le regard de l'Autre, les personnages féminins subissent une aliénation : leur identité lui est expropriée ; sa liberté d'autodéfinition lui est retirée. L'identité féminine se voit donc remplacée par une forme d'altérité féminine, une altérité de la femme par rapport à elle-même.

Au-delà des identités de genre, les deux autrices mettent en scène dans un espace polysensoriel des identités sociales dans deux contextes différents : tandis que Hermann adopte pour cadre spatial un « Petit Nord » rural, Gagnon choisit pour cadre de son récit un espace urbain. En effet, chez Hermann, le personnage d'agriculteur incarne une identité sociale perçue

[252] Voir PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). Frontières [en ligne]. Montréal/Bergen : Imaginaire Nord/Université de Bergen, 2017. p. 177. [Consulté le 27 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://core.ac.uk/reader/130191930

positivement par la protagoniste principale, tombée sous son charme, mais plus négativement par les autres. Chez Gagnon, l'âge, la situation sentimentale ou familiale et l'orientation sexuelle des personnages féminins et masculins permettent de construire des identités personnelles entrant parfois en contradiction avec des normes sociales collectives. Engagé tous ensemble dans un voyage collectif, la rencontre de l'altérité est inévitable. Confronté à des schémas imagologiques, chacun des personnages doit affronter la réalité, pour peu qu'elle soit fictive : l'Autre est une altérité par rapport au *moi*, mais *je* suis également une altérité par rapport à l'Autre. Sous la plume des deux écrivaines prend alors forme un « Petit Nord » fracturé de l'intérieur, dans lequel il semble y avoir autant d'identités que d'altérités, soit autant de *moi* que de fractures. Le « Petit Nord », moins perçu comme différent par les personnages en quête d'identité, laisse plus d'espace aux interrogations identitaires qui ne sont pas liées à la confrontation à une culture étrangère, comme les aspects identitaires de genre ou d'appartenance sociale.

Dans le Grand Nord, un territoire se distingue des autres : le Groenland, qui se révèle être le lieu d'expression d'un autre type d'identités sociales, à savoir des identités et altérités témoignant des métamorphoses qui s'opèrent en contexte postcolonial. S'inscrivant ainsi dans une certaine parenté avec les romans postcoloniaux, les auteurs des romans ultracontemporains relatifs à cette terre insulaire du Grand Nord s'attachent non pas au portrait d'identités ou d'altérités, ni même à la rencontre entre les deux, mais plutôt à la cohabitation de ces deux pôles à l'intérieur des personnages. Fruit de la mixité et d'une certaine *hybris*[253], l'hybridité s'écrit comme l'intériorisation à l'échelle individuelle d'un conflit collectif : celui d'un peuple autochtone face à une puissance exogène. L'hybridité devient alors le symbole d'une identité éclatée, un concept-parapluie qui inclut autant une hybridité choisie que subie, acquise qu'innée. Étouffée par une altérité, l'identité moulée dans l'hybridité peut écraser l'identité des personnages, alors en proie à une forme d'aliénation : ils se découvrent quelque chose d'étranger en eux. Le conflit interne propre à l'hybridité peut néanmoins prendre une forme apaisée et acceptée : l'équilibre entre l'altérité et l'identité au sein de la formation hybride permet une pacification du conflit interne. Une forme particulière d'hybridité équilibrée est l'hermaphrodisme, dans le sens proposé par Christian Bank Pedersen[254], selon lequel celui-ci

[253] Voir LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 28.
[254] Voir BANK PEDERSEN, Christian. L'histoire hermaphrodite : sur les Groenlands de Kim Leine. *Nordiques* [en ligne]. *Loc. cit.*, p. 60.

accueille la pluralité au sein de l'individualité comme une caractéristique de la construction identitaire postcoloniale, prenant racine dans les interstices de la contradiction.

III. Humain et animal : le défi d'écrire le(s) vivant(s)

POLEN
POuvoirs LEttres Normes

Si les identités, altérités et hybridités humaines jusqu'ici étudiées au cœur d'un espace dont les caractéristiques sensorielles, et parfois postcoloniales, ont permis de caractériser un Nord romanesque aussi vaste que varié – à savoir un Nord sombre ou lumineux, bruyant ou silencieux, urbain ou rural, insulaire ou continental, au climat polaire ou tempéré –, cet espace n'est pas uniquement habité par des personnages humains ; il est également peuplé d'animaux. Dans les romans ultracontemporains du Nord, l'expérience d'une altérité non humaine par les protagonistes soulève des questions qui dépassent celle de l'identité humaine et permettent de s'interroger plus largement sur leur intégration dans le monde vivant.

Certes, aucune espèce animale ne joue un rôle important dans le roman *Marches à Copenhague*, dont le récit se déroule en milieu hyperurbain. En revanche, les espèces les plus banales trouvent leur place dans les autres romans du « Petit » aussi bien que du « Grand Nord ». Tout d'abord, Judith Hermann intègre à son récit une marte (voir *Daheim*, p. 53), perturbant les nuits paisibles d'Allemagne du Nord[1], quelques moustiques profitant de la douceur des températures (voir *ibid. p.* 80) ainsi qu'une horde de cochons empêtrée dans un modèle d'agriculture intensive (voir *ibid.*, p. 118)[2], une présence agricole qui, accompagnée des moutons habitant jour et nuit les vastes prairies (voir *ibid.*, p. 78), rappelle le rôle central de l'animalité dans la ruralité.

Les oiseaux marins sont également indissociables des côtes allemandes (voir *ibid.*, p. 118), des îles Lofoten (voir *Nordlicht*, p. 128) ainsi que des paysages islandais (voir *Une Nuit à Reykjavík*, désormais UNR, p. 155). Ils s'immiscent même dans le titre du roman de Klaus Böldl, aux accents féroïens : *Der Atem der Vögel* (DAV) [Notre traduction : « la respiration des oiseaux »]. Par ailleurs, les chiens de traineaux apparaissent comme omniprésents dans le Groenland de Valentine Goby (voir *Banquises*), alors qu'ils apparaissent de manière plus anecdotique dans la prose de Breznik (voir *Nordlicht*, p. 72). Les baleines, quant à elles plus imposantes, deviennent les animaux emblématiques d'un Nord circumpolaire en grande souffrance. D'un côté, le titre du roman de Philippe Gerin, *La Mélancolie des Baleines* (LMB), laisse explicitement entrevoir la présence d'un mal-être animal en terre islandaise. De l'autre, apparaît chez Anna Kim une baleine au comportement dépressif (voir AEN, p. 261).

La rencontre entre les identités humaines et animales constitue donc un thème récurrent dans les romans francophones et germanophones du Nord. Plus qu'un simple contact entre deux

[1] Voir la sous-section intitulée « De la banalité de la nuit » dans la section b « Des nuits extraordinaires ou ordinaires », située dans le chapitre 1 de la partie I.
[2] Voir la section « B. Ruralité, urbanité : l'identité au cœur d'une dualité géographique », située dans le chapitre de 1 de la partie II.

identités, ou une identité et son altérité, ce type de rencontre permet de révéler les similitudes, voire les relations de dépendance ou de complémentarité, qui relient les personnages humains aux espèces animales qu'ils croisent au cours des récits. Notre intérêt pour le puzzle identitaire[3], qu'il s'agisse d'un puzzle humain ou, désormais, d'un puzzle du vivant, ne se résume pas à l'étude de chacune de ses pièces, mais repose davantage sur la recherche du ciment qui les unit les unes aux autres, faisant tenir l'ensemble de manière plus ou moins cohérente.

Ainsi, le vivant apparaît au lecteur non plus sous une apparence exclusivement humaine, mais désormais également sous une forme voisine, sans pour autant lui être proche. Le vivant n'est plus uniquement polysensoriel, il est polymorphe, rappelle Marielle Macé, ayant étudié les enjeux écologiques dans des œuvres poétiques : « Pour renouer avec le vivant, il faut […] rouvrir tout grand le paysage du sens – entendre des idées d'eau, des phrases de bêtes, des pensées d'arbres et de forêt »[4]. Ces enjeux ne sont pas étrangers à la prose ultracontemporaine du Nord dans laquelle les protagonistes cohabitent avec d'autres êtres vivants sur des terres nordiques. Dans les romans du Nord, les espèces végétales occupent une place bien moins importante que celle des espèces animales. Les espaces nordiques constituent en effet un lieu de dialogue (au sens large) entre deux entités du vivant : une identité, jusqu'ici analysée comme humaine, et une altérité animale, à laquelle la littérature du XXI^{e} siècle, sensible aux enjeux environnementaux, s'intéresse de manière accrue.

Si la rencontre du vivant requiert une ouverture sensorielle[5], le récit littéraire de cette rencontre prend la forme d'une « expérience sensible »[6], pour reprendre l'expression d'Edward T. Hall. C'est dans ce sens qu'Anne Simon considère la zoopoét(h)ique comme une philosophie contemporaine qui « surimprime sens et sensible »[7]. Reprenant l'image biblique d'une arche sur laquelle des êtres humains et animaux auraient embarqué, Simon nous propose de percevoir la vie sur Terre non plus comme une simple juxtaposition d'identités et d'altérités humaines ou animales, mais davantage comme la composition d'un « nous »[8]. Répondant ainsi à notre dernière question de recherche, portant sur la façon d'envisager, dans ce Nord littéraire, la lecture d'un « nous » collectif capable de dépasser les identités et altérités, sans les menacer,

---

[3] Nous réutilisons ici l'image du puzzle, développée plus haut. Voir la section intitulée « Un espace déterritorialisé et rhizomique », dans la partie « B. (Re)définir les frontières de l'espace » de l'introduction générale.
[4] MACÉ, Marielle. Donner sa langue aux choses. *L'Observatoire* [en ligne]. 2021. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 1, n° 57, p. 31. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/lobs.057.0031
[5] Voir MACÉ, Marielle. Donner sa langue aux choses. *Loc. cit.*, p. 31.
[6] HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971, p. 99.
[7] SIMON, Anne. Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique. *L'Esprit Créateur* [en ligne]. 2017. [Consulté le 19 septembre 2024]. Vol. 57, n° 1, p. 92. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/26378167
[8] Voir *ibid*.

s'esquisse l'hypothèse de réponse suivante : le « nous » au singulier permettrait l'appréhension d'une identité du vivant, dépassant les intérêts individuels se manifestant sous la forme d'un multiple de « je ».

Le déploiement de cette expérience du « nous » au-delà des frontières de l'humain, dans les romans francophones et germanophones du Nord, justifie une lecture à deux niveaux, allant du moins au plus sensible. Tout d'abord, loin des approches écocritiques et écopoétiques évoquées précédemment, la présence d'un imaginaire sous-jacent, que l'on qualifiera d'« écosceptique ». S'appuyant sur l'opposition archaïque entre la culture et la nature et une présupposée légitimité supérieure de la première par rapport à la seconde, l'imaginaire écosceptique se traduit par une distorsion des liens entre l'humain et le reste du monde vivant, comme si l'humain n'avait plus rien de vivant et que le vivant n'avait rien d'humain. Cette distorsion se manifeste notamment par la distinction nette entre une identité humaine culturelle et rationnelle, voire aseptisée (celle des personnages) et une identité animale naturelle, mais dépourvue de culture, donc particulièrement sauvage et intriguante, tout en demeurant insignifiante (celle des figurants). Dans un deuxième temps, la possibilité de rapprocher l'être humain du reste du monde vivant au sein d'un unique écosystème sera étudiée dans une perspective à dominante écopoétique, voire écospirituelle. Une attention particulière sera accordée au vivant animal bien que d'autres formes (ou forces) de vie seront évoquées, notamment la mer.

1. Entre le monde humain et le monde du vivant : un écart irrémédiable ?

Alors même que la (re)constitution d'un « nous » sensible et commun à l'ensemble du monde vivant dépend de la possibilité de construire un vivre-ensemble[9] au-delà des distinctions entre espèces, les textes romanesques apparaissent comme marqués par une prise de distance entre les personnages humains et le reste du monde vivant. Les individualités ou singularités constituent ainsi des obstacles à la composition d'un monde vivant commun[10]. Évoluant en parallèle, l'un à côté de l'autre mais jamais l'un avec l'autre, l'humain et l'animal paraissent incompatibles dans plusieurs romans ultracontemporains du Nord, à l'exception du roman de Valentine Goby qui, par l'évocation des chiens de traîneau, suggère l'importance du maintien d'une relation même rudimentaire entre les humains et les animaux, et des romans d'Anna Kim

[9] Voir CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Loc. cit.*, p. 165.
[10] Voir *ibid.*, p. 155.

et de Philippe Gerin qui laissent une place assez importante à l'influence mutuelle, voire à la symbiose[11]. Dans la majorité du corpus, l'identité humaine apparaît au premier abord très éloignée du reste du vivant, pour ne pas dire opposée à celui-ci. En effet, cette identité se rapproche de deux antonymes du vivant : le néant et l'artificiel. Les personnages humains n'apparaissent donc pas nécessairement comme des êtres vivants, mais plutôt comme des êtres noyés dans le vide, influencés par une culture déshumanisée. Car, ce(ux) qui s'exclu(en)t du monde vivant semble(nt) intégrer un monde où on délaisse ce qui vit pour ce qui se fabrique, se marchande et se consomme. C'est donc à travers les caractéristiques écosceptiques de la prose du XXI^e^ siècle que s'esquisse une identité humaine bien distincte de celle du vivant.

A. Un Nord dépourvu de vie

Au-delà de l'obscurité omniprésente, de la dominance du blanc, du silence profond et du froid extrême caractéristiques du Grand Nord[12], certains éléments précis permettent aux écrivains de sculpter le portrait d'un *no man's land*[13] circumpolaire dans leur récit. Si Christian Bank Pedersen, en s'intéressant à l'œuvre de l'écrivain dano-norvégien Kim Leine, évoque le *no man's land* (ou en danois, le « *ingenmandslandet* »[14]) dans une perspective principalement historique, ce terme illustre plus généralement la particularité des espaces nordiques et désertiques qui constituent toujours l'arrière-plan des romans francophones et germanophones du Nord. Certes, selon Bank Pedersen, le Groenland était *a fortiori* un *no man's land* avant le début de la colonisation danoise au XVIII^e^ siècle[15], dans le sens où l'île n'appartenait pas à un peuple plutôt qu'à un autre ; elle était tout simplement la terre de ceux qui l'habitaient, à savoir les autochtones. La possession ou la prise de pouvoir n'était alors pas une question ; la définition de l'identité ou de l'altérité non plus.

Néanmoins, le portrait littéraire du Grand Nord rejoint une autre définition du *no man's land*, à comprendre comme une « zone dévastée, vidée de ses habitants »[16]. Le Nord circumpolaire s'apparente à un espace où la présence humaine est invisibilisée. Certes,

---

[11] Ces deux romans seront au cœur du second chapitre intitulé « 2. Le Nord vivant : pour une (éco)poétique de la Relation » dans la partie ci-présente.
[12] Ces aspects de l'espace sensoriel ont déjà été évoqués dans l'ensemble de la partie « II. L'identité à l'épreuve du contraste sensoriel ».
[13] Voir BANK PEDERSEN, Christian. L'histoire hermaphrodite : sur les Groenlands de Kim Leine. *Nordiques* [en ligne]. 2019. Vol. 37, p. 75. [Consulté le 27 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/nordiques.439
[14] *Ibid.*
[15] Voir *ibid.*
[16] Voir No man's land. In : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 5 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/no_man_s_land/54798

l'obscurité caractéristique du Grand Nord crée un effet de disparition progressive et d'anéantissement[17], mais d'autres éléments fragilisent la présence humaine dans ce Nord littéraire. Dans les romans du Nord dont le récit se déroule sur des terres où la densité de population s'avère faible et la vie quasi imperceptible (le Groenland, l'Islande, les îles Lofoten et Féroé), les personnages sont effectivement confrontés à une présence humaine non seulement discrète, mais avant tout menacée de disparition, au même titre que l'ensemble du monde vivant en proie à la fois au réchauffement climatique et aux risques naturels.

Dans le roman *Banquises*, le personnage de Lisa choisit le Groenland en connaissance de cause : elle espère comprendre comment sa sœur a pu mystérieusement disparaître sur cette île de glace, il y a vingt-sept ans. Dans l'avion, assise à côté d'un glaciologue, la disparition de sa sœur se retrouve mise en parallèle avec la fonte des glaces. En effet, par l'intermédiaire du glaciologue, le roman attire l'attention sur le fait que Sarah, la sœur de Lisa, a disparu en 1982, année de l'Anthropocène qui marque le moment où les émissions de gaz à effet de serre dues aux activités humaines ont commencé à être scientifiquement liées au réchauffement climatique (voir *Banquises*, p. 41). Finalement, en survolant le Groenland, Lisa se retrouve témoin de deux disparitions : « une terre qui s'efface, une femme qui disparaît » (*ibid.*, p. 42). Ce pays devient ainsi la terre où tout et tous risquent de disparaître sans laisser de traces. Ne laissant aucun indice derrière elle, si ce n'est un sac à dos, Sarah disparaît comme la glace fond, silencieusement, progressivement, toujours un peu plus au fil des années.

Dans son roman *Une Nuit à Reykjavík*, Lisbeth planifie une brève escapade en Islande en compagnie d'un danseur argentin. Lorsqu'elle s'éloigne du centre-ville de la capitale et traverse des territoires un peu plus isolés, Lisbeth est confrontée au vide caractéristique des paysages islandais. Terre de l'extrême, tout y est unique ; sur le littoral, elle ne distingue que des éléments au singulier : « Elle ne peut plus regarder ce ciel noir, le phare, la minuscule maison, la plage, le vide... » (*Une Nuit à Reykjavík*, pp. 153-154). Les éléments, cités individuellement, créent une atmosphère inhospitalière, comme si, après une catastrophe, le décompte des éléments restants avait commencé. Cette description ajoutée à la nature volcanique de l'île rend la vision apocalyptique. Présentée comme dangereuse et peu accueillante, l'Islande, avec son « chaos volcanique » (*ibid.*, p. 9), apparaît comme difficilement habitable et totalement hostile à l'humain. Sur cette île où tout est susceptible de

[17] Voir la section « A. La nuit, une altérité nécessaire » du chapitre 1, intitulé « Un paysage visuel entre lumière et obscurité » dans la partie I.

périr, notamment dans une éruption volcanique, on ne peut pas tout à fait vivre, mais plutôt survivre : la vie est précieuse, comme dotée d'une obsolescence programmée.

Deux personnages issus de deux romans distincts sont confrontés à une profonde solitude et à la découverte d'un espace peu habité et rempli de nature sauvage : Anna dans *Nordlicht* et Philipp dans *Der Atem der Vögel*. Dans le roman *Nordlicht*, la protagoniste quitte la Suisse pour un séjour dans les îles Lofoten de la Norvège, en quête de ses origines. Psychiatre atteinte d'un trouble psychiatrique, le personnage cherche en réalité un sens à son existence. Le calme propre aux îles Lofoten apaise son anxiété (voir *Nordlicht*, p. 84). Lorsque le personnage prend en compte la possibilité de rester dans les îles du Grand Nord, elle reconnaît que l'isolement des îles Lofoten lui offrirait justement une chance de se construire. Elle envisage ainsi « einen Neuanfang in einem Ort irgendwo in den Bergen » (*ibid.*, p. 166 : traduction : « un nouveau départ dans un endroit quelque part dans les montagnes »). Pour elle, le vide, le « nulle part » se transforme en un « quelque part » ; l'inconnu, l'indéfini devient l'opportunité rêvée pour mettre à jour sa propre construction identitaire. Les espaces parcourus à des fins de construction identitaire semblent noyés dans un vide et un calme circumpolaire, ne laissant pas vraiment apparaître la végétation ou la vie animale.

L'autrice Melitta Breznik ne fait donc pas de la découverte de l'Ailleurs nordique un hymne à la nature, contrairement à Klaus Böldl. Dans *Der Atem der Vögel*, l'écrivain met en scène Philipp qui se retrouve seul sur les îles Féroé pendant que sa compagne et la fille de cette dernière passent un bref séjour au Danemark auprès de leur famille. Le récit constitue davantage une forme d'ode à la contemplation qu'un récit traditionnel. Finalement, la solitude de Philipp le pousse à remplacer la présence humaine par un vivant végétal ou animal ; l'absence d'une partie du vivant permet donc de laisser plus de place à une autre. Le vide humain permet la mise en valeur ponctuelle du vivant animal[18].

Aucun des personnages précédemment évoqués n'a choisi comme destination ou comme lieu de vie une métropole européenne (contrairement aux personnages du roman *Marches à Copenhague*) [19]. L'Ailleurs nordique incarne donc, sauf exception, un lieu destiné à une forme de retraite hors des villes et loin des densités de population les plus élevées. Ainsi, dans les romans étudiés dans cette partie, le Nord correspond à un espace radicalement éloigné des agglomérations.

---

[18] Voir la section « B. Premier aperçu de la présence animale » dans le chapitre 2 de la partie III.
[19] *N. B.* Nous laissons pour l'instant de côté le roman *La Mélancolie des baleines* car dans celui-ci, le vivant occupe une place centrale.

a. Le vivant supplanté par le vide

Les personnages de ces romans du Grand Nord se retrouvent confrontés à un espace lointain, peu habité et isolé où l'absence humaine rejoint, plus largement, une disparition quasi totale du vivant. Dans *Banquises*, avant même d'atterrir au Groenland, Lisa prend conscience du vide caractéristique de ces espaces circumpolaires. Vue du ciel, et même quelques instants seulement avant que l'avion ne se pose, celle-ci perçoit encore l'île comme « une terre sans images » (*Banquises*, p. 64), cachée sous un amas de nuages (voir *ibid.*). D'un point de vue imagologique, l'absence d'image n'est pas anodine. Sans image de l'Ailleurs, le personnage ne peut concevoir l'image de l'Autre ; et sans image de l'Autre, il est impossible de construire une image du *moi*[20]. Autrement dit, le vide visuel devient un vide identitaire puisque le personnage se voit confronté à une terre inconnue qu'il ne peut rattacher ni à une identité, ni à une altérité. Les repères de l'image, mais également ceux de l'imaginaire[21], se retrouvent brouillés. Le néant est absolu. Grâce au scientifique qu'elle rencontre dans l'avion, la promesse de vie est pourtant bien présente dans l'esprit de Lisa : « Le glaciologue dit que des bœufs musqués, des caribous, des renards arctiques y vivent, mais elle ne voit rien que du *vide* » (*ibid.*, p. 65) [Nous soulignons]. En réalité, l'espoir de trouver des traces de vie est rapidement éteint par un sinistre constat : « le Groenland ressemble à une tombe » (*ibid.*).

Un Nord sans vie apparente

Même lorsque le Nord n'est pas totalement vide, le vivant qui l'habite apparaît déjà mort. Plus loin dans le roman, cette promesse de vie se voit mise en péril par une vision des plus funestes : « Elle [Lisa] frôle des formes étranges, cornes de narval séchant derrière un grillage, peau d'ours tendue sur cadre, bois et peau de bœuf musqué tournoyant lentement sur un cintre au bout d'une poulie, crânes de bêtes ivoire cloués aux façades des maisons » (*Banquises*, p. 130). Selon Anne Simon qui, dans son essai de poétique écologique, définit le vivant comme ce qui s'anime ou ce qui se meut[22], les restes d'animaux figés et accrochés de plusieurs façons en guise de décoration incarnent la détérioration absolue, voire la dénaturation du vivant qui n'en est plus vraiment un. Le vivant tué apparaît immobile. Si le vide signifiait déjà une forme de disparition de la vie, la mort s'impose comme un antonyme plus radical. Même lorsque les premiers corps humains apparaissent sur la piste, au moment de l'atterrissage,

[20] Voir FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.* Malakoff : Armand Colin, 2016, p. 181.
[21] Voir la section « B. De l'espace à l'identité : une approche imagologique » dans l'introduction générale.
[22] Voir *Anne Simon : Pour une écologie poétique* [en ligne]. *Op. cit.*

leurs gestes sont davantage mécaniques qu'humains : « Des hommes en casques et gilet fluo […] ouvrent et ferment les bras en guise de sémaphore » (*ibid.*). Malgré leur humanité biologique, les hommes eux-mêmes ressemblent à des instruments. La vie dans *Banquises* paraît rare, morne et en péril, comme si rien ne pouvait résister aux conditions extrêmes du Nord circumpolaire.

Par ailleurs, un espace nordique peut se présenter sous une forme urbanisée tout en demeurant faiblement peuplé. Le *no man's land* prend alors des allures de ville-fantôme dans laquelle la densité de population des espaces intérieurs est largement supérieure à celle des espaces extérieurs. Les rues de la capitale islandaise, dans lesquelles se côtoient boutiques, cafés, restaurants et maisons (voir UNR, p. 11) demeurent quasiment vides, le froid poussant les passants à se réfugier dans ces espaces intérieurs[23]. Si la vie se fait quasiment imperceptible dans ce paysage citadin, la mort semble être tout aussi rare. Puisqu'il y a peu de vies, il y en a également peu susceptibles de disparaître, en atteste la description d'un cimetière comprenant uniquement « quelques croix, piquées dans la neige » (*ibid.*, p. 12). La rareté de la vie, et par conséquent la rareté de la mort, permet à Brina Svit de peindre, sans concession, le néant nordique. Chez Anna Kim également, lorsque la neige recouvre le cimetière d'Amarâq, la mort paraît effacée par l'hiver :

> Im Winter, wenn der Himmel in Flocken zerfällt und die Erde in sein Spiegelbild verwandelt, wird der Friedhof unsichtbar, die Plastikblumen blühen unterirdisch weiter, und das Weiß der Kreuze wird vom Weiß des Schnees verdeckt. Ein Mal im Jahr verschwindet der Tod spurlos [...]. (AEN, p. 35)
>
> [Traduction] L'hiver, quand le ciel se délite en flocons et fait la terre à son image, le cimetière devient invisible, les fleurs en plastique continuent de fleurir sous terre et le blanc des croix est recouvert par le blanc de la neige. Une fois par an, la mort disparaît sans laisser de traces […]. (*Anatomie d'une nuit*, p. 35)

Si la vie est quasi absente des deux îles circumpolaires (l'Islande chez Svit et le Groenland chez Kim), la mort paraît également manquer à l'appel. Cette double absence permet au néant de s'installer sans nuance, sans exception. En dehors de la capitale islandaise, Svit, quant à elle, montre un « paysage inhumain et lunaire » (UNR, p. 17). De manière métaphorique, l'Islande

[23] Voir la section « A. Immobilité et fatalité », située dans le chapitre 3 intitulé « Autour du paysage thermique : un espace polysensoriel entre glace et feu » dans la partie I.

se voit ainsi comparée à l'astre lunaire, soit non seulement un espace rarement visité, mais également un satellite inhabité par l'humain. Comme une exilée, Lisbeth se retrouve donc sur une terre annexe, comme isolée du reste des Terriens.

La solitude des personnages

Enfin, l'écriture diariste de Melitta Breznik dans son roman *Nordlicht* renforce l'impression d'un récit narré par un personnage seul au monde, plongé dans ses pensées et la rédaction de son journal. Plongée dans le néant nordique des îles Lofoten, Anna évoque son sentiment de solitude qu'elle nomme « das Alleinsein » (*Nordlicht*, p. 43). La configuration narrative du récit vient illustrer ce choix lexical. Le premier chapitre du roman est rédigé uniquement à la première personne du singulier et aucun personnage, si ce n'est la narratrice n'y apparaît. L'absence de l'Autre laisse donc place à un *moi* solitaire, une identité sans reflet et sans altérité. Alors que l'on avait jusqu'ici automatiquement associé l'exploration de l'Ailleurs avec la rencontre de l'Autre[24], la découverte de cet Ailleurs nordique devient, chez Breznik, un prétexte à peine camouflé de l'exploration du *moi*.

En quête de ses origines, la protagoniste fait de *Nordlicht* un roman familial[25]. Le schéma imagologique se modifie : il est désormais question d'un Ailleurs sans un Autre. Seul face à lui-même, le *moi* doit ainsi affronter un Ailleurs nordique aux conditions extrêmes. Le constat de Sherrill E. Grace à propos des origines de l'essor expressionniste au Canada s'applique ainsi aussi aux romans du Grand Nord : « *in an overwhelming, often inhospitable, climate and terrain, human beings are driven inwards to dwell on their own souls* »[26]. Dans le roman de Breznik, le *no man's land* norvégien semble ainsi se transformer en un *one man's land*, obligeant la protagoniste principale à avancer dans un environnement hostile, le regard moins tourné vers l'extérieur que vers l'intérieur. De cette manière, le Grand Nord devient un lieu idéal pour l'introspection, et donc la quête identitaire.

---

[24] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 135. [Consulté le 15 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/puf.brune.1989.01.0133

[25] Voir la section « a. Le crépuscule du soir », dans celle intitulée « B. Les clairs-obscurs, à mi-chemin entre l'altérité et l'identité », au sein du chapitre 1 de la partie I.

[26] GRACE, Sherrill E. « Mapping Inner Space » : Canada's Northern Expressionism. In : CARLSEN, Jørn et Streijffert, Bengt (éd.). *The Canadian North. Essays in Culture and Literature*. Lund : Lund University Press, 1989. Vol. 5. p. 69. Cité par DÉCARIE, Isabelle. L'imaginaire nordique dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz. In : CHARTIER, Daniel (dir.). *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*. Montréal : Imaginaire | Nord, 2008. p. 96. (« dans un climat et territoire aux conditions extrêmes, voire inhospitalières, les êtres humains sont amenés à se tourner vers eux-mêmes et à s'appuyer sur les ressources dont dispose leur propre âme » [Notre traduction]).

Karl Böldl instaure également une narration à la première personne dans son roman *Der Atem der Vögel.* Ainsi, le lecteur découvre la vie du personnage principal, Philipp, aux îles Féroé à travers sa propre narration à focalisation interne. Par conséquent, l'écriture retranscrit le morne ressenti du protagoniste, face à cet Ailleurs nordique dans lequel il vit depuis deux ans. L'impression de solitude perçue par le narrateur ne naît pas uniquement du silence quasi absolu de son quartier[27], mais également du vide qui s'est installé au sein du foyer familial : « Nach zwei Jahren des Zusammenseins mit Johanna werde ich das Gefühl nicht los, mich hier nur vorübergehend aufzuhalten, wie ein Gast, der sich für längere Zeit hier eingenistet hat » (DAV, p. 40 : « Après deux ans de vie commune avec Johanna, je n'arrive toujours pas à me défaire du sentiment d'être ici uniquement de passage, comme un invité qui s'est incrusté depuis bien longtemps »). Alors que, dans le roman de Svit, les espaces intérieurs s'apparentent aux derniers lieux de vie de la capitale islandaise, le *no man's land* des Féroé s'étend ici aux espaces intérieurs.

Chez Böldl, le vide s'immisce dans les sphères les plus intimes ; le vide prend alors la forme d'un manque affectif qui se caractérise par une absence de lien. Au lieu d'être un lieu rempli d'amour, le foyer familial où le personnage principal vit avec sa compagne Johanna et la fille de celle-ci est perçu comme un espace de vide absolu. D'ailleurs, leur lieu de domicile n'appartient pas à Philipp, il appartient exclusivement à Johanna : « Das Haus gehört Johanna allein » [DAV, p. 39 : « La maison appartient uniquement à Johanna »]. À défaut de présenter le couple comme un lieu de partage, Böldl insiste sur le vide menaçant de séparer les deux personnages. Ne parvenant pas à construire une famille recomposée, le foyer s'apparente plutôt à la coexistence d'individus sous le même toit. L'identité de famille est rendue inexistante par une accumulation d'altérités vivant sous le même toit.

Plus tard, le protagoniste Philipp se retrouve d'ailleurs seul à leur domicile pendant que Johanna et sa fille rendent visite à leur famille au Danemark (voir *ibid.*, p. 78). Sa relation amoureuse, plus désertée qu'habitée, ne se caractérise donc pas par une familiarité, mais bel et bien par une forme d'étrangèreté : étranger au pays, Philipp ressent l'étrange sensation d'être un étranger dans l'intimité de son propre foyer. Le vide affectif qu'il perçoit paraît s'expliquer par la séparation temporaire avec sa compagne, partie en voyage, qu'il vit comme une exclusion. Séparés par la distance, Johanna laisse pendant son séjour un grand vide derrière elle. Néanmoins, la douleur du manque est rapidement compensée par l'égocentrisme de Philipp, persuadé d'être finalement mieux tout seul : « das Alleinsein habe ich immer als den

[27] Voir la section « C. D'un silence à un autre », située dans le chapitre 2 de la partie I.

Grundzustand meines Lebens empfunden, das Beisammensein mit anderen als eine meist nur kurzzeitige Abschweifung von mir selber » (*ibid.*, p. 76 : « J'ai toujours perçu la solitude comme l'élément fondateur de mon existence et la compagnie d'autres personnes comme de brèves vacances loin de moi-même »). À l'instar de la protagoniste de Breznik, Philipp semble conscient de son « Alleinsein », soit de sa solitude. Toutefois, le personnage paraît plus à l'aise dans la solitude qu'en compagnie d'autres individus. Dans sa perception, ceux-ci le forceraient à s'éloigner de lui-même, à se détacher de son identité. Selon Gremler, cette préférence pour la solitude se révèle constituer une caractéristique commune aux personnages dans l'ensemble de l'œuvre de Böldl[28].

Du Far West au « Far North » ?

Dans les autres romans, le départ de Lisa (voir *Banquises*), Lisbeth (voir *Une Nuit à Reykjavík*), Philipp (voir *Der Atem der Vögel*) et de la protagoniste de *Nordlicht* pour le Nord circumpolaire convoque la superposition de plusieurs imaginaires. Tout d'abord, le désir d'explorer de manière autonome des territoires situés plus au Nord fait écho à une figure importante de l'imaginaire nordique : le « coureur des bois », un colon solitaire en quête d'émancipation et de nature absolues, prêt à quitter la vie en colonie pour partir affronter le Grand Nord canadien[29]. Consacrant sa thèse à l'image de l'Indien dans le roman québécois du XX^{e} siècle, Paola Ruggeri considère en effet la figure du « coureur des bois » comme la version à la fois nordicisée et francisée d'un mythe états-unien : celui du cowboy du *Far West*. Comme le reconnaît Louis Hamelin, auteur québécois d'un roman intitulé *Cowboy*, il est ici question d'une appropriation culturelle osée, mais justifiée. En effet, selon lui, le *cowboy* constitue « un mythe que nous nous sommes appropriés au Québec où nous avons une culture western sans avoir d'histoire western. Notre vrai cowboy à nous c'est le coureur des bois »[30].

Au vu de cette démarche de transfert culturel, les frontières de l'imaginaire parviennent à dépasser les frontières géographiques : le *Far West*, dans son acception québécoise, se transforme ainsi en ce que nous pourrions appeler le « Far North », soit un imaginaire propre au *Far West* déplacé au Grand Nord. Marqué par une ambition expansionniste[31], l'imaginaire

---

[28] Voir *ibid.*
[29] Voir RUGGERI, Paola. *Cowboy* de Louis Hamelin. Le *Far West* québécois ou la redéfinition des frontières nordiques. *Globe* [en ligne]. 1998. Vol. 1, n° 2, p. 9. [Consulté le 3 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1000510ar
[30] GIRARD, Marie-Claire. Les mots de Louis Hamelin. 17 octobre 1992. *Le Devoir*. Cahier D, p. 3. Cité par RUGGERI, Paola. *Cowboy* de Louis Hamelin. Le *Far West* québécois ou la redéfinition des frontières nordiques. *Loc. cit.*, p. 17.
[31] Voir RUGGERI, Paola. *Ibid.*, p. 9.

québécois qui entoure le « cowboy nordique » se caractérise par un contexte (post)colonial : la découverte de l'Ailleurs mène à la rencontre de l'Autre, bien que cette rencontre ne soit pas le but recherché. À l'instar du *Far West*, ce qui s'apparente à un *no man's land* canadien permet ainsi de séparer l'espace où vivent les colonisateurs de l'espace de vie du peuple colonisé ou menacé de colonisation. Donc, les grands espaces parcourus par ce « coureur des bois », souvent incarné par un homme blanc, l'amène, qu'il le veuille ou non, à être confronté à l'Autre, c'est-à-dire à l'Autochtone amérindien[32].

Néanmoins, cette influence canadienne s'applique moins aux romans portant sur des îles situées au Nord de l'Europe (le Groenland, l'Islande, les îles Lofoten et Féroé). Les personnages principaux de *Banquises*, *Une Nuit à Reykjavík*, *Nordlicht* et *Der Atem der Vögel* ne cherchent pas à rencontrer l'Autre, mais bel et bien à se rencontrer eux-mêmes. Dans ces quatre romans, la lecture du Grand Nord doit, par conséquent, s'appuyer sur un autre imaginaire. Les espaces évoqués sont tous faiblement peuplés et insulaires, transformant les personnages qui y séjournent ou y habitent en « Robinson[s] nordique[s] »[33]. Le mythe robinsonien se voit alors revisité et nordicisé. En effet, certains points clés du mythe sont renversés, voire détournés. Les conditions thermiques constituent le premier point. Seul – ou presque – sur leur île, les protagonistes n'ont d'autre choix que d'affronter le froid comme Robinson Crusoé[34] a dû, quant à lui, survivre à la chaleur. Dans un deuxième temps, le genre s'impose comme un deuxième élément de réécriture du mythe. Parmi les quatre personnages évoqués, trois sont des femmes. Dans ces romans ultracontemporains, les Robinsons nordiques ne semblent donc pas majoritaires face aux Robinsonnes. L'actualisation du mythe passe par une féminisation du personnage principal. Alors que Gremler perçoit le Nord littéraire comme « *Experimentierraum* »[35] [Notre traduction : « un espace d'expérimentation »] voué à l'exploration du genre, il paraît ici important de rappeler l'extension de la figure robinsonienne nordique aux personnages féminins.

Finalement, dans les romans du Grand Nord au XXI^e^ siècle, l'espace parcouru par les Robinsons et Robinsonnes ne prend l'apparence ni d'un *Far West*, ni d'un « Far North » uniforme. Bien loin d'une nature foisonnante et sauvage, même la définition du *no man's land*

---

[32] Voir *ibid.*
[33] Cette dénomination a déjà été utilisée avant nous par la critique littéraire française. Voir Un Robinson nordique. *Le Monde* [en ligne]. 28 janvier 1991. [Consulté le 10 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/06/28/un-robinson-nordique_4007800_1819218.html
[34] Voir DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Londres : W. Taylor, 1719.
[35] GREMLER, Claudia. 3. Skandinavien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. *Op. cit.* p. 85.

paraît faire l'objet d'une redéfinition dans les romans ultracontemporains, ou pour le moins d'une absence d'homogénéité. En tant qu'espace non comblé, portant l'empreinte d'une absence humaine d'ordre physique ou affectif, le vide – s'impose dans un Grand Nord plus ou moins urbanisé, plus ou moins déserté, mais toujours insulaire. Ce vide parvient alors à s'incruster dans des espaces très différents les uns des autres, que ce soit en ville chez Svit, sur la banquise chez Goby ou dans un quartier résidentiel chez Böldl. Pourtant, d'après Kathy Similowski, qui s'est intéressée aux robinsonnades modernes, ce sous-genre du roman d'aventures[36] se caractérise par le combat mené par le personnage principal pour survivre dans son environnement : « Bien que les robinsonnades modernes puissent se situer dans des lieux les plus divers, […] l'île reste l'endroit privilégié pour déployer le thème de la survie au sein d'une nature tantôt menaçante tantôt providentielle »[37]. Isolé sur une île, le but du protagoniste de la robinsonnade se réduit à sa survie dans la nature, ce qui peut impliquer sa capacité à la dominer.

Or, dans les romans ultracontemporains du Nord, le combat mené par les protagonistes consiste moins en une lutte extérieure qu'intérieure. Alors que le vivant apparaît comme quasiment absent des espaces habités par les personnages, leur for intérieur ouvre un espace à la vie. L'enjeu de cet autre type de survie dans le Nord ne se résume pas à la particularité ou la difficulté de ses conditions géographiques ou thermiques, mais bel et bien à la résolution d'une (dé)construction identitaire et interne à chacun des protagonistes. Tandis que Lisa est la sœur d'une disparue, jamais revenue du Groenland et désormais juridiquement déclarée comme morte (voir *Banquises*, p. 31), Lisbeth porte en elle des blessures profondes, notamment dues à la mort de sa jeune sœur qu'elle a elle-même élevée (voir UNR), Philipp vit dans une famille sans vraiment lui appartenir (voir DAV, p. 40), et la narratrice du roman *Nordlicht*, en errance perpétuelle, demeure étrangère à la Norvège où son père a pourtant passé une partie mystérieuse de sa vie. Le départ pour le Grand Nord n'est donc qu'un prétexte pour permettre aux protagonistes de se lancer dans cette quête identitaire. Rejoignant le mythe canadien du « coureur des bois » tout en s'en distinguant, les personnages partis pour le Grand Nord partagent en vérité moins son esprit de *cowboy* et de conquête qu'un désir de quête de soi. Autrement dit, explorer l'Ailleurs nordique ne fait pas l'objet d'une conquête de territoire, mais davantage d'une (con)quête identitaire.

---

[36] Voir SIMILOWSKI, Kathy. La robinsonnade : un « pré-texte » pour lire et écrire la nature à l'école primaire. *Relief* [en ligne]. 2024. Vol. 18, n° 1, p. 115. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.51777/relief19405
[37] *Ibid.*, p. 116.

b. Le naturel dominé par le culturel

Se caractérisant par une vie qui se raréfie, le Nord circumpolaire s'impose comme un Nord dépourvu de l'essentiel, dans le sens où il ne présente aucune trace de ce qui caractérise l'essence même de l'identité humaine, qui n'est autre qu'une identité de mortels. Tandis qu'Aurélie Choné considère le genre de la robinsonnade comme une des formes d'écriture aptes à accueillir des considérations écologiques[38], il peut paraître paradoxal d'envisager l'étude de robinsonnades ultracontemporaines n'accordant pas une place centrale au naturel. Toutefois, dans les romans du Nord, l'identité humaine s'éloigne du reste du monde vivant. L'essentiel se voit remplacé par le culturel, voire le superficiel : consommer ce qui n'est pas essentiel à la (sur)vie humaine occupe ironiquement une place importante dans la vie des personnages. Les romans du XXI^e^ siècle reflètent ainsi une vision matérielle du monde humain, dans laquelle les Robinsons et Robinsonnes n'ont d'autre choix que d'affronter les obstacles nécessaires à leur construction identitaire, non pas en cherchant à survivre dans la nature, mais bel et bien à (sur)vivre dans une culture néfaste, qui les éloigne du propre du vivant. Si l'économiste Daniel Cohen, par exemple, reconnaît la reconfiguration culturelle et matérielle de la nouvelle identité humaine en assimilant l'*homo sapiens* de notre siècle à un « *homo numericus* »[39], désormais doté d'une culture et d'une identité numérique, l'être humain est plus qu'une machine ; il est un être vivant. Prise dans une chaîne de production, la « machine humaine » est susceptible de s'enrayer : à force de consommer des produits, des objets – et même des sujets, les protagonistes se retrouvent eux-mêmes consommés.

Récits d'un alcoolisme nordique

Dans les romans ultracontemporains du Nord, beaucoup de personnages humains se laissent détruire par une culture néfaste et déshumanisante. Cette négation du vivant mène donc à une autodestruction de l'humain. Dans son acception la plus matérialiste, l'identité humaine se résume ainsi à une simple identité de consommateurs. Au-delà des personnages de Robinson(ne)s ayant choisi pour destination un territoire insulaire du Grand Nord, tous les personnages présents dans les romans francophones et germanophones du Nord du XXI^e^ siècle peuvent être associés à cette dégradation de l'identité humaine au rang d'une identité d'ordre commercial ou économique. En effet, de nombreux personnages consomment de manière abusive des produits ou substances nés de la transformation de matières naturelles. Le besoin

[38] Voir CHONÉ, Aurélie. Ecocriticism/écocritique im deutschen und französischen Kontext: eine vergleichende Perspektive. *Loc. cit.*, p. 334
[39] Voir COHEN, Daniel. *Homo numericus*. Paris : Albin Michel, 2022.

de résister à un froid extrême peut pousser les habitants du Nord à consommer des boissons alcoolisées[40].

Bien que le thème de l'alcoolisme n'apparaît que rarement dans les travaux de recherche littéraires, celui-ci est présent dans la fiction, comme dans la réalité. En étudiant l'imaginaire du Nord, non seulement en littérature, mais également à travers des publications à vocation journalistique et touristique, Hildigunnur Ólafsdóttir dévoile en effet le lien entre les conditions climatiques de l'Islande et la place de l'alcool dans l'image que l'on se fait du pays : « *It is hypothesized that the image of the North as an unrestrained extreme natural force has served particularly well in shaping this image relating to Icelander's patterns of drinking* »[41]. Ólafsdóttir, spécialiste des questions de consommation d'alcool dans ce pays, mentionne tout particulièrement l'importance de la bière. Après plus de soixante-dix ans de prohibition, la consommation de bière a été réautorisée sur l'île en 1989, ce qui a permis de revaloriser cette boisson auprès de la jeunesse, la préférant aux alcools plus forts, réservés aux plus anciennes générations[42].

Dans le roman de Brina Svit, l'alcool constitue en effet un motif récurrent. Travaillant pour une compagnie aérienne, Lisbeth connaît bien la possibilité d'acheter des doses importantes d'alcool à destination, et ce, avant même de sortir de l'aéroport. Ainsi, elle constate les excès de certains voyageurs, tout juste arrivés à Reykjavík : « et voici les musiciens qui arrivent, la plupart poussant de lourds caddies remplis de bières, vins et autres alcools sous leurs instruments » (UNR, p. 20). Pourtant, en attendant Eduardo, Lisbeth ne peut l'imaginer céder à ce type d'habitude de consommation. Elle refuse notamment de l'imaginer au *duty free* (voir *ibid.*, p. 21), là où se ruent les autres voyageurs. Toutefois, le personnage masculin va rapidement se conformer à la culture islandaise. Comme pour les personnages du roman d'Anna Kim, son envie de bière est exprimée au discours direct. La soif évoquée par Eduardo (voir *ibid.*, p. 55) ne correspond pas à un désir de boire, mais bel et bien à une envie spécifique de bière : « Je vais me changer. On va bien aller boire une bière et langer un peu, non ? … dit-il, haussant les épaules » (*ibid.*, p. 56). L'adverbe « bien » ainsi que la gestuelle accompagnant les propos du personnage traduisent paradoxalement le naturel qui réside dans cette tendance

[40] Voir ÓLAFSDÓTTIR, Hildigunnur. Drinking in Iceland and Ideas of the North. In : ISLEIFSSON, Sumarlidi R. et CHARTIER, Daniel. *Iceland and Images of the North*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011. p. 331.
[41] *Ibid.* (« On peut supposer que l'image du Nord comme une force naturelle extrême et illimitée a tout particulièrement contribué à la construction de cette image concernant les habitudes de consommation d'alcool par les Islandais » [Notre traduction])
[42] Voir *ibid.*, p. 343.

culturelle. La consommation de bière est perçue par Eduardo comme évidente ; elle n'a pas besoin d'une justification particulière.

À plusieurs reprises, son souhait de boire une bière – et non pas une autre boisson – est rappelée dans le récit par le biais d'un point de vue interne, ce qui laisse transparaître la lassitude de Lisbeth : « Et pour les boissons, ça doit être la même chose, de toute façon il veut de la bière, lui, ce n'est pas la peine de chercher » (*ibid.*, p. 67). La bière qu'il réclame est perçue comme une obsession absurde par la protagoniste. On peut postuler que son attachement aux habitudes de consommation françaises lui fasse préférer le vin à la bière, qu'elle semble rejeter avec presque une forme de dédain. Eduardo lui paraît moins intéressé par elle que par cette boisson. Pourtant c'est elle qui l'a invitée à passer avec elle une nuit dans le Grand Nord. Elle se sent donc délaissée ; son estime d'elle-même est malmenée. La rencontre organisée au bout du monde et tant attendue n'est finalement pas tant une rencontre humaine qu'une non-rencontre, un évitement. Les deux personnages partagent en effet la même chambre d'hôtel, mais ce qu'Eduardo souhaite vraiment partager avec elle est bien plus dérisoire : il s'agit d'une bière.

Ce qui l'intéresse se situe donc à l'extérieur de cette chambre, loin d'elle. La bière est certes un objet d'attraction, mais surtout à un outil de consommation qui permet d'éviter d'avoir à créer une relation ou à nourrir une quelconque intimité. Consommer devient une stratégie pour se détourner du malaise, à l'origine d'un silence insoutenable : « Il doit être minuit, ou bien pas loin, on perd la notion du temps avec une nuit qui commence en plein après-midi. Et il ne se passe rien, silence dans la chambre, silence entrecoupé de temps en temps par un drôle de bruit d'ascenseur » (*ibid.*, pp. 100-101). Au départ, la planification d'une nuit en Islande semblait associée à une recherche d'exotisme et d'érotisme, qui ici se voit menacée par les habitudes ordinaires et occidentales de l'amant. Le Grand Nord apparaît donc comme contaminé par la propagation d'une culture de la bière, peu attrayante pour la protagoniste, et encore moins dépaysante. Si Angélique Prick souligne la place centrale de l'alcool dans l'imaginaire du Nord en s'appuyant notamment sur l'œuvre de Sylvain Tesson[43], et que Hildigunnur Ólafsdóttir relève l'importance de la bière dans la culture islandaise[44], le comportement d'Eduardo, un personnage argentin, fait de la bière un point commun aux deux hémisphères et à leurs imaginaires. Dans le roman de Brina Svit, le fait que l'alcool est associé

[43] Voir PRICK, Angélique. *Le Nord imaginaire dans quelques œuvres de Sylvain Tesson*. Mémoire de maîtrise. Littérature française. Tromsø : Université de Tromsø, 2014, p. 65. [Consulté le 11 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://hdl.handle.net/10037/6352

[44] Voir ÓLAFSDÓTTIR, Hildigunnur. Drinking in Iceland and Ideas of the North. *Op. cit.*, p. 331.

à l'identité du Nord comme à celle du Sud proscrit toute association de sa consommation avec une identité précise.

Dans le roman *Anatomie einer Nacht*, la plupart des personnages se retrouvent d'une certaine manière otages d'une île inhospitalière, comme des Robinson(ne)s malgré eux, des personnages dont l'exil insulaire n'est pas circonstanciel, mais bel et bien existentiel ; celui-ci fait partie de leur biographie. Dès les premières pages du roman d'Anna Kim, l'alcool se fraie un chemin dans les interstices de l'intrigue. Au bar nommé le « *Grauen bar* » (AEN, p. 14 : traduction, p. 12 : « *Bar gris* »], des boissons en cannette sont disponibles, notamment de la bière évoquée par la mention du nom propre « Tuborg » (*ibid.*), une marque danoise. La consommation de bière devient même centrale dans les interactions sociales. Au cours des interactions à la discothèque *Pakhuset*, le discours direct traduit une demande d'alcool banalisée, exprimée cette fois-ci par Per : « Hej, lallte es aus der Dunkelheit, habt ihr Bier für mich ? » (*ibid.*, p. 17 : traduction, p. 16 : « Hé, articula péniblement une voix dans l'obscurité, vous avez une bière pour moi ? »). Il s'agit de la première phrase prononcée par Per dans la discothèque, traduisant l'importance de la bière, sa quasi-nécessité. Premier élément recherché par le client, cette boisson constitue le but principal d'une sortie en discothèque. La bière fait également partie du quotidien des personnages du roman *Banquises*. En effet, si les passagers du roman *Une Nuit à Reykjavík* préfèrent en acheter après l'atterrissage (voir UNR, p. 20), ce n'est pas le cas de Lisa qui se laisse « assomm[er] » dans l'avion par la « Carlsberg » (*Banquises*, p. 39), une autre marque de bière danoise. La bière ressurgit après l'atterrissage : lorsque le glaciologue en propose une, « elle boit la Carlsberg au goulot » (*ibid.*, p. 66). Une fois de plus, la consommation d'alcool paraît banalisée. La bière se boit sans horaire, pendant et après le vol, et sans modération.

Ce qui est propre à l'imaginaire nordique, rappelle toutefois Angélique Prick, ce n'est pas le type d'alcool consommé, mais sa quantité. Comme l'observe Prick, une consommation excessive d'alcool constitue un élément important de l'imaginaire du Nord[45]. D'après Hildigunnur Ólafsdóttir, la surconsommation de bière s'apparente même à un élément constitutif de l'identité islandaise, une manière de revendiquer une identité de peuple libre, affranchi de la prohibition : « *The heavy drinking of beer has thus served to reaffirm the image of unrestrained, as opposed to restrained, drinking* »[46]. Chez Brina Svit, comme chez Anna

[45] Voir PRICK, Angélique. *Le Nord imaginaire dans quelques œuvres de Sylvain Tesson*. *Op. cit.*, p. 65.
[46] ÓLAFSDÓTTIR, Hildigunnur. Drinking in Iceland and Ideas of the North. *Op. cit.*, p. 343.

Kim, l'alcoolisme devient effectivement un trait caractéristique des habitants du Grand Nord : l'une évoque la cause et l'autre la conséquence d'une consommation excessive d'alcool. Dans le roman de Brina Svit, la raison de cette propagation de l'alcoolisme en Islande réside dans une situation financière particulièrement critique :

> Ils [les Islandais] ne vont plus manger au restaurant. C'est devenu ridicule, vieux jeu, voire complètement dépassé d'étaler son argent. Un argent qu'ils n'ont plus et que, de toute façon, ils doivent aux Anglais et aux Hollandais. Ils ont encore *la gueule de bois après la faillite* monumentale de leurs banques qui ont joué au poker sur les marchés financiers. Des pêcheurs qui ont joué aux traders, voilà ce qu'ils sont. Ce qui ne les empêche pas de boire tout autant, c'est-à-dire grave. (UNR, pp. 132-133). [Nous soulignons]

L'alcool sert donc à illustrer l'état de la population islandaise après avoir enduré des difficultés économiques. Au niveau sémantique, « la gueule de bois », locution permettant d'exprimer au sens figuré un état ressenti après une consommation abusive d'alcool, est utilisée pour désigner l'état ressenti par la population islandaise, soit l'ivresse née d'une catastrophe financière. Au sens propre, Svit suggère néanmoins une surconsommation sur laquelle la situation économique du pays a peu d'impact. Ainsi, l'alcool sert d'élément de langage, de comparant. Inscrit dans la culture islandaise, il s'immisce dans tous les discours (presse, publicité)[47], y compris dans les œuvres littéraires[48]. L'alcool et sa valeur sémantique constituent ainsi une condition essentielle à la mise en mots du Grand Nord romanesque.

Par ailleurs, la corrélation entre l'alcoolisme et le taux élevé de suicides au Groenland apparaît de manière explicite dans le roman d'Anna Kim :

> Er erklärt, härtere Getränke seien seit einem Jahr in Amarâq verboten, es werde an der Bar bloß noch Bier verkauft. Warum ?, fragt Ella mäßig interessiert. Weil wir glauben, dass der Alkohol an den vielen Selbstmordversuchen schuld ist, sagt Peder und nippt an der Dose Tuborg » (AEN, p. 100)
>
> [Traduction] Il explique que depuis un an, les boissons plus fortes sont interdites à Amarâq, au bar on ne vend plus que de la bière. Pourquoi ? demande Ella moyennement intéressée. Parce

(« La consommation excessive de bière permet donc de réaffirmer l'image d'une consommation libérée, et non plus contrôlée » [Notre traduction]).

[47] Voir *ibid.*, p. 332.

[48] Voir *ibid.*, p. 333.

> nous pensons que l'alcool est responsable des nombreux suicides, dit Peder en sirotant sa Tuborg. (*Anatomie d'une nuit*, p. 106)

En tant que ministre du tourisme du Groenland oriental (voir AEN, p. 100), le personnage de Peder semble bien informé des risques liés à l'alcoolisme, qu'il communique à la journaliste Ella. La fiction prend ici un tournant réaliste. Le lien entre la forte consommation d'alcool et le taux de suicides paraît être entré dans les mentalités. L'opinion est légitimée par le statut de celui qui l'exprime : un personnage jouant un rôle dans le gouvernement local. Ses connaissances ne l'empêchent de continuer à consommer de la bière, qui contrairement aux alcools forts demeure autorisée.

Dans le Groenland de Valentine Goby, la vente d'alcool fait également l'objet de restrictions légales. Les dangers de l'alcoolisme et le nombre de suicides sont moins explicitement évoqués, mais tout de même suggérés par le personnage de Sylvie, sage-femme faisant office de médecin généraliste pour la population groenlandaise :

> Elles [Sylvie et Lisa] ouvrent une bouteille de vin très jeune et hors de prix, Sylvie a pu l'acheter à la supérette en horaire légal, avant six heures, ça n'arrive pas si souvent qu'elle sorte avant six heures et puisse acheter de l'alcool et puis coup de chance, pas de client à la caisse, ni vu ni connu, un médecin ici ça se surveille […] et peut-être même comptent-ils chaque bouteille bouteille achetée, de bière ou de vin, pour voir, ils comptent, et comptent sur elle pour l'exemplarité, l'alcool ils ne savent pas le digérer, ça les rend malades. (*Banquises*, pp. 85-86).

Censée donner l'exemple, Sylvie paraît ici respecter de la manière la plus stricte possible les normes juridiques régulant la consommation d'alcool, ce qui ne l'empêche pas, exactement comme Peder (voir AEN, p. 100), d'en consommer occasionnellement. Une certaine division de la population groenlandaise est suggérée : il y aurait des personnes capables de consommer de manière raisonnable et d'autres frôlant l'alcoolisme. La culture de consommation d'alcool banalisée finit par nuire à la perception d'une identité humaine unique et indivisible. En revanche, les comportements et habitudes des personnages de Svit, Kim et Goby sont sans appel : leur déchéance, leurs excès et leur addiction marquent profondément le portrait d'un Nord empreint de souffrances personnelles et collectives.

Une alimentation industrielle

De surcroît, les choix alimentaires des Groenlandais ne sont pas anodins, bien qu'ils ne fassent pas partie des préoccupations des personnages. En effet, ceux-ci ne paraissent absolument pas conscients du caractère nocif de leur alimentation. Or, le constat de Sylviane

Coyault, ayant étudié les aspects culinaires dans les romans contemporains de Jean Echenoz[49] et Jean-Philippe Toussaint[50], peut s'appliquer aux romans d'Anna Kim et de Valentine Goby : « manifestement reflet de l'époque contemporaine, [la nourriture] est généralement citadine, rapide et peu goûteuse »[51]. Dans les romans des deux autrices, les références aux produits ultratransformés traduisent en effet la prédominance d'une culture du *fast food*, soit d'un mode de consommation qui privilégie la rapidité à la qualité.

Parmi les produits transformés consommés par les personnages d'Anna Kim apparaissent les « Instant-Nudelsuppen » (AEN, p. 33 : traduction, p. 33 : « soupes aux nouilles instantanées ») dont le nom traduit un discours marketing mettant en avant la rapidité nécessaire à la préparation du produit. Déjà dans *L'Équipée malaise* de Jean Echenoz, Sylviane Couyault avait repéré l'évocation de nouilles peu appétissantes[52] ; le thème continue donc à être récurrent dans la littérature du XXIe siècle. Dans le roman *Anatomie einer Nacht*, une enseigne de grande distribution *Pilersuisoq* est même identifiée en tant que « Nachfahre der Kolonialhandlungen, zu denen Urahne Tukula keinen Zutritt gehabt hatte, so berichtete zumindest Anders' Großtante » (*ibid.*, p. 222 : traduction, p. 236 : « le descendant des magasins coloniaux dont l'accès était interdit à son ancêtre Tukula. C'est du moins ce que racontait la grand-tante d'Anders »). Le rappel historique de cette origine coloniale explique, de manière réaliste, l'importation au Groenland de produits alimentaires industriels venus du continent.

Dans le roman de Valentine Goby, le Danemark joue également un rôle essentiel dans l'importation de produits transformés. Comme l'observe Sylviane Coyault dans *L'Équipée malaise* de Jean Echenoz, les surgelés s'invitent dans les habitudes de cuisine des personnages[53]. En effet, le dîner partagé par Lisa, la protagoniste en séjour au Groenland, et Sylvie, une gynécologue débordée par les malades de l'île, paraît peu appétissant : « Elles dînent de surgelés importés du Danemark et saupoudrés de spiruline, algue verte antirachitisme, bombe de vitamines et de fer. » (*Banquises*, p. 74). La composition du repas, tout sauf gastronomique, est décrite avec des termes scientifiques. Bien que les algues vertes soient ajoutées au plat surgelé, le naturel s'inscrit dans une assiette aux allures artificielles. En effet,

---

[49] Voir ECHENOZ, Jean. *L'Équipée malaise*. Paris : Éditions de Minuit, 1986.
Et ECHENOZ, Jean. *Au Piano*. Paris : Éditions de Minuit, 2003.
[50] Voir TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.
[51] COYAULT, Sylviane. Petit guide culinaire du roman contemporain. *Elfe XX-XXI* [En ligne]. 2019. Vol. 7, p. 6. [Consulté le 20 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/elfe.330
[52] Voir *ibid.*
[53] Voir *ibid.*

l'élément principal des surgelés n'est pas évoqué, seule l'algue qui les recouvre est mentionnée. Le contenu du plat sans qualités nutritives semble donc dissimulé sous une verdure illusoire.

Des relations artificielles

Enfin, la tension entre le naturel et le culturel se manifeste sous la forme d'une confusion entre le culturel et l'artificiel. Certes, les relations sociales sont en partie déterminées par un contexte culturel. Néanmoins, dans son roman *Une Nuit à Reykjavík*, Brina Svit les représente non pas comme des pratiques culturelles, mais plutôt comme des schémas artificiels. Au-delà de la réduction des personnages à une valeur marchande, notamment en fonction des pouvoirs exercés entre les identités de genres[54], les personnages du Grand Nord sont aussi en proie à l'artificialisation des relations humaines. Chez Svit, le personnage de Lisbeth entretient une relation avec Marc depuis plusieurs années, décrit comme un homme d'affaires « à la tête d'une affaire familiale de lutte contre la contrefaçon » (UNR, p. 16). Si l'affaire se révèle lucrative, et même « juteuse » (*ibid.*), elle paraît plus profitable à la prospérité économique qu'à la réussite de leur relation sentimentale. De manière ironique, la contrefaçon s'invite effectivement dans leur intimité, détruisant l'authenticité de leur relation. Faisant preuve de clairvoyance, le récit laisse le lecteur entrevoir une réalité des plus cyniques : « tout est contrefait dans ce monde, leur relation y compris » (*ibid.*). Car le mensonge est au cœur de leur relation. Marc est marié et père de deux enfants (voir *ibid.*). Dépeinte de cette manière, la double vie de Marc entraîne le personnage de Lisbeth dans une vie de couple dans laquelle l'authenticité est impossible.

Dans le roman d'Anna Kim, la valeur économique des relations donne à la vie au Grand Nord une valeur quasi exclusivement matérielle : « In Amarâq wird, mehr als anderswo, die Existenz davon bestimmt, was man besitzt [...] » (AEN, p. 142 : traduction, p. 150 : « À Amarâq plus que nulle part ailleurs, l'existence est déterminée par ce qu'on possède »). En réalité, la force de cette culture matérielle permet de résister à la nature périlleuse du temps qui passe : « Besitz existiert, um Zukunft zu lukrieren; anders gesagt, erwirbt man Besitz, erwirbt man Zukunft. Sein und Haben bilden eine unumstößliche Verbindung, sie bedingen einander, Nichthaben ist somit Nichtsein, Haben somit sein » (*ibid.* : traduction, *ibid* : « La possession existe pour faire fructifier le futur. Être et avoir sont irrémédiablement liés, ils se conditionnent l'un l'autre, ne rien avoir, c'est donc n'être rien, avoir, c'est donc être »). L'identité devient donc sujette à la propriété. D'une certaine manière, posséder quelque chose permet d'ajouter au concept d'identité une valeur de pérennité. En effet, contrairement au naturel, tout ce qui est

[54] Voir le chapitre intitulé « 4. Une lecture polysensorielle des identités du 'Petit Nord' ».

artificiel échappe au caractère éphémère de la vie : l'objet artificiel peut être réparé et sa durée d'utilisation repoussée, tandis que l'être humain ne peut pas, quoi qu'il fasse, perpétuellement augmenter son espérance de vie. Tôt ou tard, l'humain disparaît. La culture artificielle permet donc de se tenir à distance d'une identité propre au vivant, soit de sa condition de mortel.

Ainsi, la lecture des romans ultracontemporains met en lumière la prédominance d'une culture rationnelle et hypermoderne, commune aux sociétés colonisées et européanisées du Grand Nord et susceptible de s'infiltrer dans le quotidien des personnages, parfois dans leurs habitudes de consommation les plus anodines. En effet, la culture dans laquelle ils sont immergés est présentée de manière extrêmement négative. Elle apparaît comme une culture de l'excès, poussant les protagonistes à mettre en danger leur santé physique et mentale. La corrélation entre la consommation d'alcool et le nombre record de suicides au Groenland (voir AEN) en est l'exemple le plus explicite. Finalement, le clivage entre la nature et la culture[55], que les humanités environnementales jugent nécessaire de dépasser, occupe une place particulière dans les romans étudiés.

Perçue comme la partie la plus négative de l'identité humaine, la culture (présentée comme dominant la nature humaine) y apparaît comme un élément qui nuit à cette identité et la restreint. Les personnages se voient ainsi privés d'une certaine authenticité. Dans son quotidien contrôlé et déshumanisé, l'humain se voit en effet rabaissé au rang de simple consommateur. L'enjeu d'une discréditation de la culture de l'excès et du *fast food* peut se révéler fondamental. Ce portrait péjoratif de la société du Nord circumpolaire, qui n'a rien d'idyllique, enclenche un processus de dénonciation : en montrant une humanité déshumanisée, les romanciers parviennent à créer un terrain dystopique favorable au réenchantement[56], susceptible de réhabiter le néant, de remplir le vide, de redonner vie à l'humain et à tout ce qui l'entoure.

Mis de côté, négligé, voire nié, le vivant, à travers ses occurrences que nous étudierons, apparaîtra, par contraste, comme d'autant plus rare et précieux. Cette image d'un vivant en

---

[55] Voir CHONÉ, Aurélie, HAYEK, Isabelle et HAMMAN, Philippe. Introduction : Repenser la nature. In : *Guide des Humanités environnementales* [en ligne]. *Op. cit.*, p. 2.

[56] Voir MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Crossways Journal* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 2, n°1, p. 5. Disponible à l'adresse : https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686

détresse et ce « besoin de réenchanter le monde »[57] sont devenus omniprésents dans le monde et la littérature du XXIe siècle au vu des catastrophes environnementales[58]. L'analyse ci-dessous visera donc à envisager, par la littérature, un retour à la nature qui puisse permettre la réhabilitation d'une identité humaine plus proche du vivant. Vincent Message conçoit en ce sens son rôle d'auteur comme une responsabilité éthique qui consiste à « réfléchir aux manières de rendre notre cohabitation avec [les animaux] moins destructrice »[59]. La lecture du corpus nous permet alors d'observer un basculement entre une approche radicalement écosceptique du vivant, avec une distance et une distinction extrême entre le vivant humain culturel et le vivant non humain, censé incarner le naturel par excellence, vers une vision, certes toujours écosceptique, mais plus modérée. En vérité, le vivant non humain n'est pas absent de la diégèse dans laquelle évoluent les protagonistes ; il se fait néanmoins discret, comme si les écrivains le tenaient volontairement à distance de leurs personnages.

B. Premier aperçu de la présence animale

Hormis les romans incluant l'animal dans leur titre (voir LMB et DAV), les romans ici étudiés portent dans leur intrigue une douleur ou une quête humaine qui repousse le reste du vivant au second plan, sans pour autant effacer sa présence. De difficiles relations familiales sont notamment mises en avant dans trois romans. En effet, dans *Banquises*, si le personnage de Lisa part pour le Groenland, c'est dans l'objectif de percer le mystère planant autour de la disparition de sa sœur. De même, la séparation de la protagoniste avec son ex-mari et sa fille désormais adulte se situe au cœur du récit de Judith Hermann dans *Daheim*. Enfin, la recherche des origines familiales pousse la protagoniste de *Nordlicht* à partir en Norvège. L'expérience humaine demeure le sujet principal des romans du Nord. Tout d'abord, c'est bel et bien la rencontre humaine (celle d'un homme) qui pousse Lisbeth à passer une nuit en Islande dans le roman *Une Nuit à Reykjavík*. De plus, le roman *Marches à Copenhague* se présente comme le récit du voyage sensoriel d'un groupe de touristes et le roman *Anatomie einer Nacht* permet,

[57] CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. In : CHONÉ, Aurélie, et al. (dir.). *Guide des Humanités environnementales* [en ligne]. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016. p. 68.
[58] Voir *ibid*.
[59] MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Cahiers de recherche sociologique* [en ligne]. 2021. [Consulté le 19 septembre 2024]. Vol. 70, p. 157. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1097421ar

quant à lui, de croiser les biographies d'une multitude de personnages, tous directement ou indirectement touchés par une tragédie humaine : une nuit de suicides.

Ces six intrigues correspondent à l'ancrage encore profondément « humanocentré »[60] des romans du XXI^e^ siècle, observé par Sophie Milcent-Lawson. Pourtant, d'après elle, « la présence animale s'impose de plus en plus dans les fictions contemporaines qu'elle soit centrale ou secondaire »[61]. Dans les textes littéraires, le vivant ne peut dorénavant plus être résumé à la seule présence d'individus humains, et l'écriture du vivant se montre non plus exclusive, mais désormais inclusive. C'est pourquoi, lorsqu'il prépare l'écriture d'un roman portant sur l'océan, Vincent Message, à la fois écrivain et chercheur en littérature, cherche à comprendre quelle place un auteur peut laisser, dans son récit, à « l'altérité non humaine »[62]. Selon lui, l'altérité animale peut se présenter sous trois statuts narratifs différents que nous allons explorer dans les romans de notre corpus :

- celui de personnage, soit « un individu distinct, qu'on suit à différentes étapes du récit »[63]
- d'actant, c'est-à-dire un être capable d'« influencer avec une intensité significative le déroulement d'une action »[64].
- ou de « figurant »[65].

a. L'animal comme « figurant »

Dans les romans du Petit comme du Grand Nord, le statut accordé par les animaux s'avère assez limité. Même lorsqu'ils sont visibles ou récurrents dans le récit, les animaux apparaissent dans la plupart des romans étudiés comme de simples figurants[66]. En effet, beaucoup d'animaux évoluent non pas au centre du récit romanesque, mais à l'arrière-plan de celui-ci. Ainsi, comme l'explique Vincent Message, la fonction littéraire des animaux se rapproche du rôle cinématographique des figurants : « Ils sont là autour de nous, discrets mais innombrables, affairés à leurs propres activités, qui ne sont pas ce que le récit raconte. Ils passent comme les passants passent en ville, et comme les figurants passent dans le champ de

---

[60] MILCENT-LAWSON, Sophie. Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ?. *Pratiques* [En ligne]. Vol. 181-182. 2019, p. 2. [Consulté le 2 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/pratiques.583
[61] *Ibid.*, p. 1.
[62] MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, p. 161.
[63] *Ibid.*, p. 170.
[64] *Ibid.*, p. 171.
[65] *Ibid.*, p. 170.
[66] Voir *ibid.*

la caméra »[67]. Finalement, ces animaux-figurants n'accèdent ni au statut de personnages[68], ni à celui d'actants[69], un terme que Vincent Message emprunte au sémioticien Algirdas Julien Greimas.

Or, dans les romans évoqués ci-dessous, même lorsque la faune est observée par les personnages avec émerveillement ou anxiété, les animaux se retrouvent, dans leur immense majorité, limités à une fonction de figurants. Ils occupent donc le plus petit rôle pouvant être incarné par des êtres de fiction. La supériorité présupposée de l'humain sur l'animal trouve ici un écho particulier : le premier détient le premier rôle, celui de personnage, tandis que le second, quasiment exclu du script[70], *figure* tout juste aux franges du récit. Loin d'une relation basée sur l'égalité[71], la relation entre l'identité humaine des personnages et l'altérité animale des figurants s'inscrit alors dans un rapport vertical : la première, perchée au sommet de la pyramide, domine l'autre, assignée au niveau le plus bas, ce qui crée une forme de déséquilibre.

La faune ornithologique

Dans un premier lieu, le titre du roman de Klaus Böldl, *Der Atem der Vögel*, n'est pas anodin ; de nombreuses espèces d'oiseaux y sont évoquées de manière très spécifique, quasi scientifique. Aucune des espèces n'influence le cours du récit, néanmoins les oiseaux constituent, en tant que figurants, les éléments clés d'un paysage atypique. Parmi les espèces citées apparaissent les « Sperlinge » (DAV, p. 9 : « les moineaux »), les « Amseln » (*ibid.*, p. 12 : « des merles noirs »), « eine Skua » (*ibid.*, p. 64 : « un Grand Labbe »), « Zehntausende von […] Papageitauchern […], die schlanken Trottellummen und die fast amselschwarzen Sturmschwalben » (*ibid.*, p. 136 : « des dizaines de milliers de […] macareux [...], de sveltes guillemots de troïl et des océanites tempêtes presque aussi noirs que les merles »). Ce portrait plus biologique que littéraire de la biodiversité nordique rappelle ce que Sara Buekens perçoit dans l'œuvre de Pierre Gascar comme un « dépouillement stylistique »[72]. Comme elle l'explique, le registre scientifique n'est pas exclu du texte littéraire, bien au contraire, la science rend le roman contemporain plus « réaliste »[73], davantage « tourné vers le concret »[74].

---

[67] *Ibid.*, p. 172.
[68] Voir *ibid.*, pp. 170-171.
[69] Voir GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris : Larousse, 1966. Référencé dans *ibid.*, p. 171.
[70] Nous reprenons ici la métaphore cinématographique proposée par Vincent Message dans sa conception du rôle de figurants en littérature. Voir *ibid.*, p. 172.
[71] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 153.
[72] BUEKENS, Sara. L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Loc. cit.*, p. 8.
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*

De surcroît, les mouettes constituent un motif récurrent ; elles sont mentionnées de différentes manières au fil du roman : « Möwen » (*ibid.*, p. 91 : « mouettes »), « zwei Silbermöwen » (*ibid.*, p. 81 : « deux goélands argentés »), « Dreizehenmöwen » (*ibid.*, p. 136 : « mouettes tridactyles »). Dans le roman de Böldl apparaît également une femme qui nourrit les mouettes (voir *ibid.*, p. 127), ce qui renforce l'image d'un animal entré dans le quotidien des habitants féroïens et avec lequel la cohabitation est non seulement possible, mais également appréciable, ce qui est n'est pas le cas chez Brina Svit. D'un point de vue auditif, les mouettes se montrent particulièrement bruyantes dans le roman de Svit, dont le récit se déroule en Islande : « Ça donne froid dans le dos, ça glace le sang, ces cris de mouettes, ces notes stridentes comme un signal d'alarme » (UNR, p. 155). Ce passage met l'accent sur l'humanocentrisme de la protagoniste dont la sensation est détaillée au mépris de la potentielle signification de ces cris et leur contribution à l'écriture du monde bruyant, et donc d'autant plus vivant. Par ailleurs, sous la plume de Judith Hermann, les mouettes jouent aussi un rôle important dans la caractérisation du Petit Nord rural : « Am Morgen danach war das Land weiß von Möwen, Tausende und Abertausende » (*Daheim*, p. 97 : traduction, p. 105 : « Le lendemain, la terre était blanche de mouettes, des milliers et des milliers »). Les cormorans s'ajoutent également à ce paysage marin (voir *ibid.*, p. 100). Englobant toutes ces espèces ornithologiques, les oiseaux de mer, « Seevögel » (DAV, p. 136), s'imposent donc comme indispensables à la mise en scène littéraire de l'Ailleurs nordique.

Chez Böldl, Svit et Hermann, l'exotisme du Petit et du Grand Nord transparaît ainsi dans l'authenticité et la richesse de la faune marine. Contrairement au type d'exotisme dénoncé par Todorov, qui consiste à valoriser un « pays dont la seule caractéristique pertinente est qu'il ne soit pas le mien »[75], il semble ici être question d'un exotisme justifié : les espèces animales spécifiquement nommées incarnent une altérité identifiée, spécifiée. Dans le récit est également précisée la rareté de certaines espèces, dont l'apparition est quasiment miraculeuse aux yeux des personnages : « Sogar ein Amselpaar haben wir gesehen; nirgendwo sonst auf den Färöern können Amseln leben » (DAV, p. 12 : « Nous avons même vu un couple de merles noirs ; ces merles ne peuvent vivre nulle part ailleurs dans les îles Féroé »). Les personnages, confrontés à une multitude d'espèces des plus communes (comme les moineaux) aux plus spécifiquement nordiques (comme les macareux), deviennent ainsi les témoins privilégiés d'une diversité animale.

---

[75] TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 1992, p. 355.

Même en tant que figurants, les animaux jouent ainsi un rôle primordial puisqu'ils permettent aux personnages, comme aux lecteurs, d'inscrire la biodiversité au cœur de leur conception de l'Ailleurs nordique. Ce constat peut faire écho aux propos de l'écrivain Éric Chevillard : « La littérature mieux que le zoo a vocation à être un conservatoire de la vie animale »[76]. En effet, la minutie qu'apporte l'écrivain Klaus Böldl à l'inventaire d'une faune omniprésente aux îles Féroé paraît accorder à celle-ci une valeur de préciosité. Bien que le statut de figurant désigne un rôle moins visible que celui de personnage, sa faible visibilité n'indique en rien une quelconque superficialité ou inutilité. Dans le roman *Der Atem der Vögel*, même si les individualités animales sont généralement noyées dans des désignations collectives, soit des substantifs au pluriel (par exemple « Möwen » : DAV, p. 91) ou des articles indéfinis (« eine Skua » : *ibid.* p. 64), leur présence même secondaire met l'accent sur la variété et la quantité du vivant non humain.

Dans ce récit à la première personne, le *sujet*, est incarné par Philipp, le personnage principal. Au-delà du récit, le texte fait lui aussi de l'animal un *objet*, dans le sens où il constitue l'objet du discours littéraire. Néanmoins, cet objet acquiert un statut particulier : l'animal n'est pas seulement un figurant ; il est volontairement observé, et donc mis à l'honneur. Le reste du vivant demeure, certes, éloigné du personnage humain, qui se contente de l'observer, mais avant tout préservé du potentiel danger des activités humaines. Lorsque Mélanie Weidemüller commente le roman de Klaus Böldl, elle le considère comme un récit de « ruhiger Naturbetrachtung »[77], c'est-à-dire une contemplation calme de la nature. Celui-ci se présente comme le tableau d'un monde naturel resté intacte : « Zurück bleibt die Natur, die den Menschen nicht braucht »[78] [Notre traduction : « Reste la nature qui n'a pas besoin des humains »]. Le besoin de contemplation[79] peut s'expliquer par une admiration naissante dans les yeux de Philipp, non natif des îles Féroé, pour cette partie du monde qui demeure indomptée. Selon la philosophe Virginie Maris, en cette période de thématisation de l'anthropocène, l'intérêt pour la nature sauvage se voit justement renouvelé, notamment pour « ces animaux que nous n'avons pas domestiqués, les terres que nous n'avons pas rendues productives »[80].

---

[76] CHEVILLARD, Éric. *Le Désordre azerty*. Paris : Minuit, 2014, p. 21. Cité par MILCENT-LAWSON, Sophie. Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ?. *Loc. cit.*, pp. 5-6.
[77] WEIDEMÜLLER, Mélanie. Die Sehnsucht nach dem eigenen Verschwinden. *Deutschlandfunk* [en ligne]. 2017. [Consulté le 25 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.deutschlandfunk.de/klaus-boeldl-der-atem-der-voegel-die-sehnsucht-nach-dem-100.html
[78] *Ibid.*
[79] Voir *ibid.*
[80] MARIS, Virginie. *La part sauvage du monde : Penser la nature dans l'Anthropocène*. Paris : Seul, 2018, p. 9. Cité par MEILLON, Bénédicte, BOUVET, Rachel et RAMOUCHE, Marie-Pierre. Réenchanter le sauvage urbain pour mieux percevoir, penser et vivre avec la nature en ville : questions d'oxymore et d'écopoétique. *Loc. cit.*, p. 2.

Une curiosité, voire, pour le roman de Böldl, une fascination, naît dans le regard de Philipp pour ces espèces qui parviennent à échapper au contrôle des Hommes[81]. Tenue à distance du protagoniste, l'altérité animale paraît ici définir l'esthétique du Grand Nord sauvage.

Les animaux d'élevage

Les oiseaux ne sont pas les seuls concernés par le statut d'animaux-figurants. En effet, de nombreux animaux d'élevage composent l'univers du « Petit » et du Grand Nord. Tandis que l'élevage de cochons est dépeint de manière polysensorielle dans la prose de Judith Hermann[82], les moutons féringiens apparaissent comme omniprésents dans le roman de Klaus Böldl (voir DAV, p. 110, 120, 127). Souvent présentés comme des êtres vagabondant dans les prés, les fameuses « Schafweiden » (*ibid.*, p. 7), les moutons laissent également une trace dans les espaces intérieurs. En effet, leurs peaux servent de matériel de confort, notamment lorsque le protagoniste Philipp s'assoit sur une chaise en osier, recouvert de ce pelage noir (voir *ibid.*, p. 5). Dans ce dernier cas spécifique, l'animal ne constitue pas l'objet d'une observation, mais bel et bien d'une utilisation par le sujet humain ; l'animal *sert* à l'humain.

Si la prise en considération d'un animal en tant qu'objet, et non sujet, n'empêche pas la valorisation de l'altérité animale, l'animal n'accède pas, ici, au rang d'objet de contemplation. L'objectification devient synonyme d'assujettissement de l'animal aux besoins superficiels de l'humain, d'autant plus que le fait de s'assoir traduit une gestuelle descendante qui ne profite pas à la condition animale. Au sens figuré, *s'assoir sur* l'altérité animale peut déjà laisser entrevoir l'affirmation d'un écrasement, voire d'un étouffement d'une altérité animale, réduite à matière permettant de rendre l'assise plus confortable et plus chaude. Par conséquent, bien que cette chaise ne constitue qu'un détail dans le roman de Böldl, un mécanisme discret mais efficace se met en place afin de révéler au lecteur un indice de la soumission de l'*objet* animal par rapport au *sujet* humain, bien que celle-ci n'inflige aucune souffrance à l'animal déjà mort.

Entre l'humain et les chiens de traîneaux : une relation hors du commun

Enfin, dans les romans de Melitta Breznik, Anna Kim et Valentine Goby, les chiens de traîneau (*Schlittenhunde* en allemand) ne sont pas des figurants comme les autres ; ils incarnent l'animal-signature du Grand Nord. Chez Breznik, le traîneau s'impose comme un moyen de transport plébiscité dans les îles Lofoten. Le personnage du bibliothécaire n'échappe pas à la règle et apparaît sur son traîneau, lui permettant de se déplacer dans des espaces enneigés :

[81] Voir *ibid.*
[82] Voir le chapitre 1 intitulé « Une lecture polysensorielle des identités du 'Petit Nord' » dans la partie II.

« Rune, der Bibliothekar, den ich in Svolvær bei meiner Suche nach Büchern über den Zweiten Weltkrieg kennen gelernt habe, kommt mit seinem Hundeschlitten auf Ausfahrt vorbei. » (*Nordlicht*, p. 72 : traduction : « Rune, le bibliothécaire dont j'ai fait la connaissance à Svolvær alors que je recherchais des livres sur la Seconde guerre mondiale, passe me voir alors qu'il faisait une sortie en traîneau, avec ses chiens »).

Dans ce Nord littéraire, disposer de chiens de traîneau apparaît comme un fait à la fois extraordinaire, puisqu'il est question d'une « Ausfahrt » (*ibid.*), donc d'une forme d'excursion, et nécessaire, voire évident. Les paysages enneigés et la situation géographique du récit contribuent à justifier l'usage de ce moyen de transport, répandu dans les cultures circumpolaires. Dans le roman d'Anna Kim, les chiens de traîneau offrent une activité de loisir aux habitants du Groenland, que les jeunes élèves, interrogés par une journaliste allemande, citent entre deux autres activités, des plus banales : « Gitarre spielen » (AEN, p. 258 : traduction, p. 275 : « jouer de la guitare ») et « tanzen » (*ibid.* : traduction, *ibid.* : « danser »). Plus qu'un hobby, il s'agit d'un élément propre à la culture autochtone, adopté par des puissances étrangères :

> Sein Großvater, hatte Iven gesagt, sei Teil der dänisch-amerikanischen Spezialeinheit während des Krieges gewesen. Sie hätten im ganzen Nordosten mit Hundeschlitten patrouilliert, sein Großvater und seine Kameraden, und während einer dieser Touren hätten sie entdeckt, dass die Deutschen versuchten, eine Wetterstation aufzubauen. (*ibid.*, p. 281)
>
> [Traduction] Iven avait dit que pendant la guerre, son grand-père avait fait partie de l'unité spéciale américano-danoise. Ils patrouillaient dans tout le Nord-Est avec des traîneaux tirés par des chiens, son grand-père et ses camarades, et au cours d'une de ces patrouilles, ils avaient découvert que les Allemands essayaient d'édifier une station météorologique. (*Anatomie d'une nuit*, p. 299).

Dans le Groenland enneigé, il paraît indispensable de savoir se déplacer sur un traîneau tiré par des chiens. Il s'agirait donc d'une méthode de camouflage, cette fois-ci non pas par le biais des vêtements portés, mais par le moyen de transport adopté. L'imitation des coutumes de l'Autre, soit de l'autochtone, constituerait ainsi une stratégie militaire efficace pour ne pas attirer l'attention de ses ennemis. Par conséquent, les chiens de traîneau ne nourrissent pas un quelconque mythe littéraire du Nord circumpolaire, mais incarnent plutôt une vision pragmatique de celui-ci. En vérité, les références aux chiens de traîneau sculptent davantage l'image d'une identité humaine particulière que celle d'une altérité animale. Melitta Breznik et

Anna Kim rappellent, chacune à sa manière, combien ces animaux domestiqués constituent un élément essentiel à l'identité du Grand Nord.

Inscrit dans le quotidien groenlandais, le chien est évoqué par Valentine Goby comme une altérité animale au service de l'identité humaine. Dans son roman, les chiens sont en effet évoqués à de multiples reprises et de différentes manières, par exemple lorsqu'ils sont « lancés sur la glace ou groupés en meute » (voir *Banquises*, p. 70). Souvent observés en meute, ils apparaissent comme des animaux puissants, voire menaçants. L'effet de meute, associé à une anatomie décrite comme celle d'un carnivore, nourrit le portrait de chiens redoutables. Comme le remarque Lisa, leurs « gueules » et leurs « mâchoires » (*Banquises*, p. 76) se retrouvent mises en valeur en gros plan sur les photographies prises par sa sœur Sarah. L'appareil n'ayant pas de zoom, Lisa en déduit que sa sœur devait être extrêmement proche des animaux qu'elle photographiait pour pouvoir obtenir de tels clichés (voir *ibid.*). Cela surprend Lisa car, à la suite d'une attaque dans le métro (voir *ibid.*, pp. 79-81), Sarah avait développé une phobie des chiens « quel que soit le lieu » (*ibid.*, p. 75). Si la relation entre Sarah et les chiens semble s'être significativement apaisée pendant son séjour au Groenland, ce changement pourrait s'expliquer par une modification de la perception de l'Autre, soit de l'animal : bien que l'altérité animale ait été perçue par le personnage comme un danger, elle peut désormais être considérée comme une aide précieuse, soit un complément de l'identité humaine.

Effectivement, les humains peuvent mieux pêcher grâce aux chiens de traîneau, ce qui discrédite tout discours empreint d'animosité à leur propos. L'Homme travaille donc avec l'animal ; il est question d'un soutien mutuel : les personnages humains prennent soin des animaux, et en échange ceux-ci leur permettent de pêcher. Se construit ainsi une relation d'entraide. Les chiens de traîneau sont avant tout présentés comme une altérité utile, voire vitale ; en attestent les longs passages faisant référence à la pêche en traîneau (voir *ibid.*, p. 70 et 74). Ces chiens aident les pêcheurs à sonder l'épaisseur de la glace et leur permettent ainsi d'identifier où cette dernière est assez fine pour la fendre et faire à cet endroit un trou de pêche (voir *ibid.*, p. 123). En effet, l'anatomie et les aptitudes des chiens rendent la chasse en traîneau moins dangereuse que la chasse en scooter des neiges, comme l'explique Sylvie : « *les chiens, c'est plus léger, et surtout, ça nage* » (*ibid.*, p. 74) Le risque d'accident n'est tout de même pas exclu car le traîneau pourrait briser une glace trop fine et mettre en danger la vie du pêcheur. Malgré l'emploi d'un tutoiement employé par Lisa pour sa sœur disparue, l'autrice formule une vérité générale relative aux conditions de vie groenlandaises : « ton assurance vie, c'est les

chiens » (*ibid.*, p. 76). Les chiens offrent donc une chance de garantir sa survie dans le Nord hostile.

Un rapport d'égalité entre l'humain et les chiens de traîneau apparaît dans le roman de Valentine Goby. Dans *Banquises*, le rapport d'égalité, censé permettre d'éviter toute hiérarchisation entre une quelconque identité et son altérité[83], prend la forme d'une autorité bienveillante exercée par l'humain sur l'animal. Effectivement, les personnages nourrissent leurs chiens, qui à leur tour leur permettent de se nourrir en contribuant à la pêche : les humains les nourrissent (voir *ibid.*, p. 129) et les attachent avant de partir à la pêche (voir *ibid.*, p. 118). Ole exerce une autorité sur ses chiens via le langage : « Ole présente chaque chien à Lisa, le nomme, dans une langue gutturale et claquante, elle essaie d'imiter la douceur du timbre qui n'est pas celle du maître mais du novice » (voir *ibid.*, p. 119). L'entraide ne permet donc pas d'équilibrer totalement la relation entre l'identité humaine et l'altérité animale ; la première demeure supérieure à la seconde puisque l'humain est responsable de ses chiens et non l'inverse. Néanmoins, le rapport de pouvoir n'est pas associé à une dévalorisation[84], un rejet ou une quelconque maltraitance car l'humain prend soin de cette altérité animale. Finalement, dans la prose de Goby, la distinction entre les espèces (humaine et animale) n'empêche pas le respect mutuel. Au fil des pages, le vivant se construit comme le fruit d'un pacte inter-espèces, régi par les usages sociaux d'une société groenlandaise dans laquelle la pêche joue un rôle primordial.

Néanmoins, à cause de la fonte des glaces et d'une pêche de plus en plus infructueuse, l'industrialisation et le développement de chaînes de *fast food* semblent détruire ce pacte entre l'humain et l'animal dans le roman de Valentine Goby. En effet, Lisa constate un véritable changement de climat, de paysage et de société, faisant peser sur les pêcheurs un sentiment de désolation :

> Maintenant Uummannaq ressemble à une île. D'énormes plaques de glace dérivent mais le bleu domine. Et plus ça fond autour, plus la terre rétrécit, et plus il y a de monde sur ce caillou. […] Il y a aussi vingt ouvriers islandais tout juste arrivés de Marmorilik, une mine de marbre au fond du fjord qu'ils n'ont pas quittée depuis trois mois, ils engloutissent sur le port des monceaux de hot dogs et des litres de Pilsner. Et les pêcheurs qui ne pêchent plus, bien visibles à présent dans leur mortelle oisiveté, assis sur un banc au soleil devant la halle aux poissons vide et sèche,

[83] Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. *Op. cit.*, p. 153.
[84] Voir *ibid.*, p. 136.

> statufiés on dirait, fixant la progression de la catastrophe, la banquise diluée. (*ibid.*, pp. 202-203)

L'humain rencontrant déjà d'immenses difficultés à se nourrir convenablement lui-même, n'est plus en mesure de prendre soin de l'animal. De surcroît, en l'absence de poissons à pêcher, les chiens deviennent finalement inutiles. La « mortelle oisiveté » (*ibid.*) prend alors tout son sens. Lorsqu'il n'y a plus de poissons pour nourrir les chiens, ceux-ci deviennent un poids économique pour les anciens pêcheurs : « *Ça arrive chaque année. Après cinq ou six ans de service, les chiens sont usés, ils coûtent trop cher. On leur met deux balles dans la tête* » (*ibid.*, p. 203). L'inutilité des chiens constitue en somme un prétexte pour les éliminer. L'humain, toujours au sommet de la hiérarchie, utilise son pouvoir pour se débarrasser de ce qui ne lui rapporte plus rien. Sa supériorité lui offre un pouvoir de vie ou de mort sur l'animal, qui a toujours dépendu de lui. Ce comportement correspond à l'identité rationnelle d'un humain dépourvu d'empathie et dont les relations sont déterminées par une valeur économique[85] : ce qui ne lui rapporte plus lui coûte et *doit* donc être éliminé.

Bien que figurants, les chiens de traîneau mettent en exergue le lien qui unit les Inuits à la banquise, c'est-à-dire la pêche, ce qui accentue d'autant plus, dans les romans du Grand Nord, l'enjeu colossal que constitue le réchauffement climatique, à l'origine de la fonte de la banquise. Sans poissons, les Inuits ne peuvent plus nourrir les chiens. S'ensuit un cercle vicieux : sans chiens, la population ne peut plus pêcher et n'est donc plus réellement en mesure de satisfaire aux besoins alimentaires des humains comme des animaux. Sans accéder au statut de personnages, les chiens de traîneau constituent finalement des êtres vivants indispensables au portrait d'un Grand Nord en détresse autant sur le plan thermique[86] que sur le plan plus largement environnemental et sociétal.

b. <u>L'animal : une figure ?</u>

Passant d'un simple figurant à une véritable figure, l'animal n'occupe pas une place uniforme dans l'ensemble des romans étudiés, et encore moins à l'intérieur de chacun d'eux.

[85] Voir la sous-section « Le naturel dominé par le culturel », située dans la section A, intitulée « Un Nord dépourvu de vie » dans la partie III.
[86] Voir la sous-section « Le réchauffement climatique : une menace pour le Nord circumpolaire », située dans la section « B. La chaleur : un signal d'alarme » du chapitre 3 de la partie I.

Si, dans le roman d'Anna Kim, les chiens de traîneaux apparaissent généralement comme des animaux-figurants, un animal sauvage se singularise plus que les autres : l'ours.

L'ours, un animal singulier

Face à l'ours polaire, le chasseur devient lui-même l'objet chassé par sa proie, comme le montre un passage du roman *Anatomie einer Nacht*. L'absurdité de l'obsession du chasseur pour l'ours décrédibilise l'activité de chasse et peut susciter chez le lectorat une réflexion critique :

> Bis er [Niels] sich eines Tages seiner Beute ausgeliefert sah: einem Eisbären, der sich in die Nähe der Stadt verlaufen hatte, schnell seinen Irrtum erkannte und sich davonmachte, allerdings von Niels gesichtet wurde, der dem Tier schon folgte, tagsüber und nachts, in seinen Träumen, und wieder vergingen Tage, Wochen, bald Monate, und der Wunsch, dieses Geschöpf zu erbeuten, wurde zum Lebensinhalt und das eigene Leben diktiert von diesem Zwang ; erbeutet, diesmal der Jäger. (AEN, p. 90)

> [Traduction] Jusqu'au jour où il se vit à la merci de sa proie : un ours blanc qui s'était risqué à proximité de la ville, mais s'était vite aperçu de son erreur et avait déguerpi, cependant Niels l'avait vu, Niels qui suivait déjà l'animal depuis des jours et des nuits, dans ses rêves, et de nouveau, des jours, des semaines, bientôt des mois passèrent et le désir de capturer cette créature devint le but de son existence, sa propre vie fut subordonnée à cette contrainte : pris au piège, cette fois, lui le chasseur. (*Anatomie d'une nuit*, p. 96).

L'inversion des rôles entre le chasseur, Niels, et sa proie, l'ours polaire, se révèle ironique. Repérée par Sara Buekens comme un des choix esthétiques pouvant accompagner les prises de position écologiques dans la fiction, l'ironie[87] s'impose comme le signe discret d'un discours écopoétique en filigrane, au creux d'un roman composé de nombreux personnages et de nombreux récits imbriqués les uns dans les autres. En ce sens, Anna Kim parvient à « empuissanter le vivant »[88] non-humain au détriment du personnage humain. L'activité de chasse en dehors des besoins alimentaires se voit délégitimée ; elle ne fait que mettre en lumière la vulnérabilité du chasseur, déboussolé par sa propre soif de sang. Face à l'altérité animale,

[87] Voir BUEKENS, Sara. L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Loc. cit.*, p. 6.
[88] Nous nous inspirons du titre d'un cycle de conférence consacré à la figure animale dans les œuvres de fiction. Voir HOPPENOT, Éric. *Empuissanter le vivant : penser, écrire, filmer l'animal* [en ligne]. Cycle de conférences 59. *Op. cit.*

l'identité humaine ne remporte pas le duel, ce qui remet en cause le statut privilégié de l'humain au sommet de la hiérarchie du vivant.

La figure de l'ours polaire occupe, certes, une place particulière dans le roman de Kim : en tant qu'actant, la proie accède à un statut supérieur à celui des chiens de traîneau, assignés au rang de figurants[89]. L'animal chassé bénéficie donc d'un traitement de faveur par rapport à l'animal aidant les pêcheurs. Censé « joue[r] un rôle dans l'intrigue »[90], l'ours, en tant qu'actant, ne peut toutefois pas être considéré comme un personnage à part entière, si l'on en croit la définition du personnage proposée par Vincent Message. Néanmoins, cet animal n'apparaît pas de manière récurrente dans le récit[91], n'est pas associé à une notoriété[92] quelconque pour les autres personnages si ce n'est Niels, et sa description ne permet pas de construire une « image nette et précise »[93] de l'animal. En effet, aucun détail physique n'est mentionné. Selon Message, « le devenir-personnage est aussi favorisé par la singularité de l'animal, qui peut être liée à un parcours de vie qu'on est capable de raconter, à des signes qui le distinguent de l'ensemble de ses congénères »[94]. Or, la biographie de l'ours s'avère inexistante, contrairement aux biographies complexes des personnages humains d'Anna Kim. La singularité de l'ours polaire reste donc à relativiser ; elle n'est pas assez prononcée pour en faire un animal-personnage.

L'animal dans le langage humain

Au-delà de leur statut de figurants ou d'actants, les animaux peuvent apparaître dans le récit par petites touches. Celles-ci s'infiltrent dans le langage, au point que la langue littéraire semble, encore plus que les éléments de la diégèse précédemment évoqués, entretenir un lien particulièrement resserré entre l'humanité et l'animalité. Chez Klaus Böldl, le récit n'apparaît plus comme exclusivement « humanocentré »[95]. En effet, l'auteur propose un langage inclusif qui permet à l'ensemble du vivant, humain comme animal, d'apparaître comme uni. La respiration des oiseaux ne constitue pas uniquement le titre de son roman *Der Atem der Vögel*,

---

[89] Voir la section précédente intitulée « L'animal comme figurant ».
[90] MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, p. 171.
[91] Voir *ibid.*, p. 170.
[92] Voir *ibid.*, p. 171.
[93] *Ibid.*
[94] *Ibid.*
[95] *N. B.* L'adjectif « humanocentré » est ici employé dans un sens plus large que celui adopté par Sophie Milcent-Lawson. Pour elle, l'« humanocentrisme narratif » reflète une vision du monde proposée à travers le regard de l'humain uniquement. De manière plus globale, nous faisons ici référence à la place centrale du personnage humain dans les romans étudiés. Dans le récit, l'humain semble bénéficier d'un statut différent des autres espèces.
Voir MILCENT-LAWSON, Sophie. Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ?. *Loc. cit.*, p. 2.

elle réapparaît aux côtés de la respiration humaine au sein du récit : « Am späteren Nachmittag aber hatte es unwirklich rasch aufgeklart […] und die Luft war auf einmal so klar, als ob nicht einmal der Atem der Vögel und Menschen sie trübte » (*ibid.*, p. 25 : « Mais en fin d'après-midi, le ciel s'était éclairci d'une façon tellement rapide qu'elle paraissait irréelle […] et l'air était soudainement si clair, comme si même la respiration des oiseaux et des humains ne le troublait »).

Impliquées de la même manière, la responsabilité potentielle est ainsi également répartie entre le vivant humain et non humain. Une autre comparaison fait cohabiter dans le texte humains et animaux : « Als ich eine Zeitlange auf der Straße dahingegangen war, […] bemerkte ich weit unter mir einen trapezförmigen Grasplatz, eine natürliche Terrasse in der Felswand, unzugänglich für Menschen wie für Schafe » (*ibid.*, p. 112 : « alors que j'allais marcher longuement dans la rue, je remarquai bien plus bas (que moi) un terrain recouvert d'herbe et en forme de trapèze, une terrasse naturelle dans la paroi rocheuse, inaccessible aux hommes comme aux moutons »). L'accès à cet espace vert paraît refusé à la fois à l'animal et aux personnages humains, ce qui crée une forme d'égalité dans l'adversité. Grâce à cette égalité de traitement, l'altérité est drastiquement réduite. Le lecteur se retrouve confronté, non plus à une identité et son altérité, mais à deux identités parallèles : l'une humaine et l'autre animale.

*

Finalement, la présence animale parvient à se frayer un chemin aux côtés des personnages humains dans l'ensemble du corpus, à l'exception du roman *Marches à Copenhague*. Au premier abord, les animaux évoluent uniquement dans l'ombre de l'humain, aux franges d'un récit humanocentré[96]. Privés de singularité, de nom propre, de biographie et d'un impact durable sur le déroulement de l'intrigue, les animaux incarnent davantage une altérité qu'une identité, plus souvent réduits au statut de figurants que d'actants, de personnages ou même de figures. Dans une logique presque documentariste, les animaux-figurants ne sont toutefois pas inexistants, ils viennent compléter le portrait du monde vivant, proposé par les romanciers. En effet, comme le suggère Vincent Message, leur objectif n'est ni plus ni moins que de mettre en scène de manière réaliste la « cohabitation constante et le plus souvent inaperçue »[97] entre l'identité humaine et plusieurs altérités animales. Jamais complètement niée, l'altérité animale est surtout mise en avant, dans sa diversité, en vertu de son caractère

[96] Voir *ibid.*
[97] MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, p. 172.

sauvage et de son exotisme. Incarnée par des oiseaux, des animaux d'élevage et des chiens de traîneau, l'altérité animale n'est pas nécessairement inaccessible pour l'humain ; elle ne s'arrête pas aux frontières du sauvage et se métamorphose en une altérité domestique.

Dans l'Ailleurs nordique, le chien n'apparaît pas comme un animal de compagnie. Présenté comme l'ennemi juré de Sarah jusqu'à la découverte d'une photographie surprenante (voir *Banquises*, p. 76), le chien se présente comme un animal indispensable aux personnages dans les romans de Goby, Breznik et Kim. La place souvent mineure laissée à l'animal dans le texte littéraire ne doit en aucun cas faire oublier la place essentielle qu'il occupe dans la diégèse, la caractérisation des personnages et la présentation des conditions socio-économiques propres au Nord littéraire. En effet, si la pêche apparaît chez Goby comme une activité essentielle, elle ne pourrait exister sans la présence de chiens de traîneau, créatures emblématiques du Nord circumpolaire romanesque. Pour cette raison, l'altérité animale ne peut pas être définie comme antagoniste à l'identité humaine ; elle lui est complémentaire. Le spectre liant l'identité et l'altérité finit par progressivement rapprocher l'identité humaine de sa supposée altérité animale.

La suppression du présumé rôle antagoniste de l'altérité détruit les oppositions, et par conséquent les frontières internes au vivant. L'emploi de certaines tournures stylistiques permet au langage de donner une forme linguistique à ce changement de perception du monde vivant. Juxtaposées dans une phrase ou réunies dans un groupe nominal par Klaus Böldl, l'identité et l'altérité se rapprochent. Dans les romans de Goby, Kim, Breznik, Svit, Hermann et Böldl, ce qui peut au premier abord être perçu comme la simple cohabitation[98] d'une altérité animale et d'une identité humaine ressemble finalement davantage à la véritable coexistence de deux identités.

Dans ces six romans ultracontemporains, l'opposition entre les deux identités humaine et animale se superpose à l'écart bien archaïque censé séparer la culture de la nature. En effet, les personnages humains évoluent dans un environnement contrôlé et rationnalisé, laissant peu de place au foisonnement sauvage d'une nature animale. L'artificiel domine le naturel et le vide attire davantage l'attention des personnages que le vivant. Malgré une place restreinte et un rôle limité, l'animal n'est pas exclu des romans. Relayé au plus bas étage d'une hiérarchie dominé par l'Homme, le vivant animal subit la suprématie du vivant humain, à l'exclusion du reste du monde vivant. En réalité, la hiérarchie entre les identités humaine et animale se lit à travers

[98] Voir *ibid.*

l'attribution de rôles hiérarchisés à l'intérieur du récit : tandis que les êtres humains détiennent le privilège d'interagir avec le reste du monde diégétique et le monde vivant en tant que personnages, le vivant animal n'apparaît, dans sa grande majorité, que sous la forme de figurants.

À défaut de « faire partie du monde commun »[99] à l'ensemble du vivant, le vivant humain et le vivant animal présentés dans ces six romans évoluent finalement dans deux mondes parallèles. Deux romans du corpus, ceux d'Anna Kim et de Philippe Gerin, pourraient néanmoins insuffler à cette lecture de la *cohabitation* l'élan nécessaire pour se transformer en une « Poétique de la *Relation* »[100].

2. Le Nord vivant : pour une (éco)poétique de la Relation

Dans les romans de Philippe Gerin et d'Anna Kim, les personnages humains évoluant dans l'Ailleurs nordique ne se contentent pas d'y apercevoir l'Autre, de s'intéresser à lui, de l'imiter, de le chasser ou de s'en servir ; ils créent un lien avec cet Autre qui leur ressemble sans pour autant être humain. La construction identitaire des personnages n'a donc pas uniquement lieu dans le cadre d'une observation, d'une appréciation ou d'une instrumentalisation de l'animal. Elle s'appuie ici aussi sur la construction d'un lien fort, d'une relation étroite entre l'humain et l'animal. Au-delà de l'aspect secondaire, utilitaire ou décoratif de la nature qui l'entoure, l'humain s'ancre dans un monde vivant, à la fois animé en dehors de lui et qui l'anime lui-même à l'intérieur de lui. Le vivant le dépasse, le surpasse, le lie au reste du monde. Tisser le lien, tisser la relation qui unit le vivant dans son ensemble, tel est le message qui peut rapprocher ces deux récits, dans lesquels le monde vivant apparaît bien moins divisé que dans les autres romans : l'humain et l'animal ne partagent pas uniquement un même monde ; ils partagent une même identité, à savoir l'identité du vivant.

Autant dans la construction du récit que dans l'analyse que l'on peut en faire, la transition de la *cohabitation* à la *relation* devient possible grâce à la recherche non plus de l'altérité animale comme un objet d'attention (pour les personnages humains) ou un objet d'étude pour les littéraires susceptibles d'analyser non plus la place accordée à cette altérité, mais bel et bien de la place que celle-ci esquisse, forme et (se) donne elle-même. Consacrant à cette (re)lecture du vivant un essai de zoopoétique, Anne Simon évoque en effet son intérêt pour

[99] CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Loc. cit*, p. 155.
[100] GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, p. 22.

un « *oïkos* » qui n'est pas *habité* par les vivants, mais « *sécrété* par eux »[101]. Selon elle, les vivants sont plus que de simples « créatures »[102] ; ils sont également créateurs puisqu'ils contribuent à la création du monde. En d'autres termes, le monde vivant n'est pas composé *de* vivants, mais composé *par* eux.

La prise de conscience zoopoétique suscite plus qu'un « décentrement »[103]. Transposé à une relecture zoopoétique du vivant, la notion de décentrement permet de changer de perspective, d'inverser la caméra avec laquelle l'humain observe le reste du monde vivant, tout en maintenant une distance vis-à-vis de lui, pour permettre à l'humain d'être pleinement inclus dans le film du vivant. La prise en compte du monde vivant dans son ensemble requiert l'abolition de ses parois internes afin de se concentrer sur ce qui lie les vivants entre eux, plutôt que sur ce qui les dissocie. Si le vivant dans son ensemble ne peut pas être figé dans une perception humanocentrée, il ne peut pas non plus être divisé, catégorisé, photographié ou découpé par l'humain. Face à un vivant en mouvement, le regard porté par la recherche et la critique littéraire doit s'adapter : au lieu de zoomer sur le vivant en tant qu'objet ou créature, il s'avère nécessaire de *re*centrer le regard sur ce qui définit le vivant dans sa globalité et sa transversalité, à savoir ce qu'Anne Simon perçoit comme une forme de « fluidité »[104]. Comme le paysage auditif envisagé telle une bande-son[105], le monde vivant semble se dérouler, se déplier, prendre vie comme un film, défiant toutes les frontières cherchant à entraver son déploiement.

En affirmant que ce « tout autre est si proche »[106], Simon n'emprunte pas la voie d'une altérité animale déclarée comme radicale[107], comme l'envisage Rachel Bouvet, mais propose

---

[101] SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. In : *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. Marseille : Wildproject, 2021, p. 27. [Nous soulignons].
[102] *Ibid.*
[103] Ce terme est emprunté à Catherine Pélage, spécialisée dans l'étude postcoloniale de l'insularité. Celle-ci incite notamment à reconfigurer la manière dont on perçoit le réel, la perspective que l'on adopte en le regardant, d'où l'idée de se décentrer, soit de repenser ce qu'est le centre et ce qu'est la marge. Le décentrement sous-entend donc la redéfinition des frontières qui nous apparaissent comme figées et infranchissables, censées découper le réel en deux mondes, espaces ou populations incompatibles, notamment l'île et le continent, la majorité et la minorité. PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. In : PÉLAGE, Catherine, MORCILLO, Françoise et SHIMOSAKAÏ, Mayumi. *Écrire et vivre les insularités : Inspirations littéraires*. Orléans : Paradigme, 2022, p. 10.
[104] SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 16.
[105] Voir la section « A. Un Nord bruyant ? » dans le chapitre 2 intitulé « Un paysage auditif entre sons et silence ».
[106] SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 16.
[107] Voir BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Voix et Images* [en ligne]. 2011. Vol. 36, n° 3, p. 28. [Consulté le 7 novembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1005121ar

plutôt de concevoir l'animal comme une altérité de proximité, soit une voisine qui n'a rien d'une créature hors de portée pour les humains. Elle propose notamment une définition fluide et mouvante de l'animal : « Si l'humain ne peut rejoindre l'animal, c'est que ce dernier s'offre bien souvent dans le mouvement de son esquive et de son retrait »[108]. Le vivant s'impose finalement comme une forme dynamique, animée de l'intérieur. Ainsi s'imposerait comme une fatalité « l'impossibilité de constituer l'animal en objet »[109]. Désormais relativisée, l'altérité animale semble se fondre, d'après Simon, dans un *oïkos*[110] convoquant en son sein des éléments biologiquement vivants et non vivants : « air, pierres grouillantes d'insectes, chemins, eaux vives, marais, friches, interstices urbains […], plafond d'un appartement ou dessous d'une écorce »[111]. La prise en considération du monde vivant suggère ainsi l'ouverture de celui-ci à des ressources minérales, aquatiques, terrestres ou aériennes qui lui sont complémentaires. Correspondant à la prise en considération d'un vivant illimité, la lecture zoopoétique d'Anne Simon parvient même à donner vie à ce qui en est initialement et biologiquement dépourvu.

Il conviendra alors de rechercher dans les romans, grâce à une lecture allant de l'écopoétique à l'écospiritualité, en passant par la zoopoétique, les *traces*[112] de la *Relation* capable d'unir l'ensemble du vivant, offrant à celui-ci une plus vaste et plus profonde caisse de résonance. Le mouvement, la liaison, voire la fuite, qu'incarne la notion de *trace*, rejoignent d'ailleurs la conception zoopoétique du vivant proposée par Anne Simon, qui se lance elle-même dans la quête des traces laissées par les animaux, « ces bêtes qui […] nous ouvrent l'immense désir de suivre leurs traces »[113]. Au-delà de la portée *éco*logique de leur prose, les romans d'Anna Kim et Philippe Gerin paraissent accueillir avec une remarquable malléabilité le puissant *écho* du vivant. Sans concession, sans restriction, ces deux auteurs sont prêts à déformer les identités personnelles, à modérer les altérités, à mythifier les portraits et descriptions, à recomposer les paysages et à embellir les contradictions, comme nous allons le montrer dans l'analyse ci-dessous. Sous leur plume, l'écho du vivant fait ainsi tomber les murs risquant de nuire à l'union d'un seul et unique monde vivant.

---

[108] SIMON, Anne. *Deuxième partie* : Sur le vif, hybrides et êtres de fuite. In : *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. *Op. cit.*, p. 233.
[109] *Ibid.*
[110] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Ibid.*, p. 27.
[111] *Ibid.*
[112] *N. B.* Ici, la *trace* prend une signification glissantienne et sera désormais toujours en italique pour marquer ce sens, qu'elle soit mentionnée au singulier ou au pluriel. Glissant privilégie en effet une pensée de la trace à une pensée de système. Voir GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997, p. 18.
[113] SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 35.

A. L'humanimalité : de la mutation à l'union

En empruntant le néologisme d'« humanimalité » à Michel Surya[114], Anne Simon ne se contente pas de rapprocher l'identité humaine de son altérité animale, elle les unit en un seul mot et parvient donc à brouiller la frontière risquant de les éloigner l'une de l'autre. Soudées au sein d'une composition lexicale, l'une et l'autre paraissent explicitement liées et, sans ambiguïté, tout à fait assemblables. L'une et l'autre ne sont pas uniquement rattachées, elles sont imbriquées l'une dans l'autre dans un mot-valise : puisqu'aucun radical ne peut être séparé de l'autre, ni l'humanité, ni l'animalité ne peut être désignée comme une identité ou une altérité absolue ; ni l'une ni l'autre ne peut être déclarée comme incarnant de manière exclusive le noyau du vivant. Le vivant s'impose désormais comme une identité commune, une identité à se partager entre vivants. En bref, la lecture zoopoétique proposée par Simon permet de penser la transition d'un vivant humanocentré vers un vivant partagé.

Si un regard écopoétique, mettant l'accent sur le sujet humain, peut justifier le recours à des figures anthropomorphiques, la lecture zoopoétique ici envisagée invite à dépasser le discours anthropomorphisant, sans le nier pour autant, afin de rechercher l'animalité dans sa forme la plus authentique et singulière possible, c'est-à-dire de prendre en compte la multiplicité des « modalités d'être-au-monde »[115]. L'animal doit être étudié et respecté comme il est et pour ce qu'il est en tant que tel. En effet, Anne Simon décrit la zoopoétique comme un travail d'immersion : « lire au travers et par le travers de corps autres […] est l'exercice de transmigration que permet la zoopoétique »[116]. Néanmoins, Simon refuse de confondre cette immersion avec une quelconque fusion entre l'humain et l'animal : « Tout se passe comme si l'approche perspectiviste d'une autre espèce, pour être opérante, devait s'effectuer non pas dans l'abolition de la distance entre le sujet humain et l'animal singulier, mais grâce à elle et avec elle »[117]. Ainsi, l'humanimalité[118] ne peut en aucun cas constituer un motif valable pour supprimer toute différence entre l'humain et l'animal, ou toute notion d'altérité.

---

[114] Anne Simon se réfère ici à l'ouvrage de SURYA, Michel. *Humanimalités*. Paris : Léo Scheer, 2004. Toutefois, elle attribue à ce terme une signification différente de celle de Michel Surya. Selon elle, le portrait d'une humanité animale n'est pas nécessairement humiliant ou péjoratif. Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 34.

[115] SIMON, Anne. Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française. In : DUBIED, Annik, FALL, Juliet J. et GERBER, David (dir.). *Aux frontières de l'animal : Mises en scène et réflexivité* [en ligne]. Genève : Librairie Droz, 2012. p. 110.

[116] SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Ibid.*

[117] SIMON, Anne. *Deuxième partie* : Sur le vif : hybrides et êtres de fuite. *Ibid.*, p. 240.

[118] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Ibid.*, p. 34.

La distance entre le vivant humain et non humain se voit ainsi réduite, sans pour autant disparaître : d'un point de vue scientifique plutôt pragmatique, l'animal ne sera jamais humain, mais l'humain sera toujours animal. Le rapport d'altérité séparant l'humain de l'animal n'est pas annulé, il est simplement nuancé, voire intégré. En tant que partie intégrante d'un tout, l'identité humaine naît de l'identité animale, elle n'en est qu'une composante, qu'une variante. De manière assez complexe et ambiguë, l'humain et l'animal sont à la fois deux mêmes et deux autres. Toutefois, l'altérité animale change de valeur imagologique : celle-ci ne constitue plus un « *alter* »[119], n'existant que dans la comparaison et la cohabitation avec l'humain, mais un « *alius* »[120]. L'animal, parfois présenté tel une forme d'altérité, est donc à considérer la fois dans sa propre altérité et sa propre identité[121], indépendamment de celui ou celle qui l'observe ou qui l'évoque dans sa composition littéraire. L'animal n'a pas besoin d'être comparé à l'humain et n'a pas besoin de l'image que lui renvoie l'humain pour affirmer son altérité et son identité, toutes deux constituant son originalité, son authenticité, son caractère inclassable propre au vivant, propre au mouvant. Nous opérons un changement de perspective : au lieu d'analyser la fabrication de l'image de l'Autre dans le regard de l'un dans une perspective imagologique, on s'intéresse désormais à la spécificité et l'authenticité du sujet animal.

a. Un corps humain qui ne l'est plus : un pas vers le zoomorphisme

En réalité, avant de lire au travers d'autres corps[122], Anna Kim et de Philippe Gerin permettent à leur lectorat de lire l'animal à travers un corps que le lecteur connait bien, à savoir le corps humain. Les écrivains font rejaillir dans leur prose une altérité animale non pas imitée par l'humain, mais adoptée par celui-ci : le personnage humain se rapproche ainsi de l'animal au point de lui emprunter ses comportements et son apparence. Dans ce cas, il est question de « zoomorphisme »[123]. Comme le constate Anne Simon, en se référant à l'œuvre de Marie Darrieussecq[124] et Jacques Lacarrière[125], la prose contemporaine contribue à ce qu'elle nomme « la reconfiguration du motif de la métamorphose »[126]. Dans les romans de Kim et Gerin

[119] MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain* [en ligne]. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 283.
[120] *Ibid.*
[121] Voir *ibid.*
[122] Voir SIMON, Anne. *Deuxième partie* : Sur le vif : hybrides et êtres de fuite. *Op. cit.*, p. 240.
[123] SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Ibid.*, p. 35.
[124] Voir DARRIEUSSECQ, Marie. *Truismes*. Paris : P.O.L., 1996. Et DARRIEUSSECQ, Marie. *Mal de mer*. Paris : P.O.L., 1999.
[125] Voir LACARRIÈRE, Jacques. *Le Pays sous l'écorce*. Paris : Seuil, 1980.
[126] SIMON, Anne. Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française. *Op. cit.*, p. 105.

apparaissent effectivement ce que Simon décrirait comme des métamorphoses « provisoires » ou « réversibles »[127] puisque les protagonistes ne sont plongés dans cet état de métamorphose que pour une durée limitée. Néanmoins, ce type de métamorphose, pouvant être perçu comme accidentel par le lecteur, permet de révéler le caractère particulièrement instable, voire fragile, de l'identité des personnages en proie à ces mutations animales, et par là potentiellement de l'identité humaine en général. Car, selon Simon, « cette fluctuation permanente suggère qu'humanité et animalité glissent en nous de façon permanente »[128]. Donc, la métamorphose provisoire[129] s'impose justement dans le récit comme un outil de mise en valeur de la porosité des frontières censées séparer le vivant humain du vivant animal. Autrement dit, si l'animalité transperce, sculpte ou déteint sur les protagonistes humains de temps à autre, sans pour autant définitivement les animaliser tout au long des romans, cela traduit l'entremêlement des identités humaine et animale, toutes deux constituant deux versions ou deux formes d'une seule et même identité : celle du vivant.

Des personnages animalisés

Chez Kim, certains protagonistes humains ne sont pas décrits comme tels. En effet, son roman *Anatomie einer Nacht* s'ouvre sur le portrait énigmatique de Jens, un humain dont les capacités dépassent celles de son espèce :

> Der Fremde, dessen Gesicht sie nicht erkennen kann, ist in eine Uniform gehüllt, er scheint groß zu sein, wenn auch sehr schmal, die Kleidung liegt nirgends an, sondern steht vom Körper ab, wie ein Brett. Er verirrt sich öfter auf die Erde, weil dem Himmel in Wahrheit keinen Grenzen gesetzt sind, im Flug ist die Eindeutigkeit der Ebene aufgehoben [...]. (AEN, p. 13)

> [Traduction] L'inconnu dont elle ne peut discerner le visage est enveloppé dans un uniforme, il a l'air d'être grand, bien que très mince, sa tenue n'est nulle part ajustée près du corps, elle flotte, raide comme une planche. Il s'égare souvent sur Terre parce qu'en fait, le ciel n'a pas de limites, en vol, l'évidence de la surface plane est abolie […]. (*Anatomie d'une nuit*, p. 11)

Le personnage de Jens apparaît au lecteur sous les traits d'un être ambigu, capable de voler, comme un oiseau, et séjournant sur Terre tout en étant capable d'atteindre de hautes altitudes. Inhabituelle, cette description du personnage n'en est pas réellement une ; il s'agit plutôt d'une série de suggestions ou d'allusions. Au lieu de communiquer des informations sur l'identité du

[127] *Ibid.*
[128] *Ibid.*, p. 107.
[129] Voir *ibid.*, p. 105.

personnage, comme son âge, son métier ou sa situation familiale ou une simple description de son physique, ce portrait d'Anna Kim brouille les pistes. Sivke se retrouve incapable de discerner le visage de Jens, son corps volatile et fluide apparaît comme une entité floue, incernable, impalpable. Cette description ne pourrait suffire à le reconnaître. Même aperçu de près par Sivke, Jens demeure inidentifiable, temporairement anonymisé par son uniforme. Sans ailes, il parvient tout de même à flotter de manière aérienne. Il n'est plus totalement chtonien, comme si le poids de son corps était remplacé par une légèreté d'oiseau. Le lecteur pourrait même être amené à douter de l'essentiel, pour ne pas dire de l'essence du personnage : l'individu est-il réellement humain ? ou est-il *autre* ?

Julie Hansen, avec qui le personnage de Jens a une relation sentimentale sans savoir qu'elle est mineure[130], apparaît également sous des traits mystérieusement animaliers. Comme pour Jens, son apparence à la fois humaine et animale en fait une hybride. Indéfinissable, inclassable dans les catégories traditionnelles du vivant, son hybridité permet de révéler la porosité des frontières censées séparer l'humain de l'animal. Les deux s'entremêlent, dessinant les contours flous d'un personnage féminin, ni complètement humain, ni complètement animal :

> Während Jens Kaffee kochte, beobachtete er Julie aus den Augenwinkeln. Wie groß sie ist, sie ist ein langes Wesen, dachte er, langgezogen, Tentakel kamen ihm in den Sinn, im Gegensatz dazu sind ihr Mund, die Nase und die Augen sehr klein, sie scheinen sich vom Rand wegbewegt und in der Gesichtsmitte versammelt zu haben, keine friedliche Versammlung, sondern eine Demonstration, ein Protest. (AEN, pp. 25-26)

> [Traduction] Tout en préparant le café, Jens observait Julie du coin de l'œil. Qu'elle est grande, une créature tout en longueur, se disait-il, longiligne, le mot tentacule[131] lui passa par la tête, en revanche sa bouche, le nez et les yeux sont très petits, on dirait qu'ils sont partis de la périphérie et se sont rassemblés au milieu du visage, pas un rassemblement pacifique, mais une manifestation, une protestation. (*Anatomie d'une nuit*, p. 25)

Le motif de la métamorphose[132] entre à nouveau en jeu. Dans cette description atypique, le gros plan utilisé par l'écrivaine permet de présenter Julie sous une apparence désintégrée, voire

---

[130] *N. B.* Visible avant le prologue, la liste de personnages intitulée « Hauptpersonen » (voir AEN, p. 8) nous permet de connaître l'âge et la profession des personnages du roman. D'après cette liste, Julie a 14 ans.
[131] *N. B.* Nous observons dans la traduction de Marie-Claude Auger un léger éloignement du texte-source, dans lequel le substantif « Tentakel » est seul ; il n'est pas question d'un « mot tentacule », mais de tentacules en soi.
[132] Voir SIMON, Anne. Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française. *Op. cit.*, p. 105.

démembrée. D'abord le corps dans son entièreté ; puis la bouche, le nez et les yeux sont décrits par le biais de gros plans, décortiqués et mentionnés comme des entités autonomes les unes des autres. Ces trois éléments fuient la périphérie pour s'agglutiner au centre du visage. Les éléments du visage, comme les tentacules d'une pieuvre, paraissent donc capables de se mouvoir, de s'éparpiller et de se rassembler à un endroit précis. Le visage de Julie est déshumanisé via l'analogie animale. Se rapportant à un amas, se faisant la somme d'éléments épars, c'est bel et bien une esthétique atypique qui vient bouleverser les caractéristiques propres au physique humain. L'intégration de l'idée de « manifestation » au milieu de ce portrait déconcertant accentue l'effet chaotique et politique de celui-ci. La déformation du physique humain par l'animal mène donc à un conflit esthétique : l'humain se retrouve comme délégitimé ou remis en question par une autre forme du vivant.

Dans son cycle de conférences consacré aux figures animales dans la fiction littéraire et cinématographique[133], Éric Hoppenot s'intéresse tout particulièrement aux récits d'anticipation rassemblés dans l'ouvrage *Autobiographie d'un poulpe* de Viviane Despret. Afin d'analyser la portée sémiotique du poulpe, Hoppenot se réfère à la contribution de Donna J. Haraway dans l'ouvrage collectif intitulé *Gestes spéculatifs*. En effet, Haraway établit un lien entre l'anatomie spécifique des êtres tentaculaires et la conception de l'espace qui se retrouve, en conséquence, remodelé par leurs capacités extraordinaires : « Les êtres tentaculaires fabriquent des attachements et des détachements : ils coupent et nouent, ils tissent des chemins et des conséquences, mais pas des déterminismes ; ils sont à la fois ouverts et noués, selon certaines manières et pas d'autres »[134]. Être de la déterritorialisation et de la confusion par excellence, le poulpe traduit chez Anna Kim, à l'échelle de Julie représentée comme une femme-poulpe, l'internalisation d'une souffrance propre au peuple groenlandais. Ainsi, la protagoniste incarne la manifestation individuelle d'une volonté collective d'émancipation.

Ces questions trouvent un écho plus large dans ce roman postcolonial d'Anna Kim[135]. Ainsi, Julie peut être perçue non pas comme un simple personnage, mais avant tout comme l'allégorie de la condition politique du Groenland. À Jens, le corps de Julie paraît désarticulé, reflétant la situation complexe, voire schizophrène, de cette île. À la fois autonome et rattaché

---

[133] Voir HOPPENOT, Éric. Séance 3 : *Autobiographie d'un poulpe* de Viviane Despret. *Empuissanter le vivant : penser, écrire, filmer l'animal* [en ligne]. Cycle de conférences 59. 1er février 2023. [Consulté le 3 février 2023]. Accessible sous inscription via l'Université inter-âges de la Sorbonne Université.

[134] HARAWAY, Donna J. Sympoièse, sf, embrouilles multispécifiques. In : DEBAISE, Didier et STENGERS Isabelle (dir.). *Gestes spéculatifs*. Dijon : Presses du réel, 2016. pp. 42-72. Cité par HOPPENOT, Éric.

[135] Voir le chapitre 2 de la partie II, intitulé « Au-delà du spectre identité/altérité : l'hybridité comme entre-deux postcolonial ».

au Royaume du Danemark depuis l'acquisition d'un premier statut d'autonomie en 1979[136], le Groenland, à l'image de Julie, apparaît comme enlisé dans un entre-deux postcolonial particulièrement ambigu. Si la pieuvre est réputée pour posséder neuf cerveaux, le Groenland, soumis à une autorité, soit une forme de cerveau, à la fois interne (locale) et externe (danoise), peut être à l'origine de constructions identitaires tout aussi tentaculaires. Le rapport complexe de l'identité postcoloniale de l'île avec la puissance coloniale, se tissant entre attachement et détachement[137], mène à la construction d'un personnage devant jongler entre identité et altérité. En cristallisant l'opposition entre ces contradictions à l'échelle individuelle (dans le personnage de Julie), Kim fait émerger une solution, soit une concession identitaire. L'identité humaine est déformée puisqu'elle accueille en son sein une altérité animale non plus radicale[138], mais intégrée, soit assimilée : dans cette île longtemps colonisée, le personnage de Julie ne se construit pas une identité exclusivement humaine ; elle fait exister à l'intérieur même de son corps et de sa personne humaine l'« humanimalité »[139] chère à Anne Simon. Le vivant polymorphe entre donc dans l'intimité de la protagoniste ; il n'est plus dans les paysages sauvages ou dans les êtres observés, il est bel et bien en elle.

Le vivant-paysage et le vivant volcanique

Au-delà du rapport binaire entre l'humain de l'animal, d'autres formes du vivant s'immiscent dans le portrait de certains personnages. Mi-humaine, mi-animale, Julie se fait également paysage. Telle une copie miniature de la ville d'Amarâq, le corps de Julie se mue en espace du Grand Nord : « Auf den zweiten Blick aber ist Julie die menschliche Entsprechung zur Landschaft Amarâqs: Ihr Körper ist das Gebirge, das Meer, die Weite und Leere, ihr Gesicht dagegen die in der Natur verstreute Flora, Miniaturblumen und -büsche, Moose und Beeren [...] » [140] (AEN, p. 26). Julie incarne désormais le vivant dans toute sa diversité : Julie est humaine, animale et végétale. Ajoutant à son identité humaine des extensions tantôt animales, tantôt végétales, Julie se distingue des autres protagonistes. En d'autres termes, Julie *est* le

[136] Voir l'introduction au chapitre 2 de la partie II.
[137] Voir HARAWAY, Donna J. Sympoièse, sf, embrouilles multispécifiques. *Op. cit.*, pp. 42-72.
[138] Voir BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Loc. cit.*, p. 28.
[139] SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 34.
[140] [Traduction] « À y regarder de plus près, Julie est le pendant humain du paysage d'Amarâq : son corps est la montagne, la mer, l'étendue et le vide, son visage en revanche est la flore disséminée dans la nature, des fleurs et des buissons miniatures, de la mousse et des baies […] » (*Anatomie d'une nuit*, p. 25)

vivant. La somme de ces extensions lui offre une identité surhumaine, qu'elle doit à son humanimalité[141].

Un personnage du roman de Philippe Gerin se distingue également : il s'agit d'Eldfell, un petit garçon dont le prénom est tiré du nom d'un volcan islandais (voir LMB, p. 62). Marquée par une profonde fragilité, la voix émanant de ce petit corps humain, affaibli par la maladie, n'a plus rien d'humain, ni d'animal. Comme Julie, Eldfell porte en lui les caractéristiques du paysage nordique qu'il explore. Si le Groenland modèle le personnage de Julie chez Anna Kim, c'est l'Islande qui joue ce rôle pour Eldfell dans le roman de Philippe Gerin. Dès l'ouverture de son roman, le tragique de la situation est suggéré par une analogie. En effet, l'île influence le timbre de la voix de l'enfant, désormais aquatique : « La voix d'Eldfell n'était qu'un filet d'eau sans force qui cherchait désespérément un passage entre les galets polis du lit d'une rivière asséchée depuis mille ans » (*ibid.*, p. 11). Pour ce petit être humain, la vie humaine arrive bientôt à son terme. Paradoxalement, l'agonie humaine rapproche le personnage du reste du monde vivant. L'ironie se mêle alors au registre tragique : dans la mort, Eldfell se rapproche bel et bien de la vie. La fin de sa vie laisse entrevoir le début d'une autre vie. Sous la plume de Philippe Gerin émerge finalement la possibilité d'une vie « posthumaine » sous la forme d'une vie océane, c'est-à-dire d'une vie qui succéderait à la vie humaine mais sous une autre forme.

Dès les premières pages, la possibilité d'une mutation pour Eldfell est suggérée à demi-mots. La construction du roman lie l'agonie d'Eldfell, évoquée dans l'incipit, à l'agonie des baleines de Minke, ouvrant de manière percutante la première partie du roman intitulée « Éclipses » (voir LMB, p. 19). La souffrance humaine est mise en parallèle avec souffrance animale[142], comme si l'agonie réduisait le personnage humain à une condition animale, à une condition de proie. Sur le seuil de la mort, Eldfell apparaît comme un être sans défense, victime de la maladie comme les baleines, quant à elles victimes de la cruauté humaine. Dans leur portrait le plus vulnérable, le vivant humain et le vivant animal, morts sans réel motif, incarnent une forme funeste de la mortalité, point commun à l'ensemble du vivant.

C'est en somme en situant la mortalité au cœur de l'identité du vivant que se tisse un lien invisible entre tous les mortels, entre l'humain, la faune et la flore. Effectivement, en suivant la *trace* des mortels se construit une communauté et une identité du vivant. Grâce à une

[141] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 34.
[142] *N. B.* Le rôle de la souffrance dans la communion du vivant sera plus spécifiquement étudiée dans une section ultérieure, intitulée « La souffrance en commun ».

« Poétique de la relation »[143] se dessine une identité du vivant qui, malgré la biodiversité, demeure une et indivisible. Dans les descriptions d'Anna Kim et de Philippe Gerin, certains personnages sont partiellement déshumanisés. Sans pour autant subir une déshumanisation péjorative, ils paraissent moins humains que d'autres personnages ; ils empruntent des caractéristiques à d'autres espèces vivantes ; ils révèlent la présence d'un vivant transfrontalier, habitant et transfigurant l'humain. Sous les yeux du lecteur, une nouvelle « espèce » de vivant prend forme, (ré)imaginée par les deux auteurs : un vivant qui sème la *con-fusion*. Sans pour autant permettre la totale fusion entre l'humain et l'animal, le zoomorphisme relève une forme de mutation : l'humanité n'est plus tout à fait elle-même, elle accueille en son sein, et dans son identité, une part d'altérité animale. L'humanimalité[144] se dessine ainsi, créant un espace d'entente et de (ré)conciliation entre l'identité humaine et sa présumée altérité animale, finalement réunie dans une seule et unique identité du vivant.

Parmi les personnages relevant de l'humanimalité[145], Jens et Julie nous rapprochent une nouvelle fois de plusieurs notions propres au roman postcolonial, à savoir l'hybridité, l'aliénation et l'insularité. Cette *con-fusion* inter-espèces produit un effet de banalisation d'une forme d'*aliénation*[146] : l'humain n'est plus lui-même, il est *colonisé*[147] par d'autres formes, et par conséquent, d'autres identités du vivant non humain. Apparaissant sous des traits humains, animaliers ou végétaux, les protagonistes d'Anna Kim incarnent *l'hybridité*[148] par excellence, soit une forme de métissage biologique inédit et chaotique, offrant au lecteur le portrait démesuré d'un vivant hors limites, hors normes. En outre, les tentacules peuvent rappeler de manière imagée les liens difficiles à (dé)nouer ainsi que les enchevêtrements entre l'Ici et l'Ailleurs, l'identité et l'altérité, la majorité et la minorité, rattachés à l'usage postcolonial de la notion d'*insularité*[149]. Par le biais de ces trois concepts, l'identité du vivant s'impose comme une identité se construisant dans la transgression : la transgression des espèces et des corps.

---

[143] *Ibid*., p. 22.
[144] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit*, p. 34.
[145] *Ibid.*
[146] Voir ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. In : RAUCHFLEISCH, Udo (dir.). *Fremd im Paradies : Migration und Rassismus* [en ligne]. Basel : Lenos, 1994, p. 38.
[147] Le terme est volontairement choisi afin d'accentuer l'écho postcolonial de la notion d'hybridité.
[148] Voir l'introduction au chapitre 2 de la partie II, intitulé « Au-delà du spectre identité/altérité : l'hybridité comme entre-deux postcolonial ».
[149] Voir *ibid.*

Celle-ci confirme le constat d'Anne Simon : le vivant ne peut être figé ou enfermé ; le vivant réside nulle part si ce n'est dans le mouvement ou dans l'énergie[150].

b. De l'imitation à l'interaction inter-espèces : un retour à l'anthropomorphisme ?

Dans les romans d'Anna Kim et Philippe Gerin, certains personnages humains essaient, plus ou moins consciemment, de ressembler au vivant non humain. Cette mutation volontaire prend plusieurs formes. Chez Kim, le père de Keyi utilisait l'imitation des animaux comme une stratégie de chasse : « Keyi beobachtete jede Bewegung des Vaters, er imitierte sie [Robben] aus der Ferne, zuckte synchron mit dem Kopf und den Armen und Beinen » (AEN, p. 99 : « Keyi observait chaque geste de son père, qui les [les phoques] imitait de loin, bougeait en même temps qu'eux la tête, les bras et les jambes » [151]). Cette technique de chasse est devenue un modèle que Keyi essayait de reproduire lorsqu'il était enfant. L'imitation animale est facilitée par la tenue traditionnelle des chasseurs, habillés de « Fellkleidung » (*ibid.*, p. 289), c'est-à-dire des vêtements en fourrure. Le chasseur, en imitant sa proie, use de la naïveté de celle-ci et se fait passer pour un de ses congénères.

Imitation et trahison

La proie animale apparaît alors comme une victime innocente face à un prédateur humain, fourbe et faussement animal. D'une certaine manière, l'imitation fonctionne ici comme une trahison ; elle a pour objectif de duper, de manipuler, d'induire l'animal en erreur. Suivant une logique d'auto-déshumanisation, c'est en s'éloignant intentionnellement et temporairement de son identité humaine, soit en la camouflant et en la déguisant, que le chasseur espère se rapprocher de l'animal, sans susciter la moindre méfiance. Ce n'est pas l'éthique qui finit par empêcher le père de Keyi, peu scrupuleux, de chasser, mais un grave accident :

> Drei Winter später jagte sein Vater zum letzten Mal. Als er über einem Atmungsloch einer Bartrobbe auflauerte und sie mit seiner Harpune [...] aufspießte, unterschätze er ihre Kraft, so dass er, als sie im Eiswasser wieder untertauchte, mitgerissen wurden, sein Arm und seine Hand

[150] Voir *Anne Simon : Pour une écologie poétique* [en ligne]. *Op. cit.* Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=2EktMj_mx7o

[151] *N. B.* Ici, nous préférons proposer notre propre traduction, ne reprenant pas exactement la traduction publiée. Dans celle-ci, Keyi est utilisé comme sujet de la phrase entière, ce qui pourrait nuire au sens du texte original. Voir traduction, p. 105 : « Keyi observait chaque geste de son père, les imitait de loin, bougeait en même temps que lui la tête, les bras et les jambes »

> zwischen das Seil und das Eis gerieten und vier Finger seiner rechten Hand abgetrennt wurden. (AEN, p. 100)
>
> [Traduction] Trois hivers plus tard son père chassait pour la dernière fois. Alors qu'il guettait un phoque barbu au-dessus d'un trou de respiration, il l'empala avec son harpon […] et sous-estima sa force, si bien que quand le phoque replongea dans l'eau glacée, il l'entraîna avec lui, son bras et sa main furent pris entre la corde et la glace et il perdit quatre doigts de sa main droite. (*Anatomie d'une nuit*, p. 106)

Ainsi, l'assimilation à l'animal, utilisée comme une technique de chasse, ne demeure pas sans conséquence. Cette fois-ci, la partie de chasse ne se termine pas par la mort de la proie, mais par une grave blessure du chasseur. La supercherie ne dure pas. Moins dupe qu'il ne paraissait au père de Keyi, le phoque ne reste pas éternellement dans le rôle de la victime. De plus, lorsque la stratégie de chasse échoue, celle-ci paraît sévèrement condamnée : elle mène indirectement à la blessure et à l'arrêt de la chasse. Cette péripétie porte alors, dans le roman d'Anna Kim, une valeur implicite de dénonciation. Entre la proie et le chasseur, entre la victime et le prédateur, les rôles s'inversent. Délégitimée par une ironie écopoétique[152], la chasse du phoque, comme celle de l'ours[153], provoque la déstabilisation du protagoniste humain. Du chasseur tout-puissant à l'être vulnérable, la transition est abrupte. Elle traduit une mutation identitaire que l'on pourrait qualifier de dégradation identitaire. L'identité humaine n'apparaît plus comme supérieure à celle du reste du vivant ; elle lui paraît même soumise.

Imitation et communication

Dans *La Mélancolie des baleines*, l'infirmière Arna se montre capable de communiquer avec les patients mourants sans utiliser de langage verbal. Au-delà de l'anthropomorphisme suggéré par un titre qui personnifie l'animal, ce roman privilégie l'union du vivant à la mutation identitaire. Dans sa profession, Arna utilise la communication non verbale pour accompagner au mieux les malades « au seuil de la mort » (LMB, p. 49) :

> En guise d'adieu, elle avait posé sa main sur les bras décharnés et nus posés sur les draps. Elle n'avait pas parlé. Elle savait depuis longtemps que *le visage est langage avant les mots*. Elle s'était assise près des lits et *peau contre peau*, elle avait une dernière fois regardé intensément

[152] Selon Sara Buekens, l'ironie constitue un des instruments privilégiés par les auteurs afin de mettre en lumière leur argumentation écologique dans la fiction.
Voir BUEKENS, Sara. L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Loc. cit.*, p. 6.
[153] Voir la section « b. L'animal : une figure », située dans « B. Premier aperçu de la présence animale » à l'intérieur du chapitre 1 de la partie III.

> chacun de ces corps à bout de combat. Ainsi, elle leur permettait de ressentir encore leur propre présence au monde et de prendre toute leur part à l'humanité, malgré le temps qui s'amenuisait. (*ibid.*) [Nous soulignons]

Comme dans le cas d'Eldfell, la mort apparaît à Arna comme un moment particulièrement vivant. Elle révèle, voire rend absolument évidente, l'appartenance de l'humain au vivant. Paradoxalement, cette appartenance ne déshumanise pas le patient mourant, bien au contraire. La communication non verbale, la seule possible pour un malade affaibli, permet à ce dernier de réaffirmer ou de prouver son « humanité » (*ibid.*), une identité qui demeure non altérée par sa vulnérabilité. En d'autres termes, c'est parce que le malade se comporte encore comme un être vivant et peut communiquer sans mots qu'il est encore humain, ce qui nous pousse à formuler un constat quelque peu banal mais essentiel : sans vie, il n'y a pas d'humanité. L'identité humaine paraît donc subordonnée à une supra-identité plus grande et plus inclusive : l'identité du vivant. Puisque communiquer sans mots constitue la dernière chance de pouvoir communiquer avec un mourant, la communication non verbale s'impose comme une de ses dernières *traces* de vie, avant de disparaître. Au même titre que n'importe quel mouvement, central dans la pensée d'Anne Simon[154], le geste, même le plus discret, s'inscrit dans l'identité du vivant. Ainsi, dans la prose de Gerin, la vie semble littéralement tenir, non pas à un mot, mais à un simple geste.

Dans *La Mélancolie des baleines*, le cheval occupe une place particulière : il n'est pas présenté comme un *alter*[155] vis-à-vis des protagonistes humains, mais plutôt comme un *alter ego*. Comme un animal de compagnie, les chevaux accueillent Arna avec excitation :

> Dans l'écurie, les oreilles des chevaux se sont dressées. Le claquement de la porte, le craquement des vieilles planches du perron et des marches, le froissement de l'herbe sur le chemin […]. Tous ont reconnu les signes annonciateurs de l'arrivée imminente d'Arna et avec elle des morceaux de pain dur et des pommes acides. Immobiles dans les box, ils relèvent leurs lourdes têtes pour la voir apparaître au bout de l'allée. Dès qu'ils l'aperçoivent, ils agitent leur encolure d'impatience. Ce sont les seuls voisins d'Arna. (LMB, pp. 44-45)

Dans la prose de Gerin transparaît un lien inter-espèces, qui se manifeste à travers des démonstrations physiques d'attention du cheval envers l'humain. Ce passage se termine

---

[154] Voir SIMON, Anne. *Deuxième partie* : Sur le vif, hybrides et êtres de fuite. In : *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. *Op. cit.*, p. 233.
[155] Voir MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. *Op. cit.*, p. 283.

néanmoins sur une note anthropomorphique. Les chevaux décrits tels des voisins se voient humanisés et décrits comme un prolongement de l'humain, lié à celui-ci par une proximité évidente. Ce rapprochement anthropomorphique rejoint le constat d'Anne Simon, formulé à propos de l'œuvre de Jean-Pierre Otte[156] : « Cette proximité de fait avec l'animal autorise donc tout à la fois une mise à distance et un rapprochement […] tout en inscrivant l'humain dans le grand vivant »[157]. Le procédé permet de conserver une distance modérée avec l'animal, ici non plus présenté comme une altérité radicale[158], mais plutôt une altérité maîtrisée et accessible. De surcroît, la personnification du cheval, omniprésente dans l'ensemble du roman, renforce la teneur non seulement écopoétique de celui-ci, mais également écospirituelle[159], répondant à un besoin de « réenchanter le monde »[160] en apportant à l'évocation des enjeux écologiques une touche de spiritualité.

Doué de sentiments et capable de comprendre le langage humain, le cheval apparaît comme un être sacré, dont la liberté ne peut et ne doit pas être éternellement entravée. Ainsi, Arna prévoit de laisser Grani, « le cheval le plus âgé du groupe » (*ibid.* p. 53), retourner vagabonder dans les grands espaces naturels avant de mourir :

> Alors Arna passe son bras autour de son encolure et chuchote à son oreille attentive les grands espaces ouverts, les vents dans la crinière, le sable sous les sabots, l'eau des torrents qui giclent sur les jarrets et les flancs. Elle raconte tout cela et elle sent les muscles atrophiés de Grani se tendre de toutes les forces misérables qu'ils leur restent. Lorsque le moment de la solitude arrivera, Arna a promis de le laisser sortir de l'enclos, libre, pour rejoindre la montagne. (*ibid.*, pp. 53-54)

La place du cheval en fin de vie s'apparente ici à un retour à l'état sauvage, au milieu de la faune et la flore. Encore une fois, la mort s'impose comme le moment de rejoindre le reste du vivant et se fondre dans son monde. Ironiquement, l'approche de la mort ouvre à l'animal les portes du monde vivant. Le récit de la fin de vie du cheval prend alors la forme d'un récit du

---

[156] Voir OTTE, Jean-Pierre. *La Sexualité d'un plateau de fruits de mer*. Paris : Julliard, 2000. Et OTTE, Jean-Pierre. *L'Amour en forêt*. Paris : Julliard, 2001.
[157] SIMON, Anne. Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française. *Op. cit.*, pp. 113-114.
[158] Voir BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Loc. cit.*, p. 28.
[159] Nous faisons ici référence à une notion proposée par Aurélie Choné : l'écospiritualité. Voir CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. In : CHONÉ, Aurélie, *et al.* (dir.). *Guide des Humanités environnementales*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016. pp. 59-71.
[160] *Ibid.*, p. 68.

retour[161]. Alors que, dans les romans postcoloniaux, le récit du retour concerne généralement des personnages humains, amenés à revenir vers leur terre natale ou leur pays d'origine, l'animal, dans son portrait anthropomorphique, est également promis à un retour aux sources, mais qui, loin des écuries, autrement dit loin du vivant domestiqué, prend la forme d'un retour vers le vivant sauvage.

À l'approche de la mort, les différentes espèces du vivant humain et animal s'unissent. En effet, Philippe Gerin dépeint un lien unique et puissant entre l'enfant, Eldfell, et le cheval, Grani, tous deux en fin de vie. Leur cheminement ensemble à travers la forêt n'est pas anodin ; il traduit leur avancée progressive vers une forme de vie après la mort, soit une vie « posthumaine » pour l'un et « postanimale » pour l'autre : « Le cramponnage lent et silencieux depuis l'écurie […] a tissé un lien entre eux, comme si le trajet avait duré des années. Eldfell a la sensation de connaître Grani depuis toujours et le cheval lui accorde sa confiance » (*ibid.*, p. 245). Essentiel à l'intrigue, le cheval offre au roman et à l'existence d'Eldfell une forme de dénouement. L'enfant malade ne semble pas pouvoir être sauvé, néanmoins il accède, en compagnie de Grani, à la protection du monde vivant. Car, comme le prophétise le récit, « *La forêt protège les enfants* » (*ibid.*, p. 245 et p. 246). La mort s'impose donc comme une ouverture sur le monde, une libération pour un cheval et un enfant (re)découvrant les mystères du monde vivant. Si le temps qu'il reste à Eldfell et Grani pour découvrir et parcourir le monde terrestre est limité, c'est uniquement à la fin de leur vie que la dimension écospirituelle du monde se révèle à eux.

c. <u>Une souffrance en commun</u>

La souffrance s'impose comme un point commun essentiel aux personnages humains et aux animaux dans le roman d'Anna Kim et de Philippe Gerin. En effet, leur style se caractérise par un registre fortement pathétique. Rien de ce qui est vivant n'échappe à la souffrance ; elle est ce qui définit, ce qui lie et ce qui soude le(s) vivant(s). La souffrance humaine ne sert donc pas à caractériser l'humain en particulier, mais plutôt à le rapprocher des autres formes du vivant. Pour ce faire, les écrivains s'appuient sur une faculté émotionnelle particulière : l'empathie, qui, selon Anne Simon, permet à la fiction de rendre poreuses la frontière censée séparer l'être humain de l'animal[162]. Dans *La Mélancolie des baleines*, la prise en charge de la

[161] Voir la section intitulée « a. L'hybride insulaire » dans « B. De Kim à Goby : sur la voie de l'apaisement » au sein du chapitre 2 de la partie II.
[162] Voir SIMON, Anne. Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française. *Op. cit.*, p. 110.

souffrance animale et humaine constitue justement le ciment de la relation amicale unissant les deux protagonistes Hella et Arna : la première est vétérinaire (voir LMB, p. 125) et la seconde infirmière (voir *ibid.*, p. 49). Chacune dans sa profession consacre son temps à essayer d'apaiser des êtres vivants en souffrance.

De l'égalité des vivants à la négation du vivant

Guðmundur, un personnage marqué par un passé d'enfant placé, porte sur ses épaules le poids d'un parcours de vie non seulement difficile, mais également inhumain. Effectivement, le protagoniste est privé de tout ce qui pourrait permettre la (re)construction de son identité humaine : l'identité de ses parents biologiques, son lieu de naissance, sa date de naissance (voir *ibid.*, p. 59). Philippe Gerin illustre même l'inhumanité de cette enfance difficile par le recours à une analogie animale : « Suivaient les rapports sur ses séjours plus ou moins longs et apaisés dans les familles d'accueil successives qui ont participé à son '*élevage*'. Un projet d'adoption dans une *ferme* de l'Est qui n'a pas abouti pour 'incompatibilité d'humeur' » [Nous soulignons]. Comme le montre cet extrait, Guðmundur, déshumanisé par des termes administratifs pouvant également convenir à un contexte animalier, a été traité par les services sociaux davantage comme un animal que comme un humain. La portée dénonciative du texte littéraire s'appuie alors sur la conscience morale du lecteur : si un humain est traité comme un animal, il s'agit de maltraitance. L'empathie[163] du lecteur semble donc sollicitée. En tant qu'être vivant, Guðmundur n'a pas disposé dans son enfance des ressources nécessaires à sa construction identitaire, mais avant tout à sa santé et à son développement physique et psychologique. Nier les besoins d'un être humain revient à nier le vivant qui le constitue, aspirant à se développer et s'épanouir sous une forme humaine.

Toutefois, l'enfance instable du protagoniste le pousse à confondre la manière dont on doit s'occuper d'un humain avec celle dont il faut s'occuper d'un animal. Lui-même traité comme une bête, il n'est capable que de reproduire ce schéma avec les autres personnages. Incapable de lui porter secours, il transporte Birna dans sa voiture (voir *ibid.*, p. 106) et dépose le corps inerte de cette jeune fille, portée disparue et vivement recherchée (voir *ibid.*, pp 296-297), dans un bassin en basalte : « Guðmundur lutte contre l'émoi déraisonnable qui le traverse à l'idée de s'éloigner. Il sait pourtant que le corps affaibli est en sécurité dans le bassin de basalte » (voir *ibid.*, p. 109). De cette manière, il dépose l'humanité là où il sait qu'elle doit se trouver, soit dans la nature sauvage. Pour lui, la place de l'humain n'est pas différente de celle

[163] Voir *ibid.*

de l'animal. Après tout, sa connaissance de l'humain en tant qu'animal, n'est pas erronée ; l'être humain est biologiquement un animal, plus précisément un mammifère.

Le problème ne se situe pas dans cette connaissance, mais plutôt dans le comportement qu'elle motive. Le persuadant que laisser le corps de Birna dans la nature est judicieux, son empathie semble, certes, effacer les frontières entre l'identité humaine et l'identité animale[164], mais sans pour autant permettre une avancée éthique. Les conséquences d'une assimilation de l'identité humaine à une identité animale se révèlent ici désastreuses. L'empathie pousse le personnage à adopter un mode de traitement universel pour le vivant humain comme animal, un comportement qui, dans le cas de Birna, se révèle fatal. Guðmundur peut non seulement être accusé d'entraver une enquête liée à la disparition de la jeune fille, voire de dissimuler des éléments. De surcroît, si celle-ci était encore vivante au moment où il l'a trouvée, Guðmundur se serait en plus rendu responsable de noyade. Par conséquent, l'égalité entre l'identité humaine et animale n'est ici pas bénéfique au vivant, mais plutôt dangereuse pour celui-ci : elle nuit à son essence même, c'est-à-dire à la vie.

L'empathie, ciment du monde vivant

Chez Anna Kim, la détresse psychologique des personnages mène à onze suicides. Dans son roman, les animaux ne peuvent pas échapper à ce mal-être ambiant. Effectivement, une baleine en particulier, aperçue par Keyi lors de ses moments de contemplation du fjord, présente un comportement inhabituel, probablement dû à une dépression : « Er [Keyi] entdeckte als Erster, dass der kleine Wal, der die Bucht vor Amarâq nicht verlassen wollte, verrückt war und erschossen werden musste, er sagte, der Wal sei depressiv » (AEN, p. 261 : traduction, p. 278 : « Il a été le premier à s'apercevoir que la petite baleine qui ne voulait pas quitter la baie d'Amarâq était folle et devait être abattue, dit-il, la baleine était dépressive »[165]). La juxtaposition d'une souffrance d'abord animale, puis humaine, favorise la lecture d'une similarité entre les deux et la mise en évidence d'un lien de proximité, voire un effet de miroir entre le vivant humain et animal.

Le lien entre le mal-être animal et celui de l'humain n'est pas explicite mais suggéré : « Auf den Felsen gegenüber stehen die Namen derjenigen, die sich im Lauf der letzten Sommer

[164] Voir *ibid.*

[165] *N. B.* Dans la traduction de Marie-Claude Auger, la place du groupe verbal « dit-il » peut être remise en question car, dans le texte-source, le discours rapporté suit le groupe verbal, et non l'inverse. Nous proposons donc une traduction plus fidèle au texte-source : « Il a été le premier à s'apercevoir que la petite baleine qui ne voulait pas quitter la baie d'Amarâq était folle et devait être abattue. Il a dit qu'elle était dépressive ». Notre traduction peut suggérer un plus grand sentiment d'empathie.

umgebracht haben » (*ibid.*, traduction, *ibid.* : « Sur le rocher d'en face sont inscrits les noms de ceux qui se sont suicidés l'été dernier »). Dans l'eau du fjord, comme sur les rochers, transparaît la souffrance du vivant. Ici, la dépression d'une baleine précise n'est pas comparée ou associée à un personnage humain en particulier. Les noms des morts humains, évoqués au pluriel, illustrent l'universalité de la souffrance, animale ou humaine, sans la réduire à des individus. D'une certaine manière, la souffrance de la baleine se retrouve non pas dans un personnage, mais dans plusieurs. Sa souffrance fait écho à toutes les leurs. Au lieu d'opposer la douleur du vivant animal à celle d'un vivant humain, celle-ci s'impose comme universelle. Donc, la souffrance pousse non pas à une division entre *eux* (les animaux et les humains), mais plutôt à la consolidation d'un monde vivant où *nous* endurons tous ensemble le mal.

Au-delà de la douleur psychique, la souffrance physique d'un animal peut suffire à révéler le caractère poreux du monde vivant. Chez Kim, contrairement à l'exemple de Guðmundur chez Gerin, le cas des baleines échouées ne soulève pas la question d'une égalité de traitement des personnages humains et des animaux, mais plutôt celle de la prise en considération de la souffrance animale équivalente à celle de l'humain. En effet, les cadavres des baleines dans le roman de Philippe Gerin comportent des caractéristiques respectivement propres à l'animal et à l'humain, révélant une forme d'hybridité. Comme de la viande, la chair des baleines est brutalement manipulée par des personnages humains anonymes, suspendue à des « crochets de boucher » (*ibid.*, p. 24), « découpée en lambeaux », déposée en « amas incomplet de chair » (*ibid.*, p. 25).

Paradoxalement, cette boucherie animale présente les baleines tuées comme des victimes humaines de guerre, ayant péri dans un « processus macabre » (*ibid.*) et souffrant de « mutilation » (*ibid.*) comme sur un « champ de bataille » (*ibid.*, p. 314). Ce registre de la souffrance diffuse à travers le monde vivant une mélancolie d'origine animale et présente dès le titre du roman : *La Mélancolie des baleines*. À travers cette description sanglante résonne la douleur universelle du vivant, ne pouvant être contenue dans une seule espèce. Le coup de feu à l'origine de la mort des baleines gisant sur la côte est perçu comme un giclement sanguinaire sur Arna ; le bruit assassin devient un liquide auquel ses nuits ne sont pas hermétiques : « […] le bruit sec du premier coup de carabine a giclé dans son sommeil, la dépossédant de ses songes […] » (*ibid.*, p. 19). Le sang gicle alors au-delà des frontières du vivant, ne laissant aucun être indemne.

La découverte de plusieurs corps de baleines mortes déclenche en effet chez Arna un puissant sentiment d'empathie[166]. En caressant la peau d'une baleine, la protagoniste prend conscience du lien étroit qui les unit : « Elle avait eu alors le sentiment précis qu'une même vulnérabilité les reliait et elle en avait été bouleversée » (*ibid.*, p. 26). Cette prise de conscience se déclenche juste avant que la baleine rende son dernier souffle : « Lorsque la respiration lente avait cessé, elle s'était relevée » (*ibid.*). Comme avec le cheval Grani, Philippe Gerin utilise la mort d'un animal comme l'outil révélateur d'un lien indéniable entre l'humain et l'animal. En effet, caresser la baleine mourante rapproche Arna de l'essence même du vivant, à savoir la vie :

> Quand elle ferme les yeux, elle peut faire ressurgir cette émotion saisissante au bout de ses doigts qui se recroquevillent dans son poing dans un réflexe ancien. Son père disait que c'était comme caresser la membrane d'un œuf dur sans coquille. Arna sait qu'il s'agit de beaucoup plus que cela. Elle le sait depuis que sous la peau d'un baleineau échoué, elle avait pour la première fois capté le fil ténu d'une vie qui s'étiole. (*ibid.*)

La caresse de la baleine agonisante fait écho au geste employé par Arna pour réconforter ses patients mourants. L'analogie entre ces deux gestes crée un pont entre le vivant animal et le vivant humain, comme plongés, dans leurs dernières minutes de vie, dans une souffrance similaire. Une vie à l'agonie se présente comme une vie plus que jamais précieuse. Pour le personnage d'Arna, l'intensité du sentiment crée une forme de parenté entre ces deux formes du vivant : la mort d'une baleine résonne en elle comme la mort d'un des siens. Elle est à l'origine d'une peine incommensurable, d'un désarroi relatif à la mort d'un être vivant sans distinction de catégorie, qui s'apparente à un « *écochagrin* »[167]. Traduit par Vincent Message à partir de l'anglais « *ecogrief* »[168], ce concept fait référence non seulement à un sentiment de tristesse, mais surtout à un deuil[169].

Par l'évocation d'une souffrance partagée et universelle ainsi que d'une empathie dépassant les frontières entre les espèces, le sensible donne du sens à l'identité du vivant. Tous, humains comme animaux, partagent une douleur, qui, dans leur propre chair ou celle d'un autre

---

[166] Voir SIMON, Anne. Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française. *Op. cit.*, p. 110.
[167] MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, p. 158.
[168] Voir *ibid.*
[169] Voir *ibid.*, p. 159.

vivant, dessine les contours d'un monde commun[170], ou plus précisément d'un monde *en* commun. Plus qu'un lien entre le vivant humain et animal, le vivant incarne également une forme de trait d'union entre la vie et la mort. En effet, comme l'affirme le philosophe Michaël Fœssel, « le mal subi renvoie à la finitude, une douleur qui n'est d'ailleurs pas propre aux hommes : nous partageons cette sensation avec les animaux »[171]. L'âme, du latin *anima,* peut finalement se lire comme un « principe de vie »[172], commun à l'ensemble des mortels (humains ou animaux). Le caractère perpétuellement animé du vivant[173], sur lequel insiste Anne Simon, permet justement une transition fluide et progressive des personnages et divers animaux du récit vers la mort. Le vivant, doué d'une âme, n'est pas, contrairement à l'identité humaine ou animale, une identité à obsolescence programmée, malgré la finitude de toute vie humaine ou aimale selon nos connaissances biologiques, l'identité du vivant, par sa capacité à abolir les frontières entre les vies individuelles et les espèces, perdure. Apparaît alors dans ce processus d'union, voire de « communion »[174], propre à l'identité du vivant sa dimension spirituelle : ce que l'on pourrait appeler un *film* écospirituel[175], rappelant le caractère animé du vivant, se déroule alors entre la vie et l'après-vie.

B. La communion du vivant : un pas vers l'écospiritualité

Plus que dans une simple cohabitation, le vivant, conçu comme un tissu de relations entre les espèces, se construit dans la *communion* des différentes formes du vivant. L'emploi du terme de « communion »[176], choisi par Aurélie Choné dans sa contribution au *Guide des Humanités environnementales*, exprime la relation, et même un lien « symbiotique »[177] entre l'identité humaine et la nature[178]. Se distinguant de la fusion, réfutée par Anne Simon[179], la symbiose constitue pourtant le type de relation qui s'en rapproche le plus. Définie comme une « association biologique, durable et réciproquement profitable, entre deux ou plusieurs êtres

---

[170] Voir CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Loc. cit.*, p. 155.
[171] FŒSSEL, Michaël. Une lutte sans fin. *Philosophie magazine*. Printemps 2018. Vol. 37 [hors-série], p. 76.
[172] Âme. In : *Littré* [en ligne]. [Consulté le 13 mars 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/definition/%C3%A2me
[173] Voir *Anne Simon : Pour une écologie poétique* [en ligne]. *Op. cit.* Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=2EktMj_mx7o
[174] CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. *Op. cit.*, p. 60.
[175] Voir *ibid.*, pp. 59-71.
[176] *Ibid.*, p. 60.
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*
[179] Voir SIMON, Anne. *Deuxième partie* : Sur le vif : hybrides et êtres de fuite. *Op. cit.*, p. 240.

vivants »[180], réputée particulièrement « harmonieuse »[181], la symbiose paraît créer un lien d'égalité et d'interdépendance entre les êtres vivants. Contrairement à la définition de la symbiose formulée en termes scientifiques, la communion, quant à elle, peut être associée à une connotation religieuse. Utilisée comme un synonyme de l'eucharistie ou de la Sainte-Cène dans certaines traditions chrétiennes, la communion se présente comme un moment de partage avec celles et ceux épousant la même foi.

Appliquée à l'étude du vivant dans les récits ultracontemporains du Nord, l'idée de communion découle d'une volonté de repousser encore plus loin les limites d'une lecture inclusive et mouvante du vivant[182], c'est-à-dire de dépasser la représentation zoopoétique du monde vivant pour basculer vers une lecture tout aussi authentique et plurielle de la biodiversité, mais ne s'appuyant pas exclusivement sur une perception rationnelle ou scientifique du vivant. Après tout, Elisabeth Plas perçoit dans l'essai zoopoétique d'Anne Simon une façon vitaliste, voire animiste[183], de (re)penser le vivant, ce qui suggère déjà l'importance de ne pas exclure la spiritualité de cette lecture du vivant. Proposé par Aurélie Choné, le concept d'« écospiritualité » vise à mettre en relief une « parenté entre l'écologie et la spiritualité »[184]. Ainsi, ce concept inédit permet la rencontre de deux sphères idéologiques habituellement opposées l'une à l'autre : la sphère religieuse et le domaine scientifique[185]. Bien que la notion d'écospiritualité soit récente, le dialogue entre science et religion en matière de préservation de l'environnement se pratique depuis des siècles. Il s'est néanmoins imposé comme nécessaire dans les années 1980 dans le contexte d'une double crise, comme le rappelle Choné : « la crise du mouvement écologique et [celle] des grandes religions mondiales »[186]. Face au phénomène de sécularisation massive est alors ressorti le besoin urgent de « resacralis[er] »[187] la relation liant l'humain au reste de la nature, ou plus largement, de « réenchanter le monde »[188].

Si les rapports entre la spiritualité et l'écologie peuvent faire l'objet de deux types d'imbrication, à savoir l'« écologisation du religieux »[189] ou la « spiritualisation de

---

[180] Symbiose. In : REY, Alain (dir.). *Le Robert Micro*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1288.
[181] Symbiose. In : *Larousse* [en ligne]. [Consulté le 2 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/symbiose/76048
[182] Voir SIMON, Anne. *Deuxième partie* : Sur le vif, hybrides et êtres de fuite. In : *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. *Op. cit.*, p. 233.
[183] Voir PLAS, Élisabeth. Zoopoétique & humanimalité, des bêtes entre les lignes. *Loc. cit.*
[184] CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. *Op. cit.*, p. 59.
[185] Voir *ibid.*
[186] *Ibid.*
[187] *Ibid.*
[188] *Ibid.*, p. 68.
[189] *Ibid.*, p. 61.

l'écologie »[190], le second occupe une place privilégiée dans les romans ultracontemporains du Nord. En réalité, spiritualiser l'écologie permet d'accentuer la valeur sensible du vivant, déjà mise en avant par Anne Simon, souhaitant superposer les approches sensorielle et sensible[191]. Marqué par une prise de conscience brutale des menaces écologiques pesant sur l'humanité, le discours écologique ne peut plus s'appuyer uniquement sur des fondements théoriques et objectifs. En se spiritualisant, l'écologie s'intériorise ; elle repose non plus sur des données externes, mais sur un sentiment interne. Ce glissement de la science rigoureuse à la spiritualité la plus intime donne naissance à ce qu'Aurélie Choné nomme une « écologie intérieure »[192]. Une lecture écospirituelle, plus subjective et plus personnelle qu'une lecture simplement écopoétique, peut donc permettre de révéler, voire de réveiller, la part la plus mystérieuse, la plus subtile – et de manière surprenante, peut-être la plus *humaine* – du vivant. Comptant parmi les éléments non seulement naturels, mais également surnaturels et dotés d'une dimension spirituelle, la mer, occupant une place privilégiée dans les romans de Kim et Gerin, sera dans un premier temps étudiée. Puis, la terre ferme sera appréhendée comme un lieu rendu spirituel par le caractère animé du vivant qui l'habite autant qui le dépasse. Dans cette ultime section sera évoquée la complémentarité des éléments, rapprochant la terre du ciel et de la mer.

a. <u>La mer, temple du vivant</u>

La place centrale de l'eau dans la sonordicité[193], a été constatée par Roger Marmus, mais, dans les romans ultracontemporains du Nord, l'eau occupe également une place importante dans l'écospiritualité des espaces nordiques. Effectivement, la mer, plus que n'importe quel autre élément naturel, joue ici un rôle déterminant dans la spiritualisation du vivant, et ce de manière polysensorielle. L'environnement marin structure le cadre spatial de la fiction. Que le territoire en question soit situé dans le « Petit » ou le Grand Nord, une écrasante majorité des romans du corpus comportent un récit se déroulant en grande partie sur une terre insulaire : au Groenland pour *Banquises* et *Anatomie einer Nacht*, en Islande pour *Une Nuit à Reykjavík* et *La Mélancolie des baleines,* sur l'île de Seeland pour *Marches à Copenhague*, aux

[190] *Ibid.*, p. 63.
[191] Voir SIMON, Anne. Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique. *Loc. cit.*, p. 92.
[192] CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. *Op. cit.*, p. 60.
[193] Ce point a été développé dans l'introduction du chapitre 2 (« Un paysage auditif entre sons et silence ») dans la partie I, intitulée « L'identité à l'épreuve du contraste sensoriel ». Voir MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme* [en ligne]. Reims : ÉPURE, 2020, pp. 183-200.

îles Lofoten pour *Nordlicht* et aux îles Féroé pour *Der Atem der Vögel*. Enfin, sans bénéficier d'une situation insulaire, le littoral du Nord de l'Allemagne et ses oiseaux marins[194] créent le cadre paisible recherché par la protagoniste du roman *Daheim*. Dans l'ensemble des romans, l'écriture du Nord passe donc par le récit de « vies océanes »[195].

La mer et ses icebergs, insaisissables

Toutefois, la mer occupe une place particulière dans deux romans spécifiques, à savoir *La Mélancolie des baleines* de Philippe Gerin et *Anatomie einer Nacht* d'Anna Kim. Plus qu'un simple motif littéraire, la mer devient un personnage. Sous la plume de Gerin, elle se révèle capable d'éprouver des sentiments humains. En effet, le déferlement de ses vagues s'apparente à une violente colère : « Elles [les vagues] continuent de s'acharner sans répit en rouleaux abominables sur le sable noir. La colère des vagues ne connaît pas de repos » (LMB, p. 296). La violence des vagues, alors personnifiées, revient comme un leitmotiv. Celui-ci prend la forme d'une colère qui s'entend et qui terrorise les protagonistes humains : « Seuls dans le noir avec, tout près, le rugissement effrayant des vagues prêtes à les ensevelir » (*ibid.*, p. 300). Modifiant le paysage auditif, la mer le rend tout particulièrement hostile à l'Homme. Tout ce qui approche, frôle ou touche ces vagues apparaît comme menacé, y compris leur propre écume que Gerin décrit comme « agonisante » (*ibid.*, p. 11). D'elles n'émerge que la brutalité, voire la fatalité. Redoutable, la mer s'impose donc dans le monde vivant comme une prédatrice sans pitié, qui, malgré ses sentiments humains, n'épargne rien ni personne.

« La plage qui s'immobilisa à nouveau » (*ibid.*, p. 12), écrit Philippe Gerin, ce qui sous-entend le caractère fluctuant de l'océan, parfois agité ou apaisé. Le passé simple employé par l'écrivain lui permet de suggérer une rupture de rythme. L'accalmie semble ainsi à la fois inhabituelle et de courte durée. En réalité, l'océan déstabilise les personnages humains, confrontés, passifs, à « la lancinante oscillation des eaux trompeuses » (*ibid.*, p. 15). D'une certaine manière, l'accalmie visuelle de la mer dissimule sa vivacité et sa dangerosité. Si rien n'indique la volonté de duper ou de tromper de la part de la mer, l'effet produit par celle-ci sur les personnages humains fonctionne comme une illusion. Derrière ces eaux trompeuses (car provisoirement calmes) se cache un élément naturel bien vivant, et qui n'a rien d'inoffensif. En attribuant aux flots un caractère secrètement hostile, Gerin dresse le portrait d'un océan

[194] Voir « B. Premier aperçu de la présence animale » dans le chapitre précédent, intitulé « Entre le monde humain et le monde du vivant : un écart irrémédiable ? ».
[195] Nous reprenons le titre de l'article de Vincent Message, Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, pp. 155-174.

menaçant pour l'humain, donc d'un monde vivant dans lequel la division entre le vivant humain et non humain persiste. Néanmoins, il n'est désormais plus question d'un vivant animal, ni même végétal, mais d'un élément naturel, qui n'est pas un être vivant en soi : l'eau. Après tout, la mer, par le mouvement de ses vagues, fait partie des animés, ce qui, d'après la conception littéraire du vivant proposée par Anne Simon, la rapproche du monde vivant, pas uniquement habité par les animaux, mais plus généralement animé par le vivant. Dans le récit de Gerin, la mer n'est pas un animal, mais une créature ou, pour reprendre le terme de Simon, une bête[196] qui se tapit, enroule ses vagues et paraît apaisée, docile. Ainsi, le mystérieux vivant que Gerin met en scène rejoint la prise de conscience de Simon quant à l'étendue de l'*oïkos*[197], au milieu duquel la présence d'« eaux vives »[198] ou calmes a son importance : la mer, temporairement immobile, est destiné à s'animer tôt ou tard. Comme toute bête, comme tout être vivant, elle est animée par un « élan animal »[199]. Dans le roman de Gerin, le vivant ne se limite donc pas aux êtres vivants ; il est tout ce à quoi la fiction peut donner vie, la mer y compris.

La puissante nature de la mer ne dépend toutefois pas uniquement de la mer elle-même, mais également des êtres et éléments qui l'habitent et qui la rendent certes, vivante, mais avant tout surnaturelle. Dans la mer du Grand Nord se trouvent des icebergs, figures incontournables du roman *Anatomie einer Nacht*. Anna Kim insuffle à ces blocs de glace plusieurs formes de vie. Tout d'abord personnifiés, puis animalisés, les icebergs aperçus depuis le Groenland présentent des traits amphibiens : « den Eisbergen, die im Fjord schaukeln oder an Land dösen, selbstvergessen, einfältig, als seien sie Amphibien » (AEN, p. 33 : traduction, p. 33 : « des icebergs qui se balancent dans les fjords ou somnolent à terre, indolents, abrutis, tels des amphibies »). Peu mobiles, et plutôt passifs, les icebergs attirent l'œil sans pour autant impressionner celui qui les aperçoit. Ils paraissent étrangement ordinaires et inoffensifs, sans histoire, comme des figurants[200] dans le Grand Nord littéraire.

Pourtant, Sivke semble s'attacher à un iceberg en particulier : « Sie harrte drei Stunden aus : drei Stunden, in denen sie beobachtete, wie der Eisberg, den sie Vera getauft hatte, immer mehr von der Dunkelheit verschluckt wurde, obwohl er sich mit einem hellbaren Schimmer

---

[196] Voir Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique. *Loc. cit.*, pp. 83-98.
[197] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 27.
[198] *Ibid.*
[199] *Ibid.*, p. 25.
[200] Nous reprenons la terminologie de Vincent Message pour qui le terme de « figurant » est censé désigner le rôle minoritaire d'une partie du vivant dans la fiction. Voir MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, p. 172.

gegen sie wehrte »[201] (*ibid.*, p. 54). Essayant de se défendre, l'iceberg est évoqué à travers une description anthropomorphisée. Celui-ci est nommé, passant du statut de simple bloc de glace, généralement considéré comme inanimé, à celui d'être vivant unique. Le nom dépasse la personnification pour faire de l'iceberg un « presque-personnage »[202] féminin[203], prénommé Vera.

Pourtant, le caractère insaisissable des icebergs les distingue du vivant humain et du reste du vivant en général. Indéfinissables, inclassables, ils incarnent ainsi, dans le Groenland d'Anna Kim, une nouvelle dimension du vivant :

> Die Sonne ist kraftvoll, blendet, ihr Licht wird von den Eisbergen reflektiert, die auf der Wasseroberfläche zu sitzen scheinen, schwimmen wäre eine zu ungenaue Beschreibung, denn ihr Dasein ist nicht mit dem des Fjords verbunden, sie existieren für sich, sie sind Abstraktionen, die es durch einen Fehler in die Natur versetzt hat. Ihre Bewegungen werden vom Fjord diktiert, in Wirklichkeit werden sie davon bestimmt, wohin sie schmelzen: Ihre Vergänglichkeit ist ihr Kompass. Manche ahmen Schneeberge nach, manche Steinberge, letztere sind leichter als Kopien zu entlarven, weil sie auf blauem Untergrund schaukeln und ihre Farben zu unecht sind, zu wenig irdisch, sie strahlen und haben vor lauter Euphorie das Braun der Erde vergessen – selbstverloren planschen die Fälschungen neben dem Original. (*ibid.*, pp. 80-81)
>
> [Traduction] Le soleil est éclatant, il éblouit, sa lumière est réfléchie par les icebergs qui ont l'air d'être posés sur la surface de l'eau, flotter ne serait pas une description exacte car leur existence n'est pas liée à celle du fjord, ils existent pour eux-mêmes, ce sont des abstractions qui ont été transposées dans la nature par erreur. Leurs mouvements sont dictés par le fjord, en réalité ils sont déterminés par la direction qu'ils prennent en fondant : leur caractère éphémère est leur boussole. Certains imitent les montagnes neigeuses, d'autres les montagnes de pierre, ces derniers étant plus faciles à démasquer parce qu'ils se balancent sur leur socle bleu et que leurs couleurs sont trop artificielles, trop peu terrestres, ils rayonnent, avec une telle euphorie qu'ils en ont oublié le brun de la terre –

---

[201] [Traduction] « Elle a persévéré pendant trois heures, trois heures durant lesquelles elle a vu l'iceberg qu'elle avait baptisé Vera disparaître peu à peu dans l'obscurité contre laquelle il se défendait pourtant, avec son reflet bleuté » (*Anatomie d'une nuit*, p. 56)

[202] *N.B.* Pour Vincent Message, le terme de « personnage » est censé désigner le rôle le plus important qu'un être vivant puisse occuper dans la fiction. Comme évoqué dans le paragraphe suivant, dans le corps de la thèse, l'iceberg est davantage une abstraction qu'un personnage, ce qui nous pousse à le percevoir comme un « presque-personnage ». Voir MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, pp. 170-171.

[203] *N.B.* De manière surprenante, le nom attribué à l'iceberg, un substantif masculin (*der Eisberg*), est un nom féminin : Vera. Ce choix accentue l'ambiguïté de l'iceberg, difficilement définissable.

> les copies dérivent, perdues, à côté de l'original. (*Anatomie d'une nuit*, pp. 85-86)

En effet, les icebergs présentent des caractéristiques uniques. Tout d'abord, ils réfléchissent la lumière du soleil. En outre, ils bénéficient d'une capacité d'autonomie puisqu'ils résistent aux ordres du fjord pour ne se fier qu'à leur nature propre, faisant d'eux des immenses glaçons susceptibles de fondre selon les températures. Du fait de leur caractère protéiforme, ils sont décrits par l'autrice comme des « Abstraktionen » (*ibid.*). Paradoxalement, cette identité abstraite n'empêche pas certains d'entre eux d'imiter sur les flots ce que l'on aperçoit sur la terre, notamment les montagnes (voir *ibid.*).

La notion d'illusion, présente dans le roman de Gerin, réapparaît ici dans celui de Kim. Les icebergs sont alors capables, comme la mer (évoquée par Gerin) dans laquelle tout iceberg est partiellement immergé, de prendre la forme de ce qu'ils ne sont pas et ainsi d'induire l'observateur en erreur. Agissant tels des trompe-l'œil de glace, ils sont pourtant présentés comme des abstractions. Leur statut particulièrement ambigu et exceptionnel dans le monde vivant les rend difficilement définissables. Les icebergs qui imitent la nature ont donc une double identité :

> Der Eisberg : zugleich Abstraktion und Reduktion der Natur auf Geometrie. Alles hat seine Entsprechung in Amarâq [...], nur der Eisberg ist plötzlich da, zwar hat er die Farbe der Wolken gestohlen, das Blau des Fjordes, doch ist er die Ausnahme, das ist sein Wesen und Prinzip : er ist ein Bruch in der Landschaft. (AEN, p. 288)

> [Traduction] L'iceberg : à la fois abstraction et réduction de la nature à la géométrie. À Amarâq, tout a sa correspondance […], seul l'iceberg est soudain là, certes il a emprunté la couleur des nuages, le bleu du fjord, mais c'est l'exception[204], c'est sa nature et son principe ; il est une faille dans le paysage. (*Anatomie d'une nuit*, pp. 305-306)

À la fois « Abstraktion und Reduktion » (*ibid.*), les icebergs imitateurs représentent un paradoxe : ils sont concrètement abstraits ou abstraitement concrets. Ils sont la représentation d'éléments terrestres, ce qui en fait des miroirs déformants, des doubles moins précieux que les originaux. D'après Wladimir Troubetzkoy, « le double [...] attaque et détruit l'identité de

[204] *N.B.* Nous observons dans la traduction de Marie-Claude Auger un léger affaiblissement du sens original. Afin de rester plus fidèle au texte-source, le segment « c'est l'exception » devrait être remplacé par « il est l'exception », ce qui traduit mieux l'identité énigmatique de l'iceberg, tel un être à part dans le monde vivant.

l'original »[205]. Face à l'authenticité des éléments naturels qu'ils imitent, les icebergs apparaissent comme des usurpateurs, portant atteinte à l'identité de l'original. Constituant pourtant eux aussi des éléments de la nature, certains icebergs ne bénéficient pas d'une identité naturelle et sont relégués à une « fausse » identité, ou plutôt à une identité artificielle, autrement dit contrefaite.

Si l'iceberg jouit d'une description si énigmatique, voire mystique, c'est parce qu'il incarne une figure incontournable du Grand Nord. Il semble détonner, impressionner, voire dérouter celui qui l'aperçoit. Après tout, il s'agit d'un bijou sculpté par le froid et retenant dans une enveloppe solide de l'eau douce, flottant sur une étendue d'eau de mer. Énigmatique, l'iceberg s'impose comme une forme de vivant inexpliquée. D'ailleurs, si l'iceberg peut se déplacer en fonction des courants, il est généralement perçu tel un bloc de glace immobile. Or, intégré au vivant, l'iceberg apparaît chez Anna Kim comme un être en mouvement et en constante mutation, ce qui rejoint le critère commun à l'ensemble du vivant selon Anne Simon : une nécessaire fluidité[206]. Daniel Chartier, s'étant intéressé aux figures nomades et au thème du parcours dans l'écriture romanesque du Grand Nord, évoque « l'impossibilité de l'inaction »[207]. D'après lui, celle-ci peut avoir un impact à la fois sur le monde vivant et non vivant présent dans les romans. Si « les éléments inertes se personnifient »[208], les icebergs présents dans la prose d'Anna Kim semblent en faire partie. Capables de se prélasser selon leur gré, de vouloir résister à l'obscurité (voir AEN, p. 54), de désobéir au fjord (*ibid.*, pp. 80-81), d'imiter ce qu'ils ne sont pas (*ibid.*, pp. 80-81 et 288), les icebergs, dotés d'une forme de conscience, apparaissent comme capables de prendre des décisions et d'adopter des comportements humains.

Tantôt figurant, tantôt personnage, parfois animalisé, parfois anthropomorphisé, mais avant tout unique, l'iceberg reste un mystère. Chez Anna Kim, son identité demeure insondable tout au long du roman. Au fil du réchauffement ou à cause de leur identité d'usurpateurs, les icebergs connaissent différentes mutations identitaires. Ils apparaissent sous des traits divers, ce qui les rend sous certains aspects surnaturels. Tel un objet littéralement non identifié, l'iceberg devient un mythe. L'autrice suggère par petites touches tout ce qu'il peut être et dissémine quelques indices tout au long du roman. Refusant de dévoiler le mystère, elle nourrit

---

[205] TROUBETZKOY, Wladimir. Chapitre 1 : Éclosions. In : *L'ombre et la différence : le double en Europe*. Paris : Presses universitaires de France, 2016, p. 6.
[206] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 16.
[207] CHARTIER, Daniel. Vers l'immensité du Grand Nord. Directions, parcours et déroutements dans les récits nordiques. In : BOUVET, Rachel, CARPENTIER, André et CHARTIER, Daniel (dir.). *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : Les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 133.
[208] *Ibid.*

l'imaginaire du Grand Nord en ajoutant du mouvement à l'inerte et de la vie à ce qui en est à première vue dépourvu.

La baleine : de l'animal au mythe

À côté des icebergs, les mers du Grand Nord abritent du vivant animal, lui aussi pour partie mythifié. La baleine apparaît ainsi comme un animal hors du commun. Dès les premières pages du roman *La Mélancolie des baleines*, l'ombre de la baleine prénommée Nūn (voir LMB, pp. 14-15) pèse inexorablement sur les personnages humains. Évoquée dès les premières pages par son prénom, Nūn s'avère posséder une existence à la fois marine, en tant que mammifère marin, et terrestre, sous forme de « petite baleine en bois flotté » (*ibid.*, p. 164). Nūn n'est autre que la lettre arabe ressemblant le plus à une baleine par sa calligraphie (voir *ibid.*, p. 95). Accrochée par Eldfell au plafonnier tel un porte-bonheur (voir *ibid.*, p. 63), la baleine s'impose comme l'animal-signature de l'enfant ; elle le suit où qu'il aille, elle veille littéralement *sur* lui, en prenant de la hauteur.

Le lien entre la baleine et Eldfell est étroit et solide : l'enfant se révèle capable de percevoir et de répondre à son appel, sans même avoir à toucher l'eau. La communication sans fil paraît alors surnaturelle : « Eldfell a lâché les mains de ses parents et il s'est engagé sans hésitation sur le dernier des pontons perpendiculaires au quai » (*ibid.*, p. 162). Mystérieusement, ce personnage humain dispose d'un don que ces parents n'ont pas. Extraordinairement connecté au vivant au-delà des frontières entre le vivant humain et animal, Eldfell a accès un langage énigmatique, à un « signal » (*ibid.*, p. 170) qui s'entend dans et en dehors de l'eau. Sous la plume de Gerin, la baleine dépasse donc – voire surpasse – le vivant animal pour accéder à une dimension spirituelle. Plus qu'un simple personnage[209], elle devient la seule et unique idole du récit.

Sa qualité exceptionnelle d'animal sacré est corroborée par l'évocation répétée du célèbre mythe biblique de Jonas. Comme chuchote Ayden à son fils, Eldfell : « Oui, mon fils, tu redeviendras un enfant si une baleine t'avale et te rejette à la mer » (*ibid.*, p. 90). Le jeune Eldfell s'imagine dans le ventre d'une baleine, qu'il perçoit non pas comme effrayant, mais au contraire comme chaud, et donc chaleureux (voir *ibid.*, p. 160). L'allusion biblique est finalement explicitée par le biais d'un personnage secondaire, celui d'Haraldur, hébergeant la

[209] Pour Vincent Message, le terme de « personnage » est censé désigner le rôle le plus important qu'un animal puisse occuper dans la fiction.
Voir MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Loc. cit.*, pp. 170-171.

famille d'Eldfell : « Il s'agit d'une référence au prophète Jonas, qui fut englouti par une baleine dans le ventre de laquelle il resta trois jours et trois nuits à prier, avant que celle-ci ne le recrache sur le rivage et qu'il connaisse une rédemption ou une renaissance » (*ibid.*, p. 96).

Ce mythe biblique traduit l'intégration réussie de l'humain dans le monde vivant : le vivant humain trouve sa place à l'intérieur du vivant animal, et ce au sens propre comme au figuré. Dans l'imagination d'Eldfell, la symbiose[210] de ces deux types d'êtres vivants est alors possible, et même agréable (voir *ibid.*, p. 160). Le jeune personnage apparaît comme la voix discrète et innocente de la symbiose, et plus largement de la réconciliation. Mieux que n'importe quel autre personnage, mieux que les adultes, il perçoit le vivant de manière non conventionnelle, et même spirituelle. Il rapproche de cette manière la figure de la baleine d'une forme de transcendance. Ainsi, celle-ci joue un rôle incontournable dans le « réenchantement »[211] du vivant marin.

L'humain, figure maléfique des océans

Toutefois, ce réenchantement[212] du monde peut également prendre la forme d'un ensorcellement[213], d'après les travaux de Bénédicte Meillon et Margot Lauwers. Dans le roman de Gerin, si l'animal incarne un vivant malveillant, le vivant humain, à travers le personnage du marin (Draugur), peut s'incarner en figure maléfique et menaçante. Alors que les aventures de Jonas trouvaient un écho rassurant chez le personnage d'Eldfell, les péripéties des trois personnages Sasha, Ayden et leur fils Eldfell en compagnie de Draugur (voir LMB, pp. 163-174) se révèlent plutôt effrayantes. Choisi par l'auteur comme un nom de personnage, le *draugr* est en réalité un substantif issu du lexique islandais[214]. Selon Grégoire Bréchignac, qui s'est intéressé aux littératures médiévales nordiques, ce terme désigne une créature qui continue à vivre après sa mort, soit une figure médiévale du mort-vivant[215].

Le roman de Gerin, grâce à l'introduction de ce personnage mythologique, au rôle secondaire et non récurrent, acquiert ainsi une dimension que l'on pourrait qualifier d'« écofantastique ». Par rapport au récit proposé par le personnage de Draugur s'installe un

---

[210] Voir CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. *Op. cit.*, p. 60.
[211] MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Loc. cit.*, p. 5.
[212] Voir *ibid.*
[213] Voir *ibid.*
[214] Voir CLEASBY, Richard et VIGFÚSSON, Gudbrand. *An Icelandic-English Dictionnary*, Oxford : Oxford Clarendon Press, 1874, p. 103. Référencé par BRÉCHIGNAC, Grégoire. L'héritage fantasmé du Nord ancien : par-delà l'épique mortuaire. *Fémur* [en ligne]. 2024. [Consulté le 2 décembre 2024]. Vol. 8, n°1. Disponible à l'adresse : https://revuefemur.com/lheritage-fantasme-du-nord-anciennbsp-par-dela-lepique-mortuaire/
[215] Voir BRÉCHIGNAC, Grégoire. *Ibid*.

doute dû à la difficulté pour Eldfell, auditeur peu rassuré qui caresse sa baleine de bois (voir *ibid.*, p. 167), et pour le lectorat, livre en main, de distinguer quelle part du récit est née de l'imagination du personnage et quelle part fait réellement partie de sa biographie :

> « J'ai tué beaucoup de baleines autrefois […]. La chasse n'était pas interdite. J'ai harponné toutes les espèces de passage dans les eaux froides qui baignent l'Islande, et je les ai poursuivies bien au-delà du cercle polaire, jusque dans les espaces maritimes éternellement obscurs de la sourde Norvège et de la muette Finlande. Les baleines de Minke, les rorquals communs, les baleines à bosse. Des orques parfois. Toutes les espèces connues, engendrées par l'océan au fond des abysses merveilleux […]. » (*ibid.*, pp. 166-167).

Ce récit à la première personne des exploits de Draugur paraît plus épique que réaliste. L'usage répété du déterminant « toutes », l'énumération précise d'espèces exterminées, l'évocation de distances géographiques vertigineuses et le recours à des adjectifs sensoriels propres au Grand Nord (« froides », « obscurs », « sourde »), soit à l'extrême-lointain et l'extrême profondeur des océans, permettent de dessiner l'ignoble portrait d'une chasse à la baleine qui a l'air d'appartenir à une autre époque et qui paraît aujourd'hui condamnable et sans pitié. Si le Nord paraît glacial, sombre et muet face à la chasse du *draugr*, ici incarné par le personnage de Draugur, c'est que les espaces nordiques, et notamment la vie marine qui les habite, subissent l'anéantissement de leurs ressources naturelles sous l'effet de la violence humaine.

Draugur a, certes, été chasseur, mais aveuglé par sa soif de sang, il embellit ses actions, ce qui le pousse à présenter la boucherie comme une majestuosité, comme un exploit herculéen. Tout à coup semble en effet s'opérer un basculement : jusqu'ici empreint de « faux » réalisme, le récit bascule complètement vers la légende ; les faits déformés se transforment en mythes célébrés. La chasse humaine de l'animal entre dans une longue lignée de mythes, nourrissant un imaginaire glorifiant l'exploitation de la nature par l'Homme, voire la destruction du vivant :

> « […] Et puis les autres. Les chimères qui ne remontent à la surface qu'une fois tous les mille ans pour vous livrer un combat à mort et venger toutes celles que les harponneurs ont éventrées sur des générations. Les Léviathan à becs, le Hrosshvalur à tête de cheval, qui frappe la surface de l'eau pour provoquer des vagues gigantesques à faire sombrer les navires. Et le Trolual, le troll des mers. Celui qui m'a pris mes yeux. Un spécimen de cent mètres au moins. Mes yeux ont fondu quand le navire a pris feu après avoir été fracassé en deux d'un coup de sa mâchoire gigantesque. » (*ibid.*, p. 167)

En somme, tel un héros de la mythologie, Draugur prétend avoir accompli l'impossible. Il semble même avoir survécu à une attaque monstrueuse. Finalement, le réenchantement[216] se mue en une forme de désenchantement : la mer, empreinte d'une forme de transcendance, n'est pas uniquement le lieu de vie d'une transcendance bienveillante ; elle peut également abriter le mal, l'effroi. Plus qu'un survivant, le personnage de Draugur s'impose comme un « *revenant* » (*ibid.*, p. 174). Dans ce désenchantement du monde, la scission entre le vivant humain et animal surgit sans concession : chacun d'entre eux souhaite éliminer l'autre. Dans le roman de Gerin, la symbiose[217] du monde vivant paraît donc fragile. Un bref récit suffit à rappeler qu'il s'agit, dans la diégèse du roman, d'un idéal qui n'est pas partagé par tous.

b. D'un sanctuaire terrestre à la complémentarité du vivant

Dans les romans de Philippe Gerin et Anna Kim, l'écospiritualité[218] se manifeste dans d'autres formes du vivant, tout d'abord terrestres. En effet, dans *La Mélancolie des baleines*, Gerin ne met pas uniquement en avant le monde marin, comme pourrait le laisser sous-entendre le titre de son roman, mais également des paysages sylvestres. Ainsi, la forêt devient un sanctuaire, à la fois habité par le vivant et le sacré. Habitée, voire animée par un vivant végétal, elle se présente comme un lieu moins naturel que surnaturel.

Les paysages sylvestres

Plus que vivante, c'est une « forêt miraculeuse » (LMB, pp. 245 et 247) qui prend vie sous la plume de l'écrivain et dans les souvenirs du personnage d'Arna, affrontant depuis l'enfance le foisonnement et la sombritude sylvestres : « Les troncs d'arbre n'étaient plus que des soldats hostiles » (*ibid.*, p. 246). Le vivant végétal se retrouve ainsi au cœur d'une « stratégie de personnification »[219]. Tandis que Rachel Bouvet perçoit la personnification comme une tentative d'« atténuation de [l']altérité radicale »[220] de la forêt par rapport à l'humain, qui s'inscrit plus largement dans la recherche de « domestication du cosmos »[221] à l'aide d'outils littéraires, l'écriture de Philippe Gerin ne laisse transparaître aucune familiarité dans ce premier portrait d'arbres personnifiés. Dans ce paysage visuel, la métaphore choisie les

[216] Voir MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Loc. cit.*, p. 5.
[217] Voir CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. *Op. cit.*, p. 60.
[218] Voir CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. *Op. cit.*, p. 59.
[219] Voir BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Loc. cit.*, p. 27.
[220] *Ibid.*, p. 28.
[221] *Ibid.*

associe à une fonction de gardes militaires et suggère une mise sous surveillance du vivant humain par le vivant végétal. Celui-ci, personnifié sous forme de soldats, incarne une forme d'hostilité.

Paradoxalement, une fois adulte, le personnage d'Arna perçoit les arbres non plus comme des êtres menaçants, mais plutôt comme des amis réconfortants ; en atteste un second recours à la personnification : « Enfin, Anna s'approche d'un bouleau à l'écorce pelée et de ses bras l'enlace, comme si elle retrouvait un vieil ami après une longue absence » (*ibid.*, p. 247). De plus, au-delà du vivant végétal, apparaissent dans le paysage sylvestre du roman des êtres mythologiques : « dans chaque buisson se cachait un Alfe noir malfaisant » (*ibid.*, p. 246). Comme le *draugr*[222], les alfes (ou elfes) sont des figures issues de la mythologie germano-nordique, encore aujourd'hui omniprésents dans l'imaginaire islandais[223]. Les adjectifs associés à l'alfe ici évoqué lui attribuent une forme de malveillance, l'obligeant à dissimuler sa présence maléfique au milieu du vivant végétal, un milieu qui abrite des êtres mal intentionnés. Tantôt effrayant, tantôt amical aux yeux de la même protagoniste, le vivant habitant la forêt est présenté comme un vivant difficile à cerner, une forme d'altérité difficilement descriptible ou reconnaissable par le vivant humain. Finalement, la forêt prend une forme énigmatique dans ce roman de Gerin. À ce vivant, il semble risqué de se fier.

En étudiant la prose de la Franco-canadienne Marie Le Franc[224], Rachel Bouvet souligne l'importance de la « dimension polysensorielle »[225] dans les paysages sylvestres. En effet, en plus de la description visuelle et haptique évoquée précédemment, le silence (qui n'en est pas vraiment un) rend aussi la description des bois dans *La Mélancolie des baleines* assez énigmatique : « Il lui avait fallu plusieurs années pour apprivoiser le silence de la forêt et être capable d'entendre tous les sons minuscules qui le composent » (*ibid.*, p. 246). Bercée par un silence spécifique, la forêt s'épanouit ainsi dans un faux silence, un silence sonore. De manière énigmatique, l'opposition habituelle entre le silence et le bruit ou le son est donc remise en cause. S'éloignant du prototype sonore du Grand Nord, davantage marqué par l'absence que la

---

[222] Voir la section précédente, intitulée « La mer, temple du vivant ».
[223] Voir MULLER, Sara. Les lieux à elfes de Reykjavik, objet paradoxal d'invention de la modernité. *Géographie et cultures* [En ligne]. 2005. [Consulté le 10 décembre 2024]. Vol. 55, pp. 8-22. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/gc.10546
[224] Voir LE FRANC, Marie. *Hélier, fils des bois*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011
[225] BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Loc. cit.*, p. 24.

présence de sonorités[226], le silence de la forêt islandaise se définit justement par l'assemblage de sons.

Traverser la forêt, comme Arna le faisait étant petite, se rapproche finalement d'une procession, soit d'une marche silencieuse, effectuée avec attention et dévotion dans l'espoir de comprendre ou de déchiffrer un mystère. Le caractère inaudible et inaccessible de la forêt nordique la rapproche d'une forme de transcendance. Arna a beau essayer de se familiariser avec ce paysage sylvestre, celui-ci lui demeure étranger. Même pour les initiés comme elle, la forêt conserve ses mystères. D'habitude silencieuse, la nature célèbre de manière musicale la victoire d'Arna sur la forêt, lorsque celle-ci, enfant, parvient à en sortir et à rejoindre le domicile de son père. Comme un musicien faisant partie de l'orchestre sylvestre, le vent interprète alors un chant de gloire : « les herbes et la prairie bousculées par le vent sifflaient ses louanges[227] » (*ibid.*).

L'eau qui s'infiltre dans le vivant

Par ailleurs, bien que la mer constitue l'élément fondamental dans la sacralisation du vivant du Grand Nord[228], l'eau, en dehors du domaine marin, suffit à insuffler dans la forêt nordique une touche de spiritualité. Accompagnés du cheval Grani, Eldfell et Arna découvrent en effet une étendue d'eau, lieu où elle décide de libérer Grani et de le laisser retourner à l'état sauvage : « Ils se sont encore enfoncés plus loin dans la forêt et finissent par déboucher sur une vaste zone humide au centre de laquelle un étang vert crayeux semble être éclairé de l'intérieur. Il diffuse un halo fluorescent sous les branchages tombants des saules qui ont prospéré sur ses bords » (*ibid.*, p. 248). Entre le saule et l'étang se tisse un lien qui rappelle la complémentarité du vivant terrestre et aquatique. Alors que l'étang se verdit au contact de la végétation sylvestre, l'arbre s'abreuve de l'eau stagnante au bord de l'étang. La relation entre l'étang et la flore sylvestre traduit un vivant complexe dont le tissu est compact, resserré. Par conséquent, le monde vivant s'apparente non seulement à un monde commun[229], mais, sous la plume de Gerin, à une communauté soudée et solidaire. Tel un miracle sylvestre, cette communauté naît de l'interdépendance entre les différentes formes du vivant.

---

[226] Voir CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. In : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* [en ligne]. Vol. 14, n°1, p. 25. [Consulté le 6 février 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/2013-v14-n1-sqrm0620/1016195ar.pdf

[227] *N. B.* : Selon notre lecture, il est ici question des louanges chantées par le vent vis-à-vis de l'exploit d'Arna.

[228] Voir la section précédente, intitulée « La mer, temple du vivant ».

[229] Voir CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Loc. cit.*, p. 155.

De surcroît, si le retour à l'état sauvage se fait devant un arrière-plan aquatique, cela ne peut être anodin. Chez Gerin, l'eau, par essence fluide et transparente, constitue l'élément-clé de la transition. Qu'il s'agisse, pour le cheval Grani, de sa transition d'une vie de promenade en longe (voir *ibid.*, p. 248) vers une vie de liberté, soit d'une vie domestique vers une vie sauvage, ou de sa transition de la vie (que son âge avancé le pousse à quitter) vers la mort, la présence d'un étang, au cœur de la forêt, la rend solennelle. Cette transition apparaît ainsi comme unique et définitive. Inscrite dans l'espace, elle marque également un point important dans la chronologie du récit, un point de non-retour dans la vie du cheval.

Dans la vie de Birna, l'adolescente disparue, l'évocation subtile d'une étendue d'eau présage également une mort certaine. La dernière chance de survie de Birna est mise en péril par la présence de mousse végétale (voir *ibid.*, p. 136) à l'endroit où Guðmundur l'a déposée : « La mousse verte a colonisé chaque parcelle des coulées de lave autour de la maison de Guðmundur et jusqu'au volcan […]. C'est une *mer* végétale immense, une marée conquérante sur laquelle aucun bateau ne s'aventure jamais » (*ibid.*) » [Nous soulignons]. Déconnecté de la réalité, le personnage de Guðmundur paraît inconscient des conséquences fatales de son acte. Laisser un corps s'engloutir dans la mousse revient à le laisser mourir, puis se décomposer : « Sa couleur [celle de la mer végétale] varie, tirant vers le jaune ou le bronze en fonction de l'intensité de la lumière » (*ibid.*). Même par le biais d'une métaphore, l'allusion à la mer, inscrite dans le point de vue interne de Guðmundur, ne traduit pas uniquement la fragilité psychologique du personnage[230], mais avant tout l'omniprésence de l'eau dans l'écriture du Nord.

Le constat émis par Rachel Bouvet à propos de l'œuvre de Marie Le Franc s'applique au roman de Philippe Gerin : « tout au long du récit se fait entendre le rappel lancinant des espaces marins »[231]. Plus qu'un simple paysage, le paysage marin devient sous la plume de Gerin, comme sous celle de Le Franc, un « paysage fondateur, intériorisé, un socle à partir duquel les paysages autres se construisent »[232], y compris les paysages sylvestres. Dans *La Mélancolie des baleines*, l'eau surgit ainsi tel un comparant idéal lorsqu'il s'agit d'évoquer la mousse végétale : elle engloutit le corps, étouffe Birna et atténue la responsabilité de Guðmundur. L'évocation de la mer, y compris au sens figuré, apparaît comme essentielle à la

[230] L'enfance difficile du personnage de Guðmundur a déjà été évoquée dans la section « Une souffrance en commun » du chapitre A, intitulé « L'humanimalité : de la mutation à l'union ».
[231] BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Loc. cit.*, p. 29.
[232] *Ibid.*, p. 30.

construction du récit. Elle en accentue les rouages et la gravité : lorsqu'elle intervient, plus rien n'est anodin. Dans plusieurs épisodes du roman, l'élément aquatique marque en effet à la fois une fin et un début : la fin de la vie et le début de la mort. Telle une hybride, l'eau cristallise en son sein la dualité qui oppose autant qu'elle lie la vie de son antonyme. De la vie à la mort se dessine donc davantage un processus de transition qu'une logique d'opposition.

L'union des forces du vivant : la puissance du souffle

Tandis que Philippe Gerin met en évidence une forme de proximité, voire de dialogue entre la terre et l'eau[233], Anna Kim rapproche quant à elle trois forces du vivant : la terre, la mer et le ciel. La vision du monde proposée par l'autrice est peu conventionnelle et peu scientifique. En liant ces trois formes du vivant entre elles, Kim tisse avec poésie et philosophie un tissu composé d'images et de reflets, de comparaisons et de similitudes, voire d'une profonde ambiguïté. Suivre la *trace* du vivant dans le paysage nordique dessiné par Kim relève finalement moins de l'évidence que de l'imaginaire :

> Aber vielleicht muss die Landschaft Amarâqs eine verhaltene sein, damit sie zeigen kann, dass die Erde in Wahrheit nicht das Gegenteil des Himmels, sondern eine Ergänzung ist : dass am Ende der Welt die Unterscheidung zwischen Himmel und Erde aufgehoben und der Himmel ein ebenso gewaltiges Meer ist wie das Meer ein gewaltiger Himmel [...]. (AEN, p. 19)

> [Traduction] Mais peut-être que le paysage d'Amarâq doit être ainsi dans la retenue pour être en mesure de montrer qu'en réalité, la terre n'est pas le contraire du ciel, mais qu'elle le complète : qu'au bout du monde[234], la distinction entre le ciel et la terre est abolie, le ciel est une mer immense comme la mer est un ciel immense […]. (*Anatomie d'une nuit*, p. 18)

À Amarâq, rien ne paraît s'opposer, tout semble se toucher, se rejoindre, s'unir, même les opposés, créant ainsi l'effet d'une complémentarité allant jusqu'à l'indistinction des différentes forces du vivant. Se met en œuvre une réconciliation quasi surréaliste. À l'origine d'une confusion sémantique, Anna Kim nie non seulement l'opposition entre le ciel, la terre et la mer, mais également la moindre différence qui sépare les trois éléments. Présentés comme des entités coexistant dans un tout, ils constituent des maillons essentiels dans le monde vivant. Inversés dans la syntaxe, le ciel et la terre finissent par s'assimiler puisque chacun de ces deux éléments

[233] Voir la section ci-dessus, intitulée « La forêt, un sanctuaire terrestre ».
[234] *N.B.* La locution allemande « *Ende der Welt* » peut se traduire de deux manières : « bout du monde » et « fin du monde ». Nous reviendrons sur cette double lecture quelques lignes plus loin.

peut être remplacé par l'autre, au point d'*être* l'autre, pour reprendre le verbe utilisé par l'écrivaine.

La complémentarité du ciel et de la terre, évoquée dans la prose d'Anna Kim, fait en réalité écho à la Genèse biblique. Bien que la locution « Ende der Welt » (*ibid.*), puisse, à cause de sa polysémie, être comprise comme une fin du monde cataclysmique, la description de Kim fait davantage penser à un renversement du monde tel qu'il est évoqué dans la Genèse : « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre »[235]. Au point de départ de la création du monde vivant, le ciel et la terre apparaissent, dans le récit biblique, comme deux faces d'un même monde. De plus, l'absence initiale de distinction entre le ciel et la mer, qui finissent chez Kim par se rejoindre et se confondre (voir *ibid.*), rappelle le processus biblique de la Création à l'envers. En effet, dans la Genèse, le ciel et la mer sont au départ constitués de la même matière : l'eau. Pour que ces deux forces du vivant soient séparées, Dieu crée une étendue : « Qu'il y ait une étendue entre les eaux, et qu'elle sépare les eaux d'avec les eaux »[236]. Indirectement, la terre et le ciel, soit la terre et une partie des eaux, sont en effet complémentaires ; ils participent tous deux à la structure globale de la Création : « Dieu fit l'étendue, et il sépara les eaux qui sont au-dessous de l'étendue d'avec les eaux qui sont au-dessus de l'étendue »[237]. Puis, Dieu nomme cette étendue « ciel », tandis que, parmi les eaux du dessous, il distingue le sec, soit la « terre », de l'eau, soit des « mers »[238].

Ainsi, l'harmonie chez Gerin, basée sur une relation entre l'eau et la terre, et la cacophonie du monde vivant chez Kim, due à des forces du vivant qui se confondent (mer, terre, ciel), mènent toutes deux à la négation des identités de chaque élément ; la globalité du vivant efface l'individualité des vivants. De cette manière, l'identité du vivant – au singulier – peut exister de manière pérenne, malgré la pluralité des formes du vivant. Sous la plume de Kim, l'immensité du vivant, qui s'étend à l'infini sur la terre, dans le ciel et dans la mer, ne laisse aucune place aux concurrences et aux antagonismes. À la fois comparé et comparant, la mer joue un rôle fondamental dans l'équilibrage des forces : ciel et mer, reliés par un effet miroir, construisent une forme d'harmonie dans le paysage groenlandais, se distinguant toutefois de la symbiose[239]. Ils servent à modeler la relation censée unir la terre et le ciel. Puisqu'à l'horizon, le ciel et la mer ne font qu'un, Kim suggère que la terre et le ciel peuvent eux aussi s'unir de la

---

[235] *La Genèse* (Chapitre 1, verset 1). In : *La Bible.* Traduit des textes originaux hébreu et grec par Louis Segond. Viens et Vois : Grézieu la Varenne, 2011, p. 7.
[236] *La Genèse* (Chapitre 1, verset 6). *Ibid.*
[237] *La Genèse* (Chapitre 1, verset 7). *Ibid.*
[238] Voir *La Genèse* (Chapitre 1, versets 8 et 9). *Ibid.*
[239] Voir CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. *Op. cit.*, p. 60.

même manière. Ainsi, l'autrice propose la vision d'un monde vivant, perçu comme un tout, comme une création complète, comme un écosystème cohérent.

Si le vivant inclut et unit plusieurs forces, paysages et formes, il se résume peut-être, sans s'y restreindre pour autant, à une caractéristique déjà propre à tous les êtres vivants d'un point de vue biologique, à savoir la respiration, désormais associée à une dimension écospirituelle. La respiration, qui apparaît dès le titre du roman de Klaus Böldl, *Der Atem der Vögel*, ne joue pas un rôle essentiel dans son roman, contrairement au rôle quasiment mystique qu'Anna Kim attribue au souffle dans *Anatomie einer Nacht* :

> In Amarâq ist der Atem das Prinzip des Lebens. Er nimmt die Form von Brisen, Winden, aber auch Stürmen an, kann als Luft gefühlt werden und als Himmel gesehen. Er gehört nicht einem Individuum, sondern ist Teil einer Kraft, die einer Person geliehen wird, solange sie lebt. So bewegt er sich in einem unendlichen Kreislauf, pflanzt sich von einem Lebewesen zum nächsten fort. Nach dem Tod verlässt er den Menschen, verstreut sich in der Welt. (AEN, pp. 39-40)

> [Traduction] À Amarâq, le souffle est le principe de la vie. Il prend la forme de brises, de vents mais aussi de tempêtes, il peut être ressenti comme l'air et considéré comme le ciel. Il n'appartient pas à un individu mais fait partie d'une force qui est prêtée à une personne tant qu'elle vit. Il évolue ainsi dans un cycle perpétuel, se reproduit d'un être vivant à un autre. Après la mort, il quitte l'homme, s'éparpille dans le monde. (*Anatomie d'une nuit*, p. 40)

Chez Kim, le vivant se transmet donc dans l'air, qu'il s'agisse d'un souffle venteux ou d'un souffle humain, reliant petit à petit les individualités entre elles. Si la définition du vivant comme être qui respire peut s'avérer parfaitement rationnelle, Anna Kim propose ici la reprise d'une conception genésiaque de l'animation des vivants par le souffle.

Dans son roman, le vivant se tisse de manière non seulement fluide[240], comme l'entend Anne Simon, et mais également invisible, en s'appuyant sur la respiration en tant qu'élément essentiel à l'existence de la vie. L'importance du souffle pour le vivant, ici lue dans la prose ultracontemporaine d'Anna Kim, apparaît en réalité déjà dans des écritures très anciennes, notamment dans des sources bibliques. Dans la Genèse, le souffle de Dieu devient le souffle de vie insufflé au vivant animal, puis au vivant humain. Au commencement de la Création, « l'Esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux »[241]. En vérité, le terme d'« Esprit » est issu de la traduction du grec « *pneuma* » qui signifie le « souffle » comme principe spirituel de

[240] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 16.
[241] *La Genèse* (Chapitre 1, verset 2). *Op. cit.*, p. 7.

vie[242]. D'après le texte biblique, Dieu prête ensuite son souffle aux animaux qu'il définit, comme tout être « ayant en soi un souffle de vie »[243]. Dans un troisième temps, le souffle divin est offert à l'Homme comme l'énergie vitale capable de l'animer : « L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint une âme vivante »[244]. Immatériel et universel à l'ensemble du vivant, le souffle de la Genèse, comme le souffle dans le roman d'Anna Kim, n'appartient à personne ; il est prêté à tous pour la durée de leur vie, partagé par tous.

Sécrété par le vivant lui-même[245], soit plus précisément par son souffle, le monde vivant se (re)construit perpétuellement. Le vivant, sans cesse nourri, accède finalement à une forme d'immortalité collective ; il se renouvelle éternellement à travers un souffle sacré. Dans le roman de Kim, le souffle se voit donc resacralisé, ce qui suggère l'impossibilité pour le vivant d'être contenu dans un portrait exclusivement profane du monde. Mis en avant dans une lecture écospirituelle du vivant littéraire, le souffle s'impose alors comme essentiel au récit de la Création, au récit d'Anna Kim et, plus généralement, au récit du vivant. Garantissant le caractère resserré du tissu du vivant, le souffle permet finalement à toutes les forces et formes du vivant de tenir ensemble, de vivre ensemble.

Quelques années seulement après la pandémie de COVID-19, un virus à l'origine de potentielles difficultés respiratoires, et après le port du masque rendu obligatoire pendant plusieurs mois dans les lieux publics, les espaces intérieurs et certains contextes d'interaction, penser le souffle comme le ciment du monde vivant n'est pas anodin. Car, les êtres humains ont, en 2020, subitement été confrontés à la nécessité, voire « l'impératif »[246], que constitue non pas simplement l'acte de respirer, mais celui de respirer dans un environnement sain, sans risque, ou, pour reprendre l'adjectif dont Marielle Macé apprécie la polysémie, un environnement « respirable »[247]. Pendant cette année de pandémie, le philosophe et historien Achille Mbembe est même allé jusqu'à revendiquer « le droit universel à la respiration »[248]

---

[242] Voir Pneuma. In : *CNRTL* [en ligne]. [Consulté le 15 mars 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.cnrtl.fr/definition/pneuma
[243] *La Genèse* (Chapitre 1, verset 30). *Op. cit.*, p. 8.
[244] *La Genèse* (Chapitre 2, verset 7). *Ibid.*
[245] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 27.
[246] MBEMBE, Achille. Le Droit universel à la respiration. *AOC media* [en ligne]. 6 avril 2020. [Consulté le 18 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2020/03/Le-droit-universel-%C3%A0-la-respiration-_-AOC-media-Analyse-Opinion-Critique.pdf
[247] MACÉ, Marielle. *Respire*. Lagrasse : Verdier, 2023, p. 14.
[248] Titre de l'article de MBEMBE, Achille. Le Droit universel à la respiration. *AOC media* [en ligne]. *Op. cit.*

comme un droit non « appropriable »[249]. Son article nous ramène à quelque chose d'évident : le simple droit de respirer, un droit que nous avions probablement, sans même le remarquer, toujours considéré comme acquis, intouchable, inaliénable puisque vital.

Toutefois, Achille Mbembe n'exprime pas cette revendication uniquement dans un souci de l'humain, mais dans un souci du vivant dans sa globalité. Il voit ainsi dans ce droit universel le droit de toutes et tous, humains et non humains, « un droit propre à la communauté universelle des habitants de la Terre, humains et autres »[250]. Dans notre lecture écospirituelle du roman d'Anna Kim, penser la respiration comme essentielle à la lecture du vivant nous pousse ainsi à universaliser notre pensée, sous l'impulsion de Mbembe, et à annuler les potentielles divisions ou hiérarchies entre les êtres vivants. Tous, humains et non-humains respirent tant qu'ils sont vivants. Autrement dit, peu importe d'où le souffle provient, le souffle permet à la vie d'exister, le souffle est lui-même le sujet de la création. La respiration, dissociée de ceux qui respirent, suffit finalement à percevoir l'identité dépersonnalisée, universelle du vivant.

Dans son essai intitulé *Respire* et publié trois ans après la pandémie, Marielle Macé perçoit de nombreuses limites à la respirabilité de ce monde, qu'elle juge « irrespirable »[251]. Selon elle, la pandémie de COVID-19[252], qu'elle évoque tout de même, ne constitue qu'une limite parmi tant d'autres. Elle dénonce en effet les nombreux éléments qui nuisent à notre respiration depuis au moins le XX^{e} siècle : de l'exploitation des énergies fossiles à la déforestation, en passant par les incendies[253], les étés caniculaires et « suffocants »[254] ou la climatisation de confort qui rafraîchit les intérieurs mais réchauffe le climat extérieur, sans oublier les gaz mortels, utilisés pour les chambres à gaz ou la bombe atomique[255].

De surcroît, la respiration est devenue politique, voire polémique, dans le contexte socio-politique actuel. Marielle Macé évoque en effet la phrase de George Floyd, prononcé dans son dernier souffle de vie, avant de mourir après une longue agonie de huit minutes sous le genou d'un policier américain : « *I can't breathe !* »[256]. La respiration conditionne l'existence de la vie ; l'arrêt d'une respiration peut mener à la mort. Si le souffle apparaît comme sacré dans le roman d'Anna Kim, il est, depuis quelques années, de plus en plus considéré comme

---

[249] *Ibid.*, p. 5.
[250] *Ibid.*
[251] Le terme apparaît plusieurs fois au fil des pages, majoritairement dans sa forme adjectivable. De surcroît, Marielle Macé nomme un de ses chapitres « L'irrespirable », cette fois-ci utilisé comme substantif. MACÉ, Marielle. L'irrespirable. In : *Respire*. *Op. cit.*, pp. 15-47.
[252] Voir *ibid.*, p. 11.
[253] Voir *ibid.*, p. 15.
[254] *Ibid.*, p. 17.
[255] Voir *ibid.*, p. 20.
[256] Voir *ibid.*, p. 12.

précieux et certainement moins inaliénable qu'il pouvait le paraître auparavant. La violence semble finalement avoir remplacé l'étonnement et l'éblouissement dans leur faculté à nous *couper le souffle*.

En outre, Marielle Macé rappelle la dimension à la fois personnelle et collective de la respiration, qui, par son ambivalence, laisse transparaître la difficulté de (re)construire une identité du vivant, commune à l'ensemble des êtres vivants. La respiration est une « expérience très intime quoique impersonnelle »[257], selon elle. Paradoxalement, si chaque être vivant respire chacun de son côté, de nombreux vivants respirent à la même époque sur la même planète. Finalement, aucun vivant ne respire *totalement* seul ; il respire forcément avec les autres, même à son insu. Dans une lecture écospirituelle, l'identité du vivant, bien que collective, s'appuie donc sur ce que les êtres vivants ont de plus personnel : leur souffle.

La prose d'Anna Kim met en avant une nouvelle manière de percevoir du vivant : le vivant est dorénavant perçu comme indissociable de sa respiration, voire défini par elle. On conçoit le vivant, et notamment la nécessité de protéger la vie humaine ou non humaine, par la respiration. En reprenant un substantif utilisé par le poète Charles Pennequin, Macé incite chacun de nous à devenir un « respirant »[258] à part entière, c'est-à-dire un être conscient de sa respiration et de son importance[259]. D'après la définition suggérée par Macé, tout vivant est donc un respirant. Cette prise de conscience pousse non seulement à imaginer des êtres vivants capables de coexister mais avant tout de former une « communauté universelle »[260], pour reprendre les termes du philosophe Achille Mbembe. Respirer, d'après Macé, c'est participer, notamment « participer à ce qui existe et de ce qui existe ; prendre l'air (celui qu'il y a), le laisser rentrer, poreux et nés troués comme nous le sommes tous ; et puis le rendre, expirer, le redonner changé au monde commun »[261]. Effectivement, sa perception de la respiration comme un bien commun entre en résonance avec la notion de « monde commun », notamment empruntée au sociologue Bruno Latour par la littéraire Aurélie Choné[262], spécialiste de l'écospiritualité. L'étude du souffle nous permet donc de tisser le lien entre l'écospiritualité et la construction d'un monde commun.

---

[257] MACÉ, Marielle. *Respire*. *Op. cit.*, p. 9.
[258] PENNEQUIN, Charles. *La ville est un trou*, suivi de *Un jour*. Paris : P.O.L, 2007, p. 106. Cité par *ibid.*, p. 14.
[259] Voir MACÉ, Marielle. *Respire*. *Op. cit.*, p. 15.
[260] Titre de l'article de MBEMBE, Achille. Le Droit universel à la respiration. *AOC media* [en ligne]. *Op. cit.*
[261] *Ibid.*, p. 13.
[262] Voir LATOUR, Bruno. Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer. *Association Multitudes*. 2011. Vol. 45, n° 2, pp. 38-41. Cité par CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Loc. cit.*, p. 155.

*

L'écopoétique dans les romans ultracontemporains de Philippe Gerin et d'Anna Kim ne s'appuie pas uniquement sur l'émotion et l'empathie des personnages (et potentiellement celle des lecteurs) pour l'animal, mais aussi sur l'évocation de mythes anciens ; elle devient spirituelle. Dans une forme de panthétisme engagé s'inscrivent des mythes nordiques et bibliques, que nous pouvons lire comme la fusion de deux mythologies en un seul imaginaire : celui du Nord. En réalité, on peut comprendre l'écospiritualité comme une écopoétique particulière ; elle est une forme à la fois d'écriture et de lecture, comme toute écopoétique définie par Pierre Schoentjes[263]. Selon lui, il existe effectivement plusieurs écopoetiques : « La diversité des écritures créatives, comme celle des pratiques critiques, rend au contraire souhaitable la coexistence de différentes écopoétiques »[264]. On observe notamment que les diverses écopoétiques peuvent se compléter, qu'il s'agisse d'une zoopoétique ou d'une écospiritualité, intégrant au discours écocritique une sensibilité particulière. Chez Kim et Gerin, l'écospiritualité demeure néanmoins la forme la plus sensible des écopoétiques associées à l'imaginaire du Nord.

Finalement, la fluidité liant le vivant humain à son homologue non humain se traduit par une forme de perméabilité du premier qui emprunte ou absorbe les caractéristiques et souffrances du second. L'humain (re)devient animal ou du moins, dévoile son humanimalité[265]. Dans les romans ultracontemporains du Nord, le monde vivant prend en effet l'apparence d'un tissu noué, rétracté, dont les fils sont soudés et inséparables. Les différences entre les formes du vivant font de ce tissu une mosaïque, un *oïkos* dont la diversité et la densité garantissent non seulement la pérennité, mais également la nécessité d'un tel tissu. Les différentes lectures écopoétiques du vivant littéraire s'avèrent nécessaires car, si l'on s'abstient de tisser des liens, la simple cohabitation des différentes formes du vivant aboutit à une hiérarchisation[266], et par conséquent à une discrimination et un désintérêt pour une partie du vivant, pourtant omniprésent dans la prose romanesque ultracontemporaine.

S'essayer à l'écopoétique, pour appuyer la notion d'*essai* sur laquelle insiste Schoentjes[267], correspond ainsi à une démarche de mise en *relation*, un terme qui, au-delà de son acception glissantienne[268], est entendu par le grand public comme la définition la plus

---

[263] Voir SCHOENTJES, Pierre. I. Prémisses. In : *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*. *Op. cit.*, p. 24.
[264] Voir SCHOENTJES, Pierre. Introduction. *Ibid.*, p. 18.
[265] Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 34.
[266] Voir le chapitre précédent, intitulé « 1. Entre le monde humain et le monde du vivant : un écart irrémédiable ? ».
[267] Voir SCHOENTJES, Pierre. Introduction. In : *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*. *Op. cit.*, p. 13.
[268] Voir GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. *Op. cit.*, p. 18.

fondamentale de l'écologie, c'est-à-dire l'« attitude qui prend en considération l'interconnexion de tous les êtres vivants et se montre soucieuse de la manière dont nous habitons la Terre »[269] . À travers le Nord romanesque peut donc se lire l'idéal nommé par Aurélie Choné comme un « vivre-ensemble »[270] que nous pouvons désormais qualifier d'écopoét(h)ique[271], et *in fine* d'écologique.

***

Étudier les constructions identitaires dans les espaces nordiques en ne s'intéressant qu'aux identités humaines reviendrait à ignorer la diversité du Nord, habité par le vivant, et donc également des identités non humaines. La dernière partie de notre étude a permis d'explorer une ultime piste dans l'étude de la quête identitaire, à savoir le rôle que joue la rencontre avec l'altérité animale, et plus largement non humaine, dans la construction identitaire des personnages.

La mise en valeur de la présence animale s'explique tout d'abord par sa rareté. Le Nord, observé dans une vue d'ensemble, apparaît comme un espace plus mort que vivant. L'absence d'éléments vivants dans les paysages du Grand Nord fait notamment écho aux caractéristiques sensorielles étudiées dans la première partie de cette étude. Le Nord circumpolaire est en effet non seulement marqué par une hostile obscurité ou une blancheur immaculée[272], mais surtout par un vide et une absence de vie. La population y est peu dense et peu visible, certainement calfeutrée dans les espaces intérieurs pour échapper aux températures extrêmement basses[273]. Subsistent alors des ossements et restes d'animaux dans *Banquises*, des cétacés à l'agonie dans *La Mélancolie des baleines* et des cimetières, dans *Une nuit à Reykjavík*, uniquement rendus visibles par les croix transperçant la neige. C'est donc dans ce Grand Nord, tout particulièrement victime du réchauffement climatique, que la représentation d'espaces dépourvus de vie joue un rôle important ; le lecteur ne peut ignorer la gravité de la situation. Effectivement, dans ce Nord au climat rude, ce n'est pas l'humain qui est le plus en danger, bien qu'il le soit indirectement, mais, en premier lieu, le reste du monde vivant. Le vivant humain voit même sa responsabilité engagée dans le recul de nature au profit d'une culture destructrice de l'environnement. Les personnages des romans du Grand Nord participent en

---

[269] Voir SCHOENTJES, Pierre. Introduction. In : *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*. *Op. cit.*, p. 15.
[270] CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Ibid.*, p. 165.
[271] Voir MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Loc. cit.*, p. 8.
[272] Voir le chapitre intitulé « L'identité à l'épreuve du contraste sensoriel » dans la partie I.
[273] Voir la sous-section intitulée « Les espaces intérieurs, lieux de refuge » dans le chapitre 3 de la partie I.

effet à une culture de surconsommation et d'un culte de l'artificiel, occupant une place dominante dans les assiettes comme dans les relations humaines.

Parmi les êtres vivants habitant les espaces nordiques, les animaux sont ceux qui apparaissent le plus distinctement et le plus fréquemment dans les romans du Nord. Dans le néant que constituent les terres nordiques dépourvues de vie, la présence animale ne peut que détonner. Grâce à trois grilles de lecture, la présence animale a pu être analysée dans les romans ultracontemporains du Nord. La première correspond à une lecture écosceptique du monde vivant. La rationalisation de la relation entre l'humain et le reste du monde vivant entraîne la représentation d'une distance entre les personnages humains et les animaux élevés, chassés ou observés. Dans un deuxième temps, une lecture écopoétique et zoopoétique a permis le dépassement du prisme humanocentriste. Cette lecture a notamment suscité un intérêt particulier pour l'étude de la souffrance comme une expérience sensible initialement négative mais, qui permet, en tant qu'expérience partagée, de (re)construire le lien qui unit les vivants : un lien d'empathie. Enfin, en approfondissant cette lecture sensible, s'est avéré nécessaire le recours à une approche écospirituelle. L'imaginaire, notamment par le croisement de références à des mythes variés, ainsi que la respiration, comme capacité et expérience commune à l'ensemble du monde vivant, sont alors apparus comme des ressources naturelles d'écospirtualité. Sous la plume d'Anna Kim et Philippe Gerin, des éléments initialement sans vie, deviennent des membres à part entière du monde vivant, notamment les icebergs, la mer et la forêt. Leurs deux romans acquièrent ainsi, par la description subtile et fluide d'un vivant en communion, un degré de spiritualité supérieur aux autres romans. Du rationnel au spirituel, de la cohabitation à la communion, l'identité du vivant se construit dans la sensibilité. Face au réchauffement climatique, la lecture et la reconnaissance d'une identité du vivant paraissent plus importantes que celles d'une identité humaine ; elle semble constituer, dans les textes romanesques, la promesse d'un monde vivant harmonieux et protégé.


université
de TOURS


Université
d'ORLÉANS


INSA
CENTRE VAL DE LOIRE


POLEN
POuvoirs LEttres Normes

université de TOURS

Université d'ORLÉANS

INSA CENTRE VAL DE LOIRE

CONCLUSION

GÉNÉRALE

POLEN
POuvoirs LEttres Normes

Servant de cadre spatial principal aux romans ultracontemporains, les espaces nordiques, qu'ils appartiennent au « Petit » ou au Grand Nord, ne constituent pas de simples décors, mais, du fait de leur diversité, des espaces littéraires jouant un rôle déterminant dans la construction psychologique, sociale et culturelle des personnages, c'est-à-dire plus globalement, dans leur construction identitaire. Les notions d'espace et d'identité se retrouvent ainsi liées l'une à l'autre par un rapport d'interdépendance. Les espaces nordiques, explorés comme des espaces sensoriels et sensibles, c'est-à-dire suscitant la naissance d'émotions ou d'empathie, offrent aux personnages une importante marge de manœuvre, de progression et de négociation en matière de construction identitaire, permettant à chacun de situer son curseur où il le souhaite et où il le peut sur le spectre identitaire rattachant les deux pôles : l'identité et l'altérité.

En se présentant comme des récits de la construction identitaire, les romans du Nord proposent une forme de mise en abyme. Dans sa lecture imagologique, l'image du *moi*, comme celle de l'Autre, est une construction, une création, une fiction qui n'a aucune valeur d'objectivité ou de vérité. Or, construire un récit sur une construction identitaire revient à écrire une fiction à propos d'une fiction. La fiction identitaire n'aurait pas pu exister sans la fiction romanesque, pourtant la fiction propre aux romans ultracontemporains du Nord, ne serait pas la même sans le thème identitaire en son creux. L'imbrication de ces deux constructions mettent en valeur la complexité des romans du corpus, doublement construits par les auteurs d'une création littéraire à deux niveaux.

En effet, la variété et la complexité des Nords visités ou habités par les personnages rendent possible et lisible la construction d'identités personnelles ou collectives, uniques et en perpétuelle évolution, aidant petit à petit à reconstituer une identité commune, une identité partagée non seulement par tous les personnages humains, mais également partagée avec le reste du vivant. Dans son ensemble, notre étude de corpus permet de montrer l'intérêt et la complémentarité d'une étude sensorielle avec un ancrage géocritique et d'approches écopoétiques plus sensibles. Du sensoriel au sensible se dessine effectivement un premier pont, parallèlement à celui qui permet de relier les identités humaines plurielles à l'identité du vivant, au singulier.

1. Le(s) Nord(s) : un labyrinthe sensoriel

La première lecture des Nords littéraires a mis en évidence la redéfinition permanente des espaces nordiques par le biais de stimuli sensoriels perçus par les personnages. À la manière

du rhizome de Deleuze et Guattari[1], l'espace se construit par petites touches comme une toile impressionniste. Les stimuli dessinent des paysages sensoriels (visuel, auditif, thermique) et ces paysages sensoriels composent ensemble un espace sensoriel[2] dont les frontières s'avèrent subjectives, mouvantes, voire effaçables dans le cas d'une lecture polysensorielle. Pour toucher, expérimenter, parcourir l'espace sensoriel nordique, les personnages voyagent. Comme le met particulièrement bien en avant le roman *Marches à Copenhague* de Marie-Claude Gagnon, le voyage de l'ensemble des personnages du corpus constitue avant tout une expérience sensorielle.

L'interdépendance entre l'espace et l'identité se lit d'abord à sens unique : l'espace sensoriel permet la construction identitaire des personnages. En réalité, pour les personnages de Gagnon, Gerin, Goby, Svit, Böldl, Breznik, Hermann et Kim, le dépaysement en terre nordique permet de remodeler leur identité ; le déplacement, sous forme de voyage et ou de migration, devient alors le point commun à l'ensemble du corpus. Le voyage apparaît sous forme de texte, contexte ou prétexte à la (re)construction identitaire. Pour ne reprendre que quelques exemples, si la volonté de retourner sur les pas d'un proche disparu (*Banquises*), partir explorer la ville de Copenhague dans le cadre d'un voyage de groupe (*Marches à Copenhague*) et celle de passer la nuit avec un inconnu (*Une nuit à Reykjavík*) ne semblent au premier abord ne rien avoir en commun, la lecture de l'Ailleurs nordique en tant qu'espace sensoriel montre le contraire : qu'il s'agisse des conditions climatiques du Grand Nord, menacé par le réchauffement climatique (*Banquises*), des couleurs de la capitale danoise et des vêtements que l'on y porte (*Marches à Copenhague*) ou du silence qui règne à l'extérieur comme à l'intérieur de la chambre d'hôtel à Reykjavík (*Une nuit à Reykjavík*), le Nord est un espace où les personnages sont confrontés à une forme d'adversité sensorielle, qui équivaut à une altérité sur le plan identitaire, ou autrement dit à une étrangèreté[3].

Par ailleurs, notre intérêt pour l'identité des personnages parcourant les espaces nordiques révèle une autre composante de la relation d'interdépendance entre l'espace et l'identité : si l'espace sensoriel contribue à la construction identitaire des personnages, cela n'empêche pas la construction identitaire des personnages de participer à la (re)définition du ou

---

[1] Voir DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Introduction : rhizome. In : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 2001, p. 13.
[2] Voir WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007, p. 220.
[3] Voir KRISTEVA, Julia. Étrangeté, étrangèreté. In : GOMEZ-MULLER, Alfredo (dir.). *Penser la rencontre de deux mondes. Les défis de la découverte de l'Amérique* [en ligne]. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 119. [Consulté le 29 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/puf.gomez.1993.01.0107

des Nord(s). L'approche comparatiste de romans ultracontemporains du Nord, comme romans du déplacement ou du dépaysement, attribue plus d'importance à l'idée ou à l'imaginaire du Nord[4], qu'aux différentes origines, nationalités et langues d'écriture des huit auteurs, et s'en sert comme élément essentiel à la constitution du corpus. L'enjeu est finalement de décrypter l'espace sensoriel nordique afin de faire ressortir ses variations et combinaisons possibles, c'est-à-dire l'assemblage de ses différents paysages sensoriels. Cet assemblage varie selon la latitude du Nord peint par les auteurs. En effet, deux Nords se distinguent l'un de l'autre par leur dimension sensorielle : le Grand Nord (chez Kim, Goby, Breznik, Gerin, Svit et Böldl) du « Petit Nord » (chez Hermann et Gagnon). Tandis que le premier est principalement marqué par l'absence ou la rareté de la lumière, du bruit, des couleurs et de la chaleur, propres au discours boréaliste, le second se caractérise justement par la présence de couleurs, de sensations et de polysensorialité. Bien que minoritaire dans le corpus, le second suffit à ébranler la conception d'un Nord au singulier et à enfin remettre en question l'idée d'un imaginaire du Nord hostile et uniforme hérité de la Renaissance.

De surcroît, les deux identités des Nords se distinguent l'une de l'autre aussi nettement que les identités des personnages qui y évoluent. Les notions d'espace et d'identité sont donc non seulement interdépendantes, mais complémentaires et superposables. Alors que des identités sociales, liées à l'histoire coloniale et ses conséquences, se construisent dans un Grand Nord exotique et extrême, propice aux entre-deux identitaires, des identités sociales de genre et de profession s'affirment plus fortement dans un « Petit Nord » rural et urbain, mais avant tout banal, peu dangereux et facilement accessible. Dans le Nord circumpolaire et postcolonial, les personnages se retrouvent perdus entre une identité dérobée, une altérité imposée par l'histoire coloniale et une hybridité propre à chacun qui défie tous les carcans identitaires. Par exemple, dans le roman d'Anna Kim, Keyi, arraché à son Groenland natal pendant la période coloniale, se retrouve confronté à sa propre aliénation lorsqu'il y retourne à l'âge adulte, meurtri par une enfance passée loin des siens et une identité danoise qu'on n'a jamais cessé de lui imposer. Il erre dans Amarâq, non pas uniquement parce qu'il a perdu son chemin, mais surtout parce qu'il s'est perdu lui-même. Le processus d'assimilation forcée a eu raison de lui.

---

[4] Voir CHARTIER, Daniel. *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? : Principes éthiques* [en ligne]. Montréal/Harstad : Arctic Arts Summit et Imaginaire Nord, 2018. [Consulté le 30 août 2022]. Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01858100

Les personnages du « Petit Nord », quant à eux, subissent une définition contraignante et une normalisation des identités collectives qui étouffent les identités personnelles et rendent l'autodéfinition autonome à la fois difficile et libératrice. La proximité de la culture regardée[5] par rapport à la culture regardante[6] permet au « Petit Nord » d'accueillir des quêtes identitaires moins extrêmes, radicales ou spirituelles et plus ancrées dans le quotidien que le Grand Nord littéraire. Dans le « Petit Nord », la banalité des paysages, des personnages et des situations apparente est tout sauf anodine : elle est la source des obstacles que rencontrent les protagonistes dans leur construction identitaire. Alors qu'Hubert et Antonin dans *Marches à Copenhague*, marqués par les diktats sociaux relatifs à la masculinité, se défient et se méprisent l'un et l'autre comme ils se méprisent eux-mêmes, Simone refuse de se laisser définir par le regard d'autrui, l'assignant à un rôle marginal de femme ménopausée. Simone continue à se percevoir comme une femme féminine et séduisante qui aime se maquiller.

Dans le roman Judith Hermann, le personnage principal, âgé de 47 ans, a un âge proche de celui de Simone. Elle apparaît elle aussi animée par un grand désir de vie et libérée du regard des autres. En effet, la narratrice de *Daheim* souhaite se reconstruire après une séparation avec le père de sa fille, désormais adulte. Retrouvant sa région natale, le Nord de l'Allemagne, elle observe autour d'elle les comportements des autres personnages, tout aussi stéréotypés et incongrus les uns que les autres. Tout d'abord, Arild semble trop occupé par ses tâches manuelles et répétitives pour se préoccuper du bien-être de ses animaux d'élevage, pourtant en souffrance. Cela n'empêche pas la narratrice de tomber sous son charme. En outre, son frère Sascha, âgé de soixante ans, apparaît comme un homme qui refuse de vieillir : alors qu'il tombe pour la première fois réellement amoureux, il s'éprend d'une très jeune femme, Nike, présentée comme une femme-enfant instable et immature. En demeurant pendant de longues années loin de son Nord natal, la narratrice semble donc être le seul personnage du roman de Hermann à avoir évolué au-delà des carcans et schémas aliénants.

Les deux personnages féminins de *Marches à Copenhague* et *Daheim* évoqués précédemment ne cherchent pas la jeunesse éternelle ou encore moins la validation de leur identité par autrui. Personnages du « Petit Nord », elles parviennent à assumer leur identité personnelle telle qu'elle est. Elles ne souhaitent pas être les femmes que l'on imagine qu'elles sont, mais davantage celles qu'elles sont réellement. Leur identité prévaut ainsi sur l'image que

---

[5] Nous reprenons la terminologie de Daniel-Henri Pageaux. Voir PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989. p. 136.
[6] *Idem*.

les autres peuvent se faire d'elles. Ainsi, l'autodéfinition de l'identité personnelle de ces deux femmes les libère des normes sociales ; elle leur permet d'accéder à une forme d'émancipation.

Deux Nords, soit deux types de société et de construction des identités sociales peuvent être confrontés l'un à l'autre. Néanmoins, d'un roman à l'autre, même à des latitudes similaires, le Grand Nord, comme le « Petit Nord », se décline en plusieurs espaces sensoriels et en plusieurs paysages. En effet, sur le plan sensoriel, le Groenland d'Anna Kim se distingue radicalement de celui de Valentine Goby, bien que les deux autrices aient choisi la même île comme cadre spatial. Chez Kim, le paysage visuel est profondément marqué par l'obscurité, liée à l'anéantissement et à la mort. Le suicide apparaît finalement à plusieurs personnages comme le seul moyen d'échapper à cette vie sans lumière et sans espoir. Tandis que le titre du roman de Kim, à savoir *Anatomie einer Nacht* (*Anatomie d'une nuit*) fait justement écho à l'autopsie d'une nuit unique et hors du commun, le titre du roman de Goby, *Banquises*, suggère un paysage visuel beaucoup moins sombre. Le blanc, vu du ciel, éblouit autant qu'il éblouit une fois l'atterrissage terminé. La banquise, lieu de pêche, sans cesse suggérée par l'omniprésence de la glace, s'avère essentielle à la survie des Inuits.

Qu'il s'agisse de l'obscurité sous la plume d'Anna Kim ou de la blancheur de Valentine Goby, les deux éléments, ou plus précisément les deux couleurs, bien qu'opposées, aveuglent chacune à leur manière les personnages. Ces derniers doivent, par conséquent, mener à bien leur construction identitaire en tâtonnant et en se heurtant parfois à des obstacles invisibles, notamment le manque, l'absence et le vide. Dans le roman *Banquises*, Lisa souhaite remonter la trace de sa sœur, disparue plus de vingt ans auparavant, lors d'un voyage au Groenland, tandis que le personnage de Keyi, dans *Anatomie einer Nacht*, envoyé de force au Danemark lorsqu'il était enfant, retourne à l'âge adulte sur son île natale, le Groenland, où il ne (re)connaît plus rien, plus personne. Déboussolé, Keyi est le seul personnage sans-abri du roman de Kim. Dans l'obscurité la plus absolue ou dans une étendue immaculée se construisent donc des identités personnelles et familiales amputées et fracturées. Tels des survivants ou des rescapés, Keyi et Lisa ont tous les deux la particularité de devoir continuer à (sur)vivre sans une partie du puzzle, soit indirectement, sans une partie d'eux-mêmes.

Au-delà des différences distinguant les romans du Grand Nord les uns des autres, le Nord circumpolaire, par sa géographie, est aujourd'hui en réalité tout particulièrement touché par la progression du réchauffement climatique. Par conséquent, cette région du Nord devient, dans les romans ultracontemporains, l'espace littéraire idéal pour mettre en mots l'éveil d'une conscience environnementale.

2. Écopoéthique et écohumanisme

Dans la phase ultime de notre analyse littéraire entre en jeu une prise de conscience écopoét(h)ique[7]. Si la seule étude de l'espace sensoriel des personnages s'appuie sur une perception anthropocentrée de l'espace, divisé en paysages sensoriels, définis par leurs cinq sens humains, il serait réducteur de limiter l'expérience sensible du monde à l'expérience humaine. Dans *Le Dernier des siens*, un roman de Sibylle Grimbert faisant le récit touchant d'une amitié entre l'Homme et l'animal dans le cadre des découvertes scientifiques du XIX^e^ siècle, l'adoption et la domestication d'un pingouin révèlent au personnage de Gus l'étendue du monde vivant. Lorsque l'animal tombe malade et se rétablit, Gus vit cette expérience comme une immense leçon d'humilité : « Soudain, l'être humain n'avait plus d'importance dans ce monde, qui respirait seul, de lui-même, de cet univers indifférent à sa présence, qui existait avant qu'un être humain ne le regarde et qui continuerait après »[8]. Finalement, comme le constate Gus, le monde vivant est loin de reposer uniquement sur la vie humaine.

Dans les romans du corpus, dont le récit se déroule au XXI^e^ siècle, l'espace sensoriel, ou plus largement sensible, n'appartient pas exclusivement aux personnages humains, mais est parcouru et partagé par l'ensemble du vivant humain et non humain présent dans les romans ultracontemporains du Nord. À la première étape de lecture sensorielle s'ajoute ainsi des lectures qui interrogent la place du vivant allant jusqu'à une écopoétique spirituelle, aussi connue sous le nom d'« écospiritualité »[9]. Au-delà de sa dimension sensorielle, l'imaginaire du Nord, dans son écriture et sa lecture ultracontemporaine, devient ainsi un imaginaire environnemental. À l'exception des personnages du roman urbain de Marie-Claude Gagnon, les personnages du corpus perçoivent l'espace sensoriel jusqu'à y ressentir le vivant qui l'habite, qui l'anime, illustrant ainsi la thèse d'Anne Simon selon laquelle cette animation, ce mouvement, cet « élan »[10] constant est le propre même du vivant.

Si Anne Simon évoque ce trait commun à l'ensemble du vivant, l'écopoétique, et non seulement la zoopoétique, met l'animal au cœur de ses recherches. Comme le constate Pierre Schoentjes dans son essai d'écopoétique, « dans le monde universitaire, l'actualité de

---

[7] Voir MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Crossways Journal* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 2, n°1, p. 8. Disponible à l'adresse : https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686

[8] GRIMBERT, Sibylle. *Le Dernier des siens*. Paris : J'ai lu, 2023, p. 112.

[9] Voir CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. In : CHONÉ, Aurélie, et al. (dir.). *Guide des Humanités environnementales*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016. pp. 59-71.

[10] SIMON, Anne. Introduction : Ravissements animaux. In : *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. Marseille : Wildproject, 2021, p. 25.

l'environnemental s'observe peut-être d'abord à travers l'attention que reçoit l'animal »[11]. Cette place prioritaire du vivant animal se retrouve dans les romans ultracontemporains du Nord notamment à travers une gamme assez large et variée d'animaux : l'ours et le phoque chez Anna Kim, les poissons chez Valentine Goby, les oiseaux chez Klaus Böldl, Brina Svit et Judith Hermann, les baleines et Grani, le cheval extraordinaire, chez Philippe Gerin, la marte chez Hermann et les chiens de traîneau chez Melitta Breznik et Valentine Goby. Les autres formes du vivant notamment incarnées par la mer et la forêt chez Gerin et les icebergs chez Kim, se font plus rares et surtout plus discrètes, plus subtiles ; elles demandent de porter une attention spécifique à la recherche du vivant dans ce qui n'est pas nécessairement perçu comme tel au départ : les éléments naturels, comme l'eau.

Notre étude de corpus suscite ainsi une (ré)interrogation du regard posé sur le vivant dans la littérature. De l'écopoétique émerge une écopoéthique[12], et de l'identité du vivant le besoin d'un écohumanisme, que nous introduisons comme une proposition philosophique née d'un constat littéraire. Ce terme permet d'accentuer l'ancrage de l'humain dans le monde vivant ; le préfixe « -éco » vise à raccrocher l'humain à son environnement, à le rapprocher des autres formes du vivant. L'enjeu écohumaniste réside dans l'articulation d'outils théoriques variés (géocritiques, imagologiques, écopoétiques et écospirituels) dont l'objectif est de lire le vivant dans son ensemble, en portant une attention particulière aux relations liant les humains entre eux et celles unissant l'humain au reste du vivant. Encore peu utilisé dans les études littéraires, l'écohumanisme apparaît toutefois à ce jour, où les crises environnementales poussent sans cesse à repenser le rapport au vivant, comme un choix terminologique sujet à débat en raison de nombreuses implications conceptuelles et idéologiques.

Mouvant, selon l'acception du vivant d'Anne Simon[13], glissant, le vivant se faufile, se défile ; il appelle les personnages et lecteurs humains à sortir d'une approche anthropocentrée du vivant. Paradoxalement, le vivant est nulle part et partout à la fois. Les approches écopoétiques, y compris une lecture écospirituelle, permettent de révéler l'absence ou la présence du vivant dans le texte romanesque. Faire le choix de lire le vivant dans son ensemble

---

[11] SCHOENTJES, Pierre. I. Prémisses. In : *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*. Marseille : Wildproject, 2015, p. 78.
[12] Voir MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Loc. cit.*, p. 8.
[13] Voir SIMON, Anne. Introduction : Ravissements animaux. *Op. cit.*, p. 25.

devient donc un acte écohumaniste : il permet de rapprocher le vivant humain du vivant animal en s'intéressant au tissu du vivant dans le texte et « entre les lignes »[14].

L'écohumanisme se présente ainsi comme l'union de l'humain et du reste du vivant en un seul mot, en une seule lecture. Parmi les romans ultracontemporains du Nord, celui de Philippe Gerin pose les jalons d'une écriture spirituelle et mythifiée du Nord circumpolaire. Dans son roman, intitulé *La Mélancolie des baleines*, l'emploi d'un registre « écofantastique », que Gerin fabrique avec originalité et subtilité, nous offre les clés d'une lecture écohumaniste. L'harmonie du vivant se lit au creux de sa prose. Mélangeant les mythes nordiques du *draugr* et des elfes au récit biblique de Jonas, tout en proposant le portrait de paysages marins et sylvestres animés et puissants, Gerin nourrit un imaginaire nordique spirituel dans lequel la nature exerce sur et avec les personnages humains des pouvoirs extraordinaires. Les forces du vivant, marines ou terrestres, bienveillantes ou maléfiques, subjuguent le petit Eldfell, dont les jours sont comptés.

Lorsque le cheval Grani, après des années de domestication, retourne à l'état sauvage, Eldfell le suit aveuglement. Le cheval, lui aussi en fin de vie, l'amène petit à petit au cœur dans la forêt profonde et la végétation luxuriante où Eldfell découvre un monde secret auquel l'humanité, mis à part lui-même, ne semble pas avoir accès. Le lien se tisse ainsi au sein du monde vivant, avec en son centre un enfant, doté d'une innocence et d'un don particulier pour appréhender, avec sensibilité, la préciosité du vivant. C'est justement grâce à la naïveté et l'imagination d'un enfant, incarné par le personnage d'Eldfell, que la lecture écohumaniste devient possible ; l'imaginaire nourrit l'écohumanisme. À l'approche de la mort du petit garçon, le vivant humain se fond dans le vivant non humain pour y trouver du réconfort et du sens : la vie de l'enfant ne semble finalement pas s'arrêter à sa vie humaine.

La pensée écohumaniste évolue toutefois à contre-courant. Alors que le développement des technologies et l'usage de plus en plus répandu de l'intelligence artificielle soulèvent des questions relatives au posthumanisme, se dessine en parallèle une philosophie qui, moins préoccupée par l'artificiel que par le naturel, nous engage à considérer l'humain comme une composante du monde vivant. Les romans ultracontemporains du Nord permettent à leurs personnages d'habiter la terre non pas comme des machines, mais comme des vivants, voire

[14] Nous faisons ici référence à une partie du titre de l'essai d'Anne Simon. Voir SIMON, Anne. *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. *Op. cit*.

des poètes[15]. Se déploie ainsi sous les yeux du lecteur écosensible et écohumaniste un « réenchantement »[16] du monde. L'étude du vivant dans les romans ultracontemporains du Nord et notamment celle de l'« humanimalité »[17] de certains personnages permettent, par conséquent, de rappeler une évidence : l'humain est non seulement un être vivant parmi les autres, mais avant tout un animal.

[15] Nous empruntons le titre d'un ouvrage collectif auquel a participé Mohammed Taleb. Voir Collectif. *Habiter la Terre en poète.* Paris : Éditions Les Cabanons, 2013.
[16] MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Crossways Journal* [en ligne]. 2018. *Loc. cit.*, p. 5.
[17] Terme emprunté à Michel Surya, puis repris par Anne Simon. SURYA, Michel. *Humanimalités*. Paris : Léo Scheer, 2004. Voir SIMON, Anne. *Introduction* : Ravissements animaux. *Ibid.*, p. 34.


université
de TOURS


Université
d'ORLÉANS


INSA
CENTRE VAL DE LOIRE


POLEN
POuvoirs LEttres Normes

Bibliographie

1. Corpus et traductions

1.1. Romans du corpus

- **De langue française**

GAGNON, Marie-Claude. *Marches à Copenhague*. Montréal : Druide, 2013.

GERIN, Philippe. *La Mélancolie des baleines*. Paris : Actes Sud, 2023.

GOBY, Valentine. *Banquises.* Paris : Albin Michel, 2011.

SVIT, Brina. *Une nuit à Reykjavík*. Paris : Gallimard, 2011.

- **De langue allemande**

BÖLDL, Klaus. *Der Atem der Vögel.* Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2017.

BREZNIK, Melitta. *Nordlicht*. Munich : Luchterhand, 2009.

HERMANN, Judith. *Daheim.* Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2021.

KIM, Anna. *Anatomie einer Nacht.* Berlin : Suhrkamp, 2013.

1.2. Traductions des œuvres du corpus (utilisées en cas de citation)

HERMANN Judith. *Une clarté dans le lointain*. Traduit de l'allemand par Dominique Autrand. Paris : Albin Michel, 2023.

KIM, Anna. *Anatomie d'une nuit*. Traduit de l'allemand par Marie-Claude Auger. Paris : Actes Sud, 2014.

2. Sources critiques et secondaires

ADELL, Nicolas. Communauté, appartenance, identité. In : GEFEN, Alexandre (dir.). *Un monde commun : Les savoirs des sciences humaines et sociales* [en ligne]. Nouvelle édition. Paris : CNRS Éditions, 2023. pp. 152-155. [Consulté le 17 août 2023]. Disponible à l'adresse : http://books.openedition.org/editionscnrs/57150

AMSELL, Jean-Loup. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris : Stock, 2008.

ANGEHRN, Emil. Die Angst vor dem Fremden : zur Dialektik von Selbstsein und Andersheit. In : RAUCHFLEISCH, Udo (dir.). *Fremd im Paradies : Migration und Rassismus*. Basel : Lenos, 1994. pp. 27-44.

Anne Simon : Pour une écologie poétique [en ligne]. 14 janvier 2022. [Consulté le 29 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=2EktMj_mx7o

AUBRY, Guillaume. *Courser le soleil : Entre comédie, drame et tragédie, le coucher du soleil comme spectacle de la petite fin du monde*. Thèse de doctorat. Arts plastiques, musicologie. France : Normandie Université, 2022. [Consulté le 2 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://theses.hal.science/tel-04032486

BAILLEUL, Pia. La quête indépendantiste groenlandaise au carrefour d'enjeux internationaux. *Diplomatie* [en ligne]. 2020. [Consulté le 24 juin 2024]. Vol. 102, pp. 64-67. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/26983525

BALLOTTI, Alessandra. Analyse des processus d'interaction et de réception du boréalisme. *Études germaniques* [en ligne]. 2018. [Consulté le 15 novembre 2022]. Vol. 290, n° 2, pp. 177-191. Disponible à l'adresse : https://ezproxy.univ-orleans.fr/login?url=https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=EGER_290_0177

BANK PEDERSEN, Christian. L'histoire hermaphrodite : sur les Groenlands de Kim Leine. *Nordiques* [en ligne]. 2019. [Consulté le 27 mai 2024]. Vol. 37, pp. 57-75. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/nordiques.439

BARATYNSKI, Evguéni Abramovitch. *Abenddämmerung*. [Traduction : « Crépuscule du soir »]. Dresden : Thelem, 2000. [Publication originale : 1842].

BARONI, Raphaël. Comment réconcilier la focalisation genettienne avec l'étude de la subjectivité dans le récit ? *Nouvelle Revue d'esthétique* [en ligne]. 2020. [Consulté le 14 mars 2023]. Vol. 26, n° 2, pp 31-42. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/nre.026.0031

BARONI, Raphaël. Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse. *Fabula-LhT* [en ligne]. Janvier 2021. [Consulté le 14 mars 2023]. Vol. 25, pp. 1-25. Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/lht/25/baroni.html

BATTAIL, Jean-François. L'appel du Grand Nord : Entre fascination exotique et curiosité scientifique. *Études germaniques* [en ligne]. 2016. [Consulté le 6 novembre 2022]. Vol. 282, n°2, pp. 235-249. Disponible à l'adresse : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=EGER_282_0235

BATTISTON, Régine. Entre spectres familiaux et disparition de la mère : *Mutter. Chronik eines Abschieds* de Melitta Breznik. *Allemagne d'aujourd'hui* [en ligne]. 2022. Vol. 241, n° 3, pp. 72-86. [Consulté le 12 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/all.241.0072

BAUDRY, Robinson et JUCHS, Jean-Philippe. Définir l'identité. *Hypothèses* [en ligne]. 2007. [Consulté le 19 août 2023]. Vol. 10, pp. 155-167. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/hyp.061.0155

BAYART, Jean-François. *L'illusion identitaire*. Paris : Pluriel, 2018.

BECKER, Karin. *La symbolique du feu et de la flamme dans la littérature* [en ligne]. *Linguæ &* [en ligne]. Vol. 15, n°1, pp. 9-28. 2016. [Consulté le 19 février 2024]. Disponible à l'adresse https://doi.org/10.7358/ling-2016-001-beck

BESSIÈRE, Jean. Chapitre 3 : Du roman, du contemporain, de leurs lieux. In : *Le roman contemporain ou la problématicité du monde.* Paris : Presses Universitaires de France, 2010. pp. 133-161.

Biographie. *Judith Hermann* [en ligne]. [Consulté le 10 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.judithhermann.de/biographie

BOKOVA, Irina. Repenser l'humanisme au 21e siècle. *International review of education* [en ligne]. 2014. [Consulté le 30 août 2022]. Vol. 60, n° 3, pp. 307-310. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.1007/s11159-014-9403-7

BOKOVA, Irina. *Un nouvel humanisme pour le XXIe siècle* [en ligne]. Paris : UNESCO, 2010. [Consulté le 30 août 2022]. Disponible à l'adresse : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189775_fre

BÖLDL, Klaus. *Der nächtliche Lehrer*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2010.

BÖLDL, Klaus. *Studie in Kristallbildung : Roman*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2004.

BÖLDL, Klaus. *Südlich von Abisko : Erzählung*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2000.

BONVALOT, Anne-Laure. Le discours romanesque face au capitalisme : mobilisation des affects et contingence de la représentation. *L'Homme & la Société* [en ligne]. 2016. [Consulté le 4 février 2024]. Vol. 200, n°2, pp. 121-138. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/lhs.200.0121

BORM, Jan et CHARTIER, Daniel (dir.). Introduction : Le froid comme objet de savoir. In : *Le froid : Adaptation, production, effets, représentations*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2018. pp. 1-15.

BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Voix et Images* [en ligne]. 2011. [Consulté le 7 novembre 2024]. Vol. 36, n° 3, pp. 21-35. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1005121ar

BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Voix et Images* [en ligne]. 2011. [Consulté le 7 novembre 2024]. Vol. 36, n° 3, pp. 21-35. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1005121ar

BOUVET, Rachel. Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans *Hélier, fils des bois* de Marie Le Franc. *Voix et Images* [en ligne]. 2011. [Consulté le 7 novembre 2024]. Vol. 36, n° 3, p. 28. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1005121ar

BOYER, Régis. *Le Mythe viking dans les lettres françaises*. Paris : Éditions du Porte-Glaive, 1986.

BRASSART Laurent, CHÂTEL Laurent, PÉPY Émilie-Anne *et al.*, Introduction. In : *Dix-huitième siècle* [en ligne]. 2022. [Consulté le 30 octobre 2023]. Vol. 54, n°1, pp. 15-48. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/dhs.054.0015

BRÉCHIGNAC, Grégoire. L'héritage fantasmé du Nord ancien : par-delà l'épique mortuaire. *Fémur* [en ligne]. 2024. Vol. 8, n°1. [Consulté le 2 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://revuefemur.com/lheritage-fantasme-du-nord-anciennbsp-par-dela-lepique-mortuaire/

BREZNIK, Melitta. *Das Umstellformat*. Munich : Luchterhand, 2002.

BREZNIK, Melitta. *Mutter : Chronik eines Abschieds*. Munich : Luchterhand, 2020.

BREZNIK, Melitta. *Nachtdienst : eine Erzählung*. Munich : Luchterhand, 1995.

BRIENS, Sylvain. Boréalisme. Le Nord comme espace discursif. *Études germaniques* [en ligne]. 2016. [Consulté le 30 août 2022]. Vol. 282, n° 2, pp. 179-188. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/eger.282.0179.

BRIENS, Sylvain. Pour un atlas sensible du Nord. *Études germaniques* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20 septembre 2022]. Vol. 290, n°2, p. 169. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/eger.290.0151

Brigitte Giraud, Valentine Goby et Christian Oster. Bibliothèque nationale de France [en ligne]. 17 octobre 2011. [Consulté le 15 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/brigitte-giraud-valentine-goby-et-christian-oster

Brina Svit à propos de son arrivée en France. *INA* [en ligne]. [Consulté le 12 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00344/brina-svit-a-propos-de-son-arrivee-en-france.html

Brina Svit. *Société des gens de lettres* [en ligne]. [Consulté le 2 avril 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/la-sgdl/comite?view=article&id=3016:brina-svit&catid=223

BRUNET, Camille. Elle s'appelait Sarah. *L'Intermède* [en ligne]. 28 janvier 2012. [Consulté le 15 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.lintermede.com/dossier-fuites-au-nord-valentine-goby-banquises-albin-michel.php#1123

BUCHACHER, Marisa. *Migration und Literatur - Leben und Schreiben „dazwischen" : zur Literatur österreichischer MigrantInnen anhand von Beispielen von Vladimir Verlib, Dimitré Dinev und Anna Kim*. Mémoire. Études culturelles appliquées. Klagenfurt : Alpen-Adria-

Universität Klagenfurt, 2011. pp. 59-65. [Consulté le 18 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://netlibrary.aau.at/obvuklhs/download/pdf/2411761?originalFilename=true

BUEKENS, Sara. L'écopoétique : une nouvelle approche de la littérature française. *Elfe* XX-XXI [En ligne]. 2019. Vol. 8. [Consulté le 19 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/elfe.1299

CAILLOCE, Laure. La guerre de l'eau aura-t-elle lieu ? *CNRS Le journal* [en ligne]. 14 décembre 2023. [Consulté le 15 mars 2024]. Disponible à l'adresse : https://lejournal.cnrs.fr/articles/la-guerre-de-leau-aura-t-elle-lieu

CANDAU, Joël. L'anthropologie des odeurs : un état des lieux. *Bulletin d'études orientales* [En ligne]. 2016. [Consulté le 6 mars 2023]. Vol. LXIV, p. 51. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/beo.4642

CHARTIER, Daniel, GUYOT, Alain et SPICA, Anne-Elisabeth. Introduction : Raconter le froid et le mettre en images. In : *Voyages illustrés aux pays froids (XVI*e*-XIX*e *siècle)*]. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020. pp. 11-18.

CHARTIER, Daniel. Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives. In : BOUCHARD, Joë, NADEAU, Amélie et CHARTIER Daniel (dir.). *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*. Montréal : Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, 2004. pp. 9-26.

CHARTIER, Daniel. Couleurs, lumières, vacuité, et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord. In : WALECKA-GARBALINSKA, Maria et CHARTIER, Daniel (dir.). *Couleurs et lumières du Nord*. Stockholm : Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008. pp. 22-30.

CHARTIER, Daniel. Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. In : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* [en ligne]. 2013. [Consulté le 6 février 2024]. Vol. 14, n°1, pp. 25-34. Disponible à l'adresse : https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/2013-v14-n1-sqrm0620/1016195ar.pdf

CHARTIER, Daniel. *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? : Principes éthiques* [en ligne]. Montréal et Harstad : Arctic Arts Summit et Imaginaire Nord, 2018. [Consulté le 30 août 2022]. Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01858100

CHARTIER, Daniel. Vers l'immensité du Grand Nord : Directions, parcours et déroutements dans les récits nordiques. In : BOUVET, Rachel, CARPENTIER, André et CHARTIER, Daniel. *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2006. pp. 131-141.

CHONÉ, Aurélie, HAYEK, Isabelle et HAMMAN, Philippe. Introduction : Repenser la nature. In : *Guide des Humanités environnementales* [en ligne]. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016. pp. 11-28. [Consulté le 18 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.4000/books.septentrion.19284

CHONÉ, Aurélie. Ecocriticism/écocritique im deutschen und französischen Kontext: eine vergleichende Perspektive. *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* [En ligne]. 2019. Vol. 51, n° 2, pp. 321-241. [Consulté le 20 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/allemagne.1975

CHONÉ, Aurélie. Écospiritualité. In : CHONÉ, Aurélie, et al. (dir.). *Guide des Humanités environnementales*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016. pp. 59-71.

CHONÉ, Aurélie. L'apport de la littérature à la composition d'un « monde commun » : *Die Wand* de Marlen Haushofer et *Minotaurus* de Friedrich Dürrenmatt. *Ecozon@* [en ligne]. 2023. Vol. 14, n° 1, pp. 154-168. [Consulté le 20 septembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.37536/ecozon

CLAUDON, Francis et HADDAD-WOTLING, Karen. *Précis de littérature comparée.* Paris : Armand Colin, 2004.

CLEASBY, Richard et VIGFÚSSON, Gudbrand. *An Icelandic-English Dictionnary*, Oxford : Oxford Clarendon Press, 1874.

Collectif. *Habiter la Terre en poète.* Paris : Éditions Les Cabanons, 2013.

CONTAMINA, Sandra et HERMETET, Anne-Rachel (éd). *Éco-écrire. Formes littéraires et artistiques de l'inquiétude environnementale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2024.

D'ALESSANDRO Christophe. Chapitre 2 : Analyse des différents stimuli auditifs : musique, langage et bruit. Étude comparative. In : LECHEVALIER Bernard, PLATEL Hervé, EUSTACHE Francis (dir.). *Le cerveau musicien. Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale* [en ligne]. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2010. pp. 33-46. [Consulté le 15 décembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/dbu.leche.2006.01.0033

DE FUNÈS, Julia. *Le siècle des égarés*. Paris : L'Observatoire, 2022.

DELBART, Anne-Rosine. Être bilingue et écrivain français : les motivations du choix d'une langue d'écriture. *Bulletin VALS-ASLA*. 2002. Vol. 76, pp. 161-178.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Introduction : rhizome. In : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 2001. pp. 9-37.

DESTREMPES, Hélène. Une petite musique de vie : références et analogies musicales dans les romans de *Jacques Poulin*. *Voix et Images* [en ligne]. 2020. [Consulté le 16 janvier 2024]. Vol. 45, n°2, p. 85. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1069512ar

Dictionnaire Pons [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://fr.pons.com

DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, HUBIER, Sébastien, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique *et. al*. *Le comparatisme, un univers en 3D ?*. Paris : l'Improviste, 2012.

DREYFUS, Louis. Pour une « littérature-monde » en français. *Le Monde des Livres* [en ligne]. 15 mars 2007 [Consulté le 12 décembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html

DRYNDA, Joanna. Migration und Familie im Werk von Anna Kim. *Transfer. Reception Studies* [en ligne]. 2019. [Consulté le 18 novembre 2022]. Vol. 4, pp. 179-197. Disponible à l'adresse : http://dx.doi.org/10.16926/trs.2019.04.11

DUC, Marine. Peuples autochtones et inclusions différentielles en Arctique [Pré-publication en ligne]. In : ESCUDÉ-JOFFRE, Camille (dir.). *Les régions de l'Arctique*. Neuilly-sur-Seine : Atlande, 2019. Disponible à l'adresse : https://hal.science/hal-02613948

Duden : Deutsches Universalwörterbuch. 8. Auflage. Berlin : Duden Verlag, 2015.

DUPONT, Marie. Le « boréalisme » ou l'orientalisme du Nord. *Le Monde* [en ligne]. 29 septembre 2021. [Consulté le 13 septembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/09/29/le-borealisme-ou-l-orientalisme-du-nord_6096365_3232.html

EBELING, Carola. Roman von Anna Kim : Ein Puzzle aus elf Selbstmorden. *Zeit online* [en ligne]. 13 décembre 2012. [Consulté le 30 mai 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-12/anna-kim?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. Chapitre 1 : Anthropocène et apocalypse. In : *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse* [en ligne]. Paris : La Découverte, 2019. pp. 25-50. [Consulté le 8 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/dec.engel.2019.01

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. Introduction. In : *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse* [en ligne]. Paris : La Découverte, 2019. pp. 9-24. [Consulté le 8 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/dec.engel.2019.01

FISCHER, Manfred S., *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Bonn : Bouvier, 1981.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*. Paris : Presses universitaires de France, 1995. 200 p.

FRAISSE, Geneviève. Chapitre 1. En finir avec la « condition » féminine ?. In : VIDAL Catherine (dir.). *Féminin/Masculin*. Paris : Belin, 2015. pp. 15-26.

FRANCO, Bernard. Chapitre 4 : Représentations. In : *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.* Malakoff : Armand Colin, 2016. pp. 178-237.

FRANCO, Bernard. *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes.* Malakoff : Armand Colin, 2016.

FRITZ, Jean-Marie. Du sonore dans la littérature narrative : des enjeux rhétoriques aux enjeux esthétiques. In : *Topiques, études satoriennes*. Vol. 6, pp. 1-18. [Consulté le 18 décembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1096695ar

FURUSETH, Sissel. Nordic Contemporary Fiction Grieving the Loss of Snow. *Nordeuropaforum* [en ligne]. 2021. [Consulté le 21 novembre 2022]. pp 159-173. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.18452/23923

GAD, Ulrik Pram. Greenland: A post-Danish sovereign nation state in the making. *Cooperation and Conflict* [en ligne]. 2014. [Consulté le 14 juin 2024]. Vol. 49, n°1, pp. 98-118. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.1177/0010836713514151

GARNIER, Xavier. La littérature et son espace de vie. In : GARNIER, Xavier et ZOBERMAN, Pierre (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Saint-Denis : PUV, 2006. pp. 17-29.

GEFEN, Alexandre. Les théories écologiques de la littérature : de l'écopoétique à la biocritique. In : BUEKENS, Sara, SCHOENTJES, Pierre et BARONTINI, Riccardo (dir.). *L'horizon écologique des fictions contemporaines*. Genève : Droz, 2022. pp. 61-70.

GENETTE, Gérard. Le jour, la nuit. *Langages* [en ligne]. 1968. Vol. 12, pp. 28-42. [Consulté le 4 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2350

GERIN, Philippe. *La décharge sauvage*. Paris : Les Nouveaux Auteurs, 2013.

GERIN, Philippe. *Les voyages de Cosme K*. Paris : Gaïa, 2019.

GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. Paris : Gallimard, 1997.

GOBY, Valentine. *Kinderzimmer*. Paris : Actes Sud, 2013.

GOBY, Valentine. *L'Île haute*. Paris : Actes Sud, 2022.

GODBOUT, Patricia. Le traducteur fictif dans la littérature québécoise : notes et réflexions. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* [en ligne]. 2010. [Consulté le 18 juillet 2024]. Vol. 22, n°2, pp. 163-175. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1009121ar

GOFFMAN, Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Éditions Minuit, 1996, pp. 127-128.

GRASSIN, Jean-Marie. Introduction : Pour une science des espaces littéraires. In : WESTPHAL, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : PULIM, 2000. pp i-xiii.

GREMLER, Claudia. 3. Skandinavien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In : *Verheißungen des Nordens : Repräsentationen Skandinaviens in Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur*. Marburg : Schüren, 2020. pp. 39-120.

GREMLER, Claudia. Looking for Redemption in a Globalized North : Representations of the Arctic in Judith Hermann's Short Stories *Kaltblau* (*Cold-Blue*) and *Die Liebe zu Ari Oskarsson* (*Love for Ari Oskarsson*). *Nordlit* [en ligne]. Février 2008. [Consulté le 18 novembre 2022]. Vol. 23, pp. 119-130. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7557/13.1192

GREMLER, Claudia. *Verheißungen des Nordens: Repräsentationen Skandinaviens in Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur*. Marburg : Schüren, 2020.

GRIMBERT, Sibylle. *Le Dernier des siens*. Paris : J'ai lu, 2023.

GRIMONPEREZ, Benoît. Les rapports agriculture-nature dans le champ littéraire. *Revue Droit & Littérature* [en ligne]. 2022. [Consulté le 23 avril 2024]. Vol. 6, n°1, pp. 87-105. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/rdl.006.0087

GUANIO-ULURU, Lykke. Climate Fiction in Nordic Landscapes. *Barnelitterært forskningstidsskrift* [en ligne]. 2019. [Consulté le 26 octobre 2022]. Vol. 10, n° 1, pp. 1-11. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.18261/issn.2000-7493-2019-01-05

HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971.

HANAFI, Nahema et POLLE, Caroline. Fluides corporels. In : RENNES, Juliette (éd.). *Encyclopédie critique du genre.* Paris, La Découverte, 2021. pp. 298-308.

HANUS, Françoise et NAZAROVA, Nina (dir.). *Le Silence en littérature : de Mauriac à Houellebecq*. Paris : L'Harmattan, 2013.

HASTINGS, Michel. Dieu est-il nordique ?. *Revue internationale de politique comparée* [en ligne]. 2006. [Consulté le 30 juin 2022]. Vol. 13, n° 3, pp. 377-390. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ripc.133.0377

HERMANN, Judith. *Maison d'été, plus tard*. Traduit de l'allemand par Dominique Autrand. Paris : Albin Michel, 2001.

HERMANN, Judith. *Nichts als Gespenster*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 2003.

HERMANN, Judith. *Sommerhaus, später*. Francfort-sur-le-Main : S. Fischer, 1998.

HERMETET, Anne-Rachel. On ne fait pas de bonne (éco)littérature avec de bons sentiments. *Revue de littérature comparée* [en ligne]. 2023. [Consulté le 22 mars 2025]. Vol. 386, n °2, pp. 135-145. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.3917/rlc.386.0011

HILLGRUBER, Katrin. Das Umstellformat. In : *Deutschlandfunk* [en ligne]. 5 février 2003. [Consulté le 2 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.deutschlandfunk.de/das-umstellformat-100.html

HOPPENOT, Éric. Séance 1 : L'animal, les mythes et le philosophe. *Empuissanter le vivant : penser, écrire, filmer l'animal* [en ligne]. Cycle de conférences 59. 1er février 2023. [Consulté le 3 février 2023]. Accessible sous inscription via l'Université inter-âges de la Sorbonne Université.

HOPPENOT, Éric. Séance 3 : *Autobiographie d'un poulpe* de Viviane Despret. *Empuissanter le vivant : penser, écrire, filmer l'animal* [en ligne]. Cycle de conférences 59. 1er février 2023. [Consulté le 3 février 2023]. Accessible sous inscription via l'Université inter-âges de la Sorbonne Université.

HORVATH, Christina. 12. L'écrit et l'écran. In : Le roman urbain contemporain en France. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. pp. 221-243.

HORVATH, Christina. *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

HOUSSIN, Xavier. « Banquises », de Valentine Goby : renaissance. *Le Monde* [en ligne]. 20 octobre 2011. [Consulté le 15 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/10/20/banquises-de-valentine-goby_1590688_3260.html

HUGO, Victor. Les Chants du crépuscule. In : *Œuvres poétiques*. Tome 1. Paris : Gallimard, 1964. pp. 809-913. [Publication originale : 1835].

HUNTINGTON, Samuel. *Le choc des civilisations.* New York : Simon and Schuster, 1996.

Im norwegischen Herz der Finsternis. *Der Standard* [en ligne]. 18 mars 2009. [Consulté le 18 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.derstandard.at/story/1237227627802/roman-nordlicht-im-norwegischen-herz-der-finsternis

ÍSLEIFSSON, Sumarliði. *Deux îles aux confins du monde : Islande et Groenland*. Traduit de l'islandais par François Émion avec la collaboration de Virginie Adam. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2018.

J. CRUTZEN, Paul. La géologie de l'humanité : l'anthropocène. In : *Écologie et politique* [en ligne]. 2007. Vol. 34, n°1, pp. 141-148. [Consulté le 9 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/ecopo.034.0141

KIM, Anna. *Invasion des Privaten*. Graz : Droschl, 2011.

KINDT, Tom. Das Werk. In : *Brecht und die Folgen* [en ligne]. Stuttgart : J. B. Metzler Verlag, 2018. [Consulté le 15 novembre 2023]. pp. 1-76. Disponible à l'adresse : https://doi-org.ezproxy.univ-orleans.fr/10.1007/978-3-476-04577-5

KLEIST PEDERSEN, Birgit. Greenlandic Images and the Post-colonial : Is it such a Big Deal after all?. In : KÖRBER Lill-Ann et VOLQUARDSEN Ebbe (éd). *The Postcolonial North Atlantic : Iceland, Greenland and the Faroe Islands* (2e éd) [en ligne]. Berlin : Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2020. pp. 283-312. [Consulté le 24 mai 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.ni.hu-berlin.de/de/publ/publikationsreihen/berliner_beitraege/pdf/bbzs-20-online.pdf

KRISTEVA, Julia. Étrangeté, étrangèreté. In : GOMEZ-MULLER, Alfredo (dir.). *Penser la rencontre de deux mondes. Les défis de la découverte de l'Amérique* [en ligne]. Paris : Presses Universitaires de France, 1993. pp. 107-135. [Consulté le 29 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/puf.gomez.1993.01.0107

KUTTENBERG, Eva. Melitta Breznik's Narration of Trauma, Absence, and Loss in *Das Umstellformat* and *Nordlicht*. *Austrian Studies* [en ligne]. 2011. [Consulté le 18 novembre 2022]. Vol. 19, pp. 173-186. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/10.5699/austrianstudies.19.2011.0173

La Genèse. In : *La Bible*. Traduit des textes originaux hébreu et grec par Louis Segond. Viens et Vois : Grézieu la Varenne, 2011. pp. 7-49.

Larousse [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/

LAURICHESSE, Jean-Yves. Introduction. In : *Lignes de terre : écrire le monde rural aujourd'hui*. Paris : Lettres modernes Minard, 2020. pp. 11-19.

LE MORVAN, Agnès. Un roman onirique dans une ambiance de fin du monde. *Ouest France* [en ligne]. 16 août 2021. [Consulté le 6 novembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/rennes-un-roman-onirique-dans-une-ambiance-de-fin-du-monde-f20d157c-f5fe-11eb-96e9-289f0c185b6d

Le Petit Larousse illustré. Paris : Larousse, 2003.

Le Robert Micro. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998.

Le romancier Philippe Gerin est accueilli au Chalet Mauriac. *Agence Livre Cinéma & Audiovisuel (ALCA)* [en ligne]. 20 août 2020. [Consulté le 10 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://alca-nouvelle-aquitaine.fr/fr/actualites/le-romancier-philippe-gerin-est-accueilli-au-chalet-mauriac

LEERSSEN, Joep. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l* [en ligne]. 2016. [Consulté le 14 mars 2023]. Vol. 10, pp. 13-31. Disponible à l'adresse : https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-2.pdf

LEMKE, Jasmin. *Selbstthematisierung im Spiegel des Fremden: Nord-Süd-Antagonismus bei Stendhal*. Francfort-sur-le-Main : p. Lang, 2007.

LEUSMANN, Harald. Der Atem der Vögel by Klaus Böldl. *World Literature Today* [en ligne]. 2017. Vol. 91, n° 6, pp. 82-83. [Consulté le 2 décembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.91.6.0082a

Littré [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.littre.org/

LOÏZZO, Clara et TIANO, Camille. Chapitre 6. Les villes, un mode d'habiter l'Arctique de plus en plus majoritaire. In : *L'Arctique : à l'épreuve de la mondialisation et du changement climatique*. Malakoff : Armand Colin, 2019. pp. 111-126.

LOUVIOT, Myriam. Introduction générale. In : *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littérature comparée. France : Université de Strasbourg, 2010. pp. 7-44. [Consulté le 20 juin 2024]. Disponible à l'adresse : https://publication-theses.unistra.fr/public/theses_doctorat/2010/LOUVIOT_Myriam_2010.pdf

MACÉ, Marielle. Donner sa langue aux choses. *L'Observatoire* [en ligne]. 2021. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 1, n° 57, pp. 31-36. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/lobs.057.0031

MACÉ, Marielle. *Respire*. Lagrasse : Verdier, 2023.

Marie Claude Gagnon. *Druide* [en ligne]. [Consulté le 7 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.editionsdruide.com/auteurs/marie-claude-gagnon

Marie Claude Gagnon. *Hurtubise* [en ligne]. [Consulté le 17 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://editionshurtubise.com/auteur/marie-claude-gagnon/

Marie Claude Gagnon. *L'infocentre littéraire des écrivains québécois* [en ligne]. [Consulté le 11 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.litterature.org/recherche/ecrivains/gagnon-marie-claude-1210/date/

MARMUS, Roger. Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme*. Reims : ÉPURE, 2020. pp. 183-200.

MEILLON, Bénédicte et LAUWERS, Margot. Introduction. Lieux d'enchantement : approches écocritiques et écopoét(h)iques des liens entre humains et non-humains. *Crossways Journal* [en ligne]. 2018. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 2, n°1, p. 5. Disponible à l'adresse : https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/4686

MEILLON, Bénédicte, BOUVET, Rachel et RAMOUCHE, Marie-Pierre. Réenchanter le sauvage urbain pour mieux percevoir, penser et vivre avec la nature en ville : questions d'oxymore et d'écopoétique. *Textes et contextes* [en ligne]. 2021. [Consulté le 20 septembre 2024]. Vol. 16, n° 1. [Disponible à l'adresse : http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3137

Melitta Breznik. *Viceversa littérature.ch* [en ligne]. [Consulté le 10 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.viceversalitterature.ch/author/1208

MESSAGE, Vincent. Raconter les vies océanes : défis et dilemmes de l'écriture zoopoétique. *Cahiers de recherche sociologique* [en ligne]. 2021. [Consulté le 19 septembre 2024]. Vol. 70, pp. 155-174. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1097421ar

MILNER, Max. *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. Paris : Seuil, 2005.

MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume I. Paris : Honoré Champion, 2013. [Consulté le 4 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.uni-frankfurt.de/50725344/dr_24_1_copyright_2013.pdf

MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire littéraire de la nuit* [en ligne]. Volume 2. Paris : Honoré Champion, 2013. [Consulté le 4 octobre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.uni-frankfurt.de/50725360/dr_24_2_copyright_2013.pdf

MONTANDON, Alain. *Les yeux de la nuit : Essai sur le romantisme allemand*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

MONTEL, Marie-Dominique. *Brina Svit* [en ligne]. Conférence dans un cycle de rencontres organisé à la Bibliothèque nationale de France « Ils écrivent en français ». 29 novembre 2012. [Consulté le 17 octobre 2022]. Disponible à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13211129

MOOS, Holger. *Un vieux tour de magie*. Traduit de l'allemand par Nathalie Huet. *Goethe-Institut* [en ligne]. 2021. [Consulté le 2 novembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.goethe.de/ins/ca/fr/kul/lit/jld/22241941.html

MOSSÉ, Marie. *L'invention du voyage d'Islande au XIXe siècle : genèse, contexte et enjeux d'une forme littéraire* [en ligne]. Thèse de doctorat. Littératures comparées et Études littéraires. France : Université de Lorraine/Université du Québec, 2022. [Consulté le 10 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://docnum.univ-lorraine.fr/public/DDOC_T_2022_0007_MOSSE.pdf

MOURA, Jean-Marc. 1 - Imagologie littéraire. In : *L'Image du tiers-monde dans le roman français contemporain.* Paris : Presses Universitaires de France, 1992. pp. 265-295.

MULLER, Sara. Les lieux à elfes de Reykjavik, objet paradoxal d'invention de la modernité. *Géographie et cultures* [En ligne]. 2005. [Consulté le 10 décembre 2024]. Vol. 55, pp. 8-22. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.4000/gc.10546

MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Traduction révisée par Sylvette Gleize. Marseille : Wildproject, 2010.

MYKLEBOST, Kari Aga. *Borealisme og kulturnasjonalisme. Bilder av nord i norsk og russisk folkeminnegransking 1830-1920*. Thèse de doctorat. Institut des sciences historiques et religieuses. Tromsø : Université de Tromsø, 2010.

NILSSON, Louise. Mediating the North in Crime Fiction : Merging the Vernacular Place with a Cosmopolitan Imaginary. *Journal of World Literature* [en ligne]. 2016. [Consulté le 23 février 2024]. Vol. 1, n° 4, pp. 538-554. Disponible à l'adresse : http://dx.doi.org/10.1163/24056480-00104007

ÓLAFSDÓTTIR, Hildigunnur. Drinking in Iceland and Ideas of the North. In : ISLEIFSSON, Sumarlidi R. et CHARTIER, Daniel. *Iceland and Images of the North*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011. pp. 329-350.

OSWALD, Helene. *Fremdheit in Anna Kims ‚Die Bilderspur', ‚Die gefrorene Zeit' und ‚Invasionen des Privaten'.* Mémoire. Études germaniques. Graz : Karl-Franzens-Universität

Graz, 2013. [Consulté le 18 novembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://unipub.uni-graz.at/urn:nbn:at:at-ubg:1-49728

PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de littérature comparée.* Paris : Presses Universitaires de France, 1989. pp. 133-161.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Ouverture. In : VION-SURY, Juliette, GRASSIN, Jean-Marie et WESTPHAL, Bertrand (dir.). *Littérature et espaces*. Limoges : PULIM, 2003. pp. 11-23.

PALEARI, Moira. Nordic Topographies in Contemporary German Literature: Klaus Böldl's Studie in Kristallbildung and Südlich von Abisko. In : MEREGALLI, Andrea, et STORSKOG, Camilla (éd.). *Bridges to Scandinavia*. Milan : Ledizioni, 2016. pp. 217-228.

PARSIS-BARUBÉ, Odile. « Il y a tant de nords dans ce Nord ! » : problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional. In : CHARTIER, Daniel, VIDAR HOLM, Helge, SAVOIE, Chantal et VIBE SKAGEN, Margery (dir.). *Frontières* [en ligne]. Montréal/Bergen : Imaginaire Nord/Université de Bergen, 2017. pp. 165-186. [Consulté le 27 juin 2023]. Disponible à l'adresse : https://core.ac.uk/reader/130191930

PASTOUREAU, Michel. *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2016.

PAUL-LÉVY, Françoise et SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Georges Pompidou/Centre de Création Industrielle, 1983.

PEER, Claudia. Nordlicht. *Literaturhaus Wien* [en ligne]. 20 mai 2009. [Consulté le 20 janvier 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.literaturhaus-wien.at/review/nordlicht/

PÉLAGE, Catherine. Aborder les espaces insulaires : complexités et décentrements. In : PÉLAGE, Catherine, MORCILLO, Françoise et SHIMOSAKAÏ, Mayumi. *Écrire et vivre les insularités : Inspirations littéraires*. Orléans : Paradigme, 2022. pp. 9-22.

Philippe Gerin. *Fondation Jan Michalski* [en ligne]. [Consulté le 3 novembre 2024]. Disponible à l'adresse : https://fondation-janmichalski.com/fr/residences/residents/philippe-gerin

PLAS, Élisabeth. Zoopoétique & humanimalité, des bêtes entre les lignes. *Acta fabula* [en ligne]. 2021. Vol. 22, n° 10. Disponible à l'adresse : https://10.58282/acta.14056

PLATON. *La République.* Tome VII - 1re partie. Paris : Belles Lettres, 1966.

Prix de l'Académie française Maurice Genevoix. *Académie française* [en ligne]. [Consulté le 10 avril 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.academie-francaise.fr/prix-de-lacademie-francaise-maurice-genevoix-0

Prof. Dr. Klaus Böldl (Leiter der Skandinavistik). *Internet-Seiten des Instituts für Skandinavistik, Frisistik und Allgemeine Sprachwissenschaft* [en ligne]. Université de Kiel. [Consulté le 2 février 2025]. Disponible à l'adresse : https://www.isfas.uni-kiel.de/de

RABATÉ, Dominique. Figures de la disparition dans le roman contemporain. In : ASHOLT, Wolfgang (dir.) et DAMBRE, Marc (dir.). *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. pp. 67-75.

REUTERS, Yves. 1. Aux origines du genre. In : *Le roman policier*. Paris : Armand Colin, 2017. pp. 11-22.

RIPOLL, Élodie. Les couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher. In : *Poetica* [en ligne]. 2015. Vol. 47, n°1/2, pp. 83-102. [Consulté le 28 novembre 2023]. Disponible à 1'adresse : https://www.jstor.org/stable/26382689

ROUILLER, Dorine. *Terra incognita et frigida* : l'(in)habitabilité du Grand Nord à la Renaissance. *Études germaniques* [en ligne]. 20 juillet 2021. [Consulté le 18 mai 2024]. Vol. 301, n°1, pp. 31-42. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.3917/eger.301.0031

RUGGERI, Paola. *Cowboy* de Louis Hamelin. Le *Far West* québécois ou la redéfinition des frontières nordiques. *Globe* [en ligne]. 1998. Vol. 1, n° 2, pp. 9-27. [Consulté le 3 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.7202/1000510ar

SAID, Edward W. *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Points, 2013.

SAINT GIRONS, Baldine. Du sublime de la blancheur. In : *La couleur, les couleurs : XI^es^ Entretiens de La Garenne-Lemot*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007. pp. 235-244.

SAINT-ALME, Laure. *Espace et identité féminine dans l'œuvre littéraire d'Ananda Devi et Pia Petersen : Un existentialisme d'écrivain*. Mémoire de Master. Langues et Lettres modernes. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 2022.

SCHOENTJES, Pierre. *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*. Marseille : Wildproject, 2015.

SCHOENTJES, Pierre. *Littérature et écologie : Un lien de longue date* [en ligne]. Conférence dans un cycle de rencontres organisé à la Bibliothèque nationale de France. 15 avril 2021. [Consulté le 8 octobre 2024]. Disponible à l'adresse : https://www.bnf.fr/fr/agenda/litterature-et-ecologie-un-lien-de-longue-date

SIMON, Anne. Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique. *L'Esprit Créateur* [en ligne]. 2017. [Consulté le 19 septembre 2024]. Vol. 57, n° 1, pp. 83-98. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/26378167

SIMON, Anne. Renouvellements contemporains des rapports hommes-animaux dans le récit narratif de langue française. In : DUBIED, Annik, FALL, Juliet J. et GERBER, David (dir.). *Aux frontières de l'animal : Mises en scène et réflexivité*. Genève : Librairie Droz, 2012. pp. 103-117.

SIMON, Anne. *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. Marseille : Wildproject, 2021.

SMOJE, Dujka. Le roman actuel à la recherche de sa musique. *Québec français* [en ligne]. 2009. [Consulté le 22 janvier 2024]. Vol. 152, pp. 37-43. Disponible à l'adresse : https://id.erudit.org/iderudit/44184ac

SOLBACH, Marie-Lou. Deuxième partie. Habiter le Nord : les personnages du *polar polaire*. In : *L'Arctique des polars polaires : en-quête des représentations et récits d'inquiétudes au XXIe siècle*. Thèse de doctorat. Littérature générale et comparée. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2022, pp. 239-351. Disponible à l'adresse : http://www.theses.fr/2022STRAC021/document

STEICIUC, Elena-Brânduúa. Enjeux et facettes de l'interculturalité dans la prose de Brina Svit. *La Francopolyphonie* [en ligne]. 2012. [Consulté le 17 novembre 2022]. Vol. 7, n° 1, pp. 170-175. Disponible à l'adresse : https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/21192

STEINER, Liza. L'écriture féminine du désir : libération/libéralisation. Colloque *Nouveaux Imaginaires*. Septembre 2017. Nice : Université Côte d'Azur, p. 8. [Consulté le 16 avril 2024]. Disponible à l'adresse : https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-01666814

STRICH, Fritz. *Goethe und die Weltliteratur*. Bern : Francke AG. Verlag, 1946.

SUHONEN, Katri. « Si loin vers le Nord ». Les formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* [en ligne]. In : CHARTIER, Daniel (dir.). *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*. Montréal : Imaginaire, 2008. pp. 263-276. Disponible à l'adresse : http://archipel.uqam.ca/id/eprint/10133

SVIT, Brina. *Con brio*. Traduit du slovène par Zdenka Štimac. Paris : Gallimard, 1999.

SVIT, Brina. *Mort d'une prima-donna slovène*. Traduit du slovène par Zdenka Štimac. Paris : Gallimard, 2001.

SVIT, Brina. *Un cœur de trop*. Paris : Gallimard, 2006.

ŚWIDERSKA, Małgorzata. Vielfalt oder Chaos? Einige Bemerkungen zur Terminologie der literaturwissenschaftlichen Imagologie. *Zeitschrift des Verbandes polnischer Germanisten* [en ligne]. 2014. [Consulté le 13 novembre 2022]. Vol. 3, pp. 189-200. Disponible à l'adresse : https://doi:10.4467/23534893ZG.14.011.2933

TABOURIER, David. *L'identité menace-t-elle le collectif ? Les idées larges avec Yala Kisukidi* [en ligne]. 2022. [Consulté le 15 septembre 2022]. Disponible à l'adresse : https://www.arte.tv/fr/videos/103447-010-A/l-identite-menace-t-elle-le-collectif/

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra et MCKEOWN, Claire. Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ?. In : BALLOTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.). *De la nordicité au boréalisme*. Reims : ÉPURE, 2020. pp. 9-41.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, STAHL Pierre-Brice et BALLOTTI, Alessandra. Introduction. Topographies boréales et esprit d'aventure. *Études Germaniques* [en ligne]. 20 juillet 2021. [Consulté le 17 novembre 2022]. Vol. 301, n°1, pp. 5-15. Disponible à l'adresse : https://ezproxy.univ-orleans.fr/login?url=https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=EGER_301_0005

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. Cold crimes : enquête polaire et boréalisme dans la littérature française contemporaine. *Revue nordique des études francophones* [en ligne]. 2020.

[Consulté le 2 novembre 2022]. Vol. 3, n° 1, pp. 150-160. Disponible à l'adresse : https://doi.org/10.16993/rnef.43

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. *Landet som icke är* [*Le Pays qui n'est pas*] : les rencontres de l'imagologie francophone et de la géopoétique nordique. In : VION-SURY, Juliette, GRASSIN, Jean-Marie, WESTPHAL, Bertrand (dir.). *Littérature et espaces*. Limoges : PULIM, 2003. pp. 261-271.

TREMBLAY, Victor-Laurent. CHAPITRE PREMIER « Au nom du Père… » : archéologie du masculin. In : *Être ou ne pas être un homme : La masculinité dans le roman québécois*. Ottawa : David, 2011. pp. 15-51.

TROUBETZKOY, Wladimir. *L'ombre et la différence : le double en Europe*. Paris : Presses universitaires de France, 2016.

TRUDEL, Sylvain. *Le Souffle de l'Harmattan*. Québec : Quinze, 1986.

TUAN Yi-Fu. *Space and Place*, *The Perspective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.

Valentine Goby. In : *Villa Gillet* [en ligne]. [Consulté le 3 mars 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.villagillet.net/auteur/valentine-goby/

VOICULESCU, Liliana. *La représentation des identités sociales dans le roman canadien contemporain*. Thèse de doctorat. Langue et littérature française. France : Université Jean Moulin Lyon 3, 2009. [Consulté le 10 juin 2024]. Disponible à l'adresse : https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2009_out_goilan-sandu_l.pdf

WESTPHAL, Bertrand. Avant-propos. In : VION-SURY, Juliette, GRASSIN, Jean-Marie et WESTPHAL, Bertrand (dir.). *Littérature et espaces*. Limoges : PULIM, 2003. pp. 7-9.

WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, 2007.

WESTPHAL, Bertrand. *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris : Minuit, 2011.

YOTOVA, Rennie. *Écrire le viol*. Paris : Non Lieu, 2007.

ZIMA, Peter Václav et STRUTZ, Johann. *Komparatistik : Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen : Francke, 1992.

ZONABEND, Françoise. Le Nom de personne. *L'Homme* [en ligne]. 1980. [Consulté le 30 juin 2024]. Vol. 20, n°4, pp. 7-23. Disponible à l'adresse : https://www.jstor.org/stable/25131710

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE 7

1. Contours du sujet 8

A. L'identité : entre un questionnement philosophique et un débat contemporain 8

B. Saisir un enjeu littéraire : problématisation et délimitation du corpus 13

C. Objectifs et questions de recherche 22

D. État de l'art : (Re)penser le Nord de la Renaissance à nos jours 23

E. Écrire le Nord au XXIe siècle : entre espace(s) et identité(s) 29

2. Approches théoriques 41

A. Lire l'espace dans les romans du Nord : géocritique, boréalisme et insularité 41

a. L'espace en littérature : vers une approche géocritique 42

Un espace littéraire et évènementiel 42

Premiers pas géocritiques 44

b. (Re)définir l'espace 47

Un espace déterritorialisé et rhizomique 48

Un espace sensoriel et anthropologique 49

c. Des espaces pas comme les autres : perspectives boréalistes et insulaires 51

Le boréalisme, un discours sur le Nord 51

Le boréalisme, une grammaire du Nord 58

Un cas particulier : le Nord insulaire et postcolonial 62

B. De l'espace à l'identité : d'une approche imagologique à une « écolecture » 71

a. Imagologie et image 72

Frontière(s) entre l'Autre et le *moi* 73

Le *moi* habité par *l'Autre* : aliénation et entre-deux ... 74

b. Imagologie et imaginaire ... 76

Stéréotype et hiérarchisation ... 77

Un pas vers l'égalité ... 79

c. Imagologie et alter : vers une reconstruction de l'identité personnelle ... 79

Se construire par le voyage 80

... et par la rencontre avec l'Autre ... 80

d. Imagologie et étrangèreté : vers une reconstruction de l'identité collective ... 81

L'étrangèreté ... 81

L'identité collective en héritage ? ... 82

e. De la géocritique à la zoopoétique : Vers l'identité du vivant ... 83

De la géocritique à l'écolecture ... 83

Entre la culture et la nature : un rapport de discorde ... 85

De la géocritique à l'écocritique, l'écopoétique ou la zoopoétique ... 88

I. L'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DU CONTRASTE SENSORIEL ... 101

1. Un paysage visuel entre lumière et obscurité ... 103

A. La nuit, une altérité nécessaire ... 105

a. Nuit et mortalité ... 108

La nuit, heure après heure ... 108

La nuit qui hante ou altère ... 109

b. Des nuits extraordinaires ou ordinaires ... 112

Des nuits les plus longues aux nuits les plus courtes ... 113

De la banalité de la nuit ... 117

c. Ce(ux) que la nuit engloutit : le temps et les personnages ... 119

La nuit, hors du temps ... 120

La nuit, motif de disparition ... 122

La nuit, source d'altération ... 123

B. Les clairs-obscurs, à mi-chemin entre l'altérité et l'identité 129

a. Le crépuscule du soir 131

Les mystères du crépuscule 132

Un crépuscule spectaculaire 136

Un temps en suspens ? 142

b. L'aurore 145

Les couleurs de l'aurore 148

Aube et renaissance 151

c. La lumière dans l'obscurité et l'obscurité dans la lumière 152

Les aurores boréales, lumières du Nord 152

L'ombre, marque de dépendance ou de rejet 157

2. Un paysage auditif entre sons et silence 163

A. Un Nord bruyant ? 166

a. Le bruit de la mort 167

La mort par ricochets 168

La mort, un bruit dans l'énigme ? 173

b. Sur les pas de la « sonordicité » : artificielle ou naturelle ? 174

Une orchestration mi-naturelle, mi-artificielle 175

Les voix naturelles du Nord 176

L'eau, soliste de la « sonordicité » ? 178

B. La métaphore de la musique 181

a. La musique comme signature 181

Quand un personnage et son instrument deviennent indissociables 182

La flûte comme fantôme sonore 183

b. De la musique au stéréotype 184

Tango et (É)ROS 185

Du vice à la vertu 187

C. D'un silence à l'autre 189

a. Silence et altérité nordique 189
Absence du son, présence du silence 190
Écouter le silence : une compétence ? 191
b. Silence et identités romanesques chez Brina Svit et Anna Kim 193
Ce que le silence « dit » 193
Une vie de silence(s) 194
3. Autour du paysage thermique : un paysage polysensoriel entre glace et feu 202
A. Immobilité et fatalité 205
a. Un froid mortel 207
Morte de froid ? 208
Disparitions et frissons polaires 210
b. S'isoler du froid 216
Les espaces intérieurs, lieux de refuge 217
Le froid – et non la séduction 220
B. La chaleur : un signal d'alarme ? 221
a. La chaleur du volcan 222
Entre danger et fascination 223
La chaleur volcanique, proche du mythe 224
b. La chaleur, une donnée climatique nouvelle ? 225
Différents degrés de chaleur 225
Le réchauffement climatique : une menace pour le Nord circumpolaire 226
C. La glace : un froid qui se voit ? 231
a. La glace, marque d'altérité 232
La glace, essentielle à l'espace polysensoriel nordique 232
La glace sous toutes ses formes 233
b. La glace, miroir de l'identité 234
Se voir dans la glace 235
Ne plus se voir dans la glace 236

II. DEUX NORDS, DEUX LECTURES : RECHERCHE DE L'IDENTITÉ ET DÉCOUVERTE DE L'HYBRIDITÉ 241

1. Une lecture polysensorielle des identités du « Petit Nord » 243

A. Le rouge, marqueur visuel d'identité sociales et de l'identité du « Petit Nord » 244

a. Un rouge féminin 244

Du rouge sang 245

… au rouge de la ménopause 246

b. Vers un rouge économique 247

D'une sémantique érotique à un outil marketing 247

L'identité de genre, plus forte que l'identité pour soi 249

Un « Petit Nord » dénordicisé 251

B. Ruralité, urbanité : l'identité au cœur d'une dualité géographique 252

a. Terre d'identité(s) rurale(s) 253

Le personnage agriculteur 254

L'humain, négligeant le bien-être animal 258

b. Un city trip révélateur d'identités personnelles et collectives 262

Un paysage gustatif : le (dé)goût de l'Autre 265

Identités masculine et féminine : deux antagonistes ? 268

2. Au-delà du spectre identité/altérité : l'hybridité comme entre-deux postcolonial 275

A. Dissonances identitaires chez Kim : des constructions hybrides 280

a. De l'ambivalence des noms 281

Nom et prénom, marqueurs d'hybridité 281

La discorde entre noms et généalogie 283

b. Hybride par adoption ? 283

Du mythe du barbare … 284

… à l'image du « bon sauvage » 286

c. Amoureux d'une hybride exotique 288

L'hybridité, une faille dans le couple ... 289
Le pouvoir écrasant de la culture regardante ... 290
B. Formes de l'entre-deux : de l'hybridité à l'hermaphrodisme ... 295
a. L'hybride insulaire ... 295
Un enfant « sauvage » ? ... 296
Insularité et aliénation : l'impossible retour aux sources ... 297
b. De l'hybridité à la fluidité ... 300
L'identité de genre construite au-delà de l'hybridité ... 301
Le genre en terre postcoloniale : de l'hybridité à l'ambiguïté ... 303
c. Une question d'hermaphrodisme ? ... 304
Un pont culturel ... 305
Un pont linguistique ... 307
III. HUMAIN ET ANIMAL : LE DÉFI D'ÉCRIRE LE(S) VIVANT(S) ... 315
1. Entre le monde humain et le monde du vivant : un écart irrémédiable ? ... 318
A. Un Nord dépourvu de vie ... 319
a. Le vivant supplanté par le vide ... 322
Un Nord sans vie apparente ... 322
La solitude des personnages ... 324
Du Far West au « Far North » ? ... 326
b. Le naturel dominé par le culturel ... 329
Récits d'un alcoolisme nordique ... 329
Une alimentation industrielle ... 334
Des relations artificielles ... 336
B. Premier aperçu de la présence animale ... 338
a. L'animal comme « figurant » ... 339
La faune ornithologique ... 340
Les animaux d'élevage ... 343
Entre l'humain et les chiens de traîneaux : une relation hors du commun ... 343

b. L'animal : une figure ? 347
L'ours, un animal singulier 348
L'animal dans le langage humain 349
2. Le Nord vivant : pour une (éco)poétique de la Relation 352
A. L'humanimalité : de la mutation à l'union 355
a. Un corps humain qui ne l'est plus : un pas vers le zoomorphisme 356
Des personnages animalisés 357
Le vivant-paysage et le vivant volcanique 360
b. De l'imitation à l'interaction inter-espèces : un retour à l'anthropomorphisme ? 363
Imitation et trahison 363
Imitation et communication 364
c. Une souffrance en commun 367
De l'égalité des vivants à la négation du vivant 368
L'empathie, ciment du monde vivant 369
B. La communion du vivant : un pas vers l'écospiritualité 372
a. La mer, temple du vivant 374
La mer et ses icebergs, insaisissables 375
La baleine : de l'animal au mythe 380
L'humain, figure maléfique des océans 381
b. D'un sanctuaire terrestre à la complémentarité du vivant 383
Les paysages sylvestres 383
L'eau qui s'infiltre dans le vivant 385
L'union des forces du vivant : la puissance du souffle 387
CONCLUSION GÉNÉRALE 399
1. Le(s) Nord(s) : un labyrinthe sensoriel 400
2. Écopoéthique et écohumanisme 405
BIBLIOGRAPHIE 411

TABLE DES MATIÈRES 435

Laure SAINT-ALME

Espaces nordiques et identité(s) humaine(s) dans les romans francophones et germanophones du XXIe siècle : Vers un écohumanisme ?

Résumé :

L'étude d'un corpus bilingue de romans ultracontemporains visera à déterminer le rôle des espaces nordiques dans la construction identitaire des personnages. L'objectif sera de comprendre la manière dont les espaces du « Petit » ou du Grand Nord se font autant miroirs de l'Ici que de l'Ailleurs, du *moi* que de l'Autre. Construit à la croisée entre images et imaginaire, le Nord sera lu tout d'abord comme le théâtre d'expressions d'identités et d'altérités personnelles et collectives. Cette lecture imagologique mettra en lumière une construction des identités rendue possible par la rencontre de l'altérité, voire de l'adversité. Afin de dépasser la logique d'opposition et de contradiction propre à l'imagologie, une approche écohumaniste des romans ultracontemporains viendra compléter l'analyse imagologique. Comment envisager, dans ce Nord littéraire, la lecture d'une identité au singulier dépassant les identités personnelles et communautaires, sans les menacer ? Grâce à une lecture écosensible, l'identité humaine sera englobée dans une identité plus large : l'identité du vivant. La prise en compte d'une identité du vivant, enrichie de la diversité humaine et animale, permettra non seulement à l'étranger d'être perçu comme familier, mais également à chaque personnage humain d'être perçu comme un être vivant parmi d'autres. De la pluralité des vivants sera ainsi lue l'union du vivant ; de la division se dessinera la voie de la réconciliation.

Mots clés : Nord, identité, altérité, espace, environnement, nature

Nordic spaces and human identity (or identities) in French and German-language novels from the 21st century: Towards an ecohumanism?

Summary :

The study of a bilingual corpus of ultracontemporary novels will aim to determine the role of Nordic spaces in the characters' identity constructions. The objective will be to understand the way that Nordic spaces – from low latitudes to the Far North – are turned into mirrors of the *here* as well as the *there*, and the self as well as the other. Built at the intersection of image and imagination, the North will firstly be read as a place dedicated to the expression of personal and collective identities and alterities. This imagological approach will put in evidence a construction of identities made possible by the encounter of alterity, or even adversity. In order to escape this imagology-related logic of opposition and contradiction, an ecohumanistic approach of ultracontemporary novels will complete the imagological analysis. How can the design of an identity in singular, which is able to cross personal and community identities without threatening them, be made readable in this literary North? Thanks to an ecosensible reading, human identity will be integrated into a larger identity: the livings' identity. Being aware of this livings' identity, enriched by human and animal diversity, will allow not only the stranger to be perceived as familiar, but also every human character as a living being among others. The union of the living world will therefore be read from the plurality of the livings; the road to reconciliation will emerge from division.

Keywords : North, identity, alterity, space, environment, nature

Laboratoire POLEN
UFR LLSH
10, rue de Tours - 45045 Orléans CEDEX