

L'imaginaire nordique dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz

Isabelle Décarie

CÉLAT – Université du Québec à Montréal

Résumé – Dans le roman *Je m'en vais* de Jean Echenoz (1999), les clichés sur le Nord côtoient des images qui renversent les représentations convenues. Echenoz donne à lire une parodie de l'expédition polaire et de la chasse au trésor tout en reformulant l'espace nordique depuis un jeu sur la narration et la langue, mais aussi sur les attentes du lecteur. L'espace nordique tire ainsi son essence de l'ironie, mais aussi de la poésie d'une lettre froide et mobile qui joue les raccords entre les pans du récit (la répétition de mots contenant la lettre Z). La lecture de ce roman parisien *et* nordique montre ainsi que l'analyse littéraire de l'espace doit rester sensible à l'entre-deux qui configure tout espace, entre vision et perception, entre sujet et monde.

Depuis que Philippe Lejeune a établi son célèbre pacte autobiographique en 1975, la critique s'est penchée avec persistance sur les écrits du moi, sur les pratiques hybrides déclinées autour de l'autofiction et du roman de soi. La question de l'espace, du lieu, a souvent été évacuée de ces analyses, selon une dichotomie passéiste qui tend à séparer sujet et objet, matière et idée. On peut cependant remarquer un retour récent aux questions de l'espace et du paysage et tout particulièrement un intérêt croissant pour une réduction de l'écart entre sujet et objet, entre intérieur et extérieur. Les travaux de Michel Collot sur la poésie contemporaine nous aident à mieux comprendre cette réunion. En effet, pour Collot, le poète contemporain s'approche d'une volonté de mettre en mots l'extérieur du monde depuis un nouveau lyrisme dont serait absente toute sentimentalité excessive. Il remarque que des poètes comme Jean-Michel Maulpoix, Jean-Pierre Lemaire ou Yves Peyré parviennent à maintenir leur pratique de la poésie dans « l'espace potentiel, intermédiaire entre le moi et le monde » et que « c'est en l'explorant que l'artiste peut introduire dans le monde de nouveaux objets et territoires¹ ». La production poétique contemporaine se trouve ainsi dans un entre-deux où la poésie subjective va à la rencontre d'une autre plus réaliste et matérielle afin de se fixer dans un espace mitoyen. De plus, le nouveau lyrisme relève aussi d'une phénoménologie renouvelée dans laquelle le

¹ Michel Collot, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, « De la poésie aujourd'hui », n° 110, juin 1998, p. 48.

monde extérieur n'est plus appréhendé avec absurdité ou exaltation mélancolique, mais avec patience et ouverture. Cette idée de l'entre-deux vise à montrer que l'analyse de l'espace dans la création littéraire doit être attentive à la fois au sujet qui éprouve un lieu et, en retour, à l'existence du lieu en tant que tel.

L'espace et la théorie. Entre description et narration

Du point de vue de l'analyse littéraire, ce délicat maillage entre monde intérieur et extérieur peut aussi être pensé depuis la distinction entre narration et description. Comme le note Paul Claval, l'espace est traditionnellement associé à la description puisque c'est grâce à elle que se donnent à lire les lieux, les décors, les paysages d'un roman². Selon l'époque, la fonction de la description sera différente. Au Moyen Âge, explique Roland Barthes, la description n'a pas une fonction de vraisemblance, mais joue plutôt le rôle du « morceau brillant détachable » qui

n'est assujéti à aucun réalisme; il n'y a aucune gêne, poursuit-il, à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique; seule compte la contrainte du genre descriptif; le vraisemblable n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif : ce sont les règles génériques du discours qui font la loi³.

On le sait, au XIX^e siècle, la description aura une tout autre fonction. Si elle n'est pas complètement dénuée d'un usage esthétique, elle contribue plus directement à fonder l'espace physique et social dans lequel évoluent les personnages. La description renvoie le plus souvent à un référent stable, parfois vérifiable, mais toujours vraisemblable. En ce sens, elle est d'ordre « explicatif et symbolique ». Selon Genette,

les portraits physiques, les descriptions d'habillement et d'ameublements tendent, chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet⁴.

² Paul Claval, « La géographie et les chronotopes », Michel Chevalier [éd.], *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Mémoires et documents de géographie », 1993, p. 106.

³ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 84.

⁴ Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 58-59.

L'IMAGINAIRE NORDIQUE CHEZ JEAN ECHENOZ

Avec le nouveau roman, la description de l'espace vise à rompre avec les modèles réalistes romanesques. La psychologie des personnages est remise à l'arrière-scène du récit en faveur d'une exagération de l'espace. Si on a pu dire que le projet du nouveau roman relevait d'une « promotion spectaculaire de la description⁵ », il n'en reste pas moins qu'il visait également à caricaturer le roman réaliste et par là même à confirmer « l'irréductible finalité narrative de la description⁶ ». La fonction de la description est donc assujettie au cours des siècles à l'épistémologie de l'art de raconter, à l'esthétique du roman.

Toutefois, il ne s'agit plus avec le roman moderne de faire une trop nette distinction entre narration et description. L'espace ne saurait être analysé seulement depuis l'angle de la description. Il faut se rappeler que cette description émane de la perception de quelqu'un ou de quelque chose. L'analyse de la voix narrative, on le sait, est le propre de la narratologie dont il ne sera question ici que rapidement. Si ses outils servent surtout à penser le temps dans le récit, ils nous rappellent pourtant l'importance de l'espace narratif et livresque. En effet, il n'est jamais superflu de s'interroger sur l'instance narrative qui raconte un récit. Qui est et où se trouve la voix qui raconte? Récit et histoire coïncident-ils? Si la réponse est négative, il faut se demander quelles sont leurs différences temporelle et spatiale. On peut sans doute cerner l'espace de manière encore plus satisfaisante en se rapportant à la catégorie de la vitesse :

On entend par vitesse, écrit encore Genette, le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètres) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages⁷.

De manière analogue, on peut sans doute s'interroger sur le rapport entre cette mesure de page et l'espace narré. On pourrait alors tirer des conclusions interprétatives selon qu'une petite mansarde est racontée sur deux cents pages et la vastitude du Grand Nord en un seul paragraphe.

Ainsi, la description seule ne permet pas une appréhension satisfaisante de l'espace parce que « le langage est inéluctablement inscrit dans l'ordre de

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 123.

LE(S) NORD(S) IMAGINAIRE(S)

la succession⁸ ». En ce sens, on dit souvent que le roman est un art du temps, le récit se discernant sur l'axe du syntagme où un mot succède à un autre pour créer une suite logique. Alors que pour comprendre le sens d'un roman il faut du temps, pour percevoir un tableau il ne faut qu'un instant. La simultanéité se trouve ainsi sur l'axe paradigmatique et relève plutôt de l'espace. Dès lors, les arts picturaux se trouvent, par la simultanéité de leurs représentations, du côté de l'espace. Le roman emprunte aux arts leur langage et leur pratique des images sous la forme de figures de style qui permettent d'exprimer l'épaisseur de l'espace. Les images font intervenir le sens figuré d'un énoncé créant de la sorte des univers langagiers propres au romancier. Il s'agit alors d'analyser l'impression qui se dégage de la représentation spatiale.

Par le biais de ces figures émerge une vision personnelle du monde, une « représentation qui résulte d'opérations abstractives de l'esprit⁹ ». L'exemple de *À la recherche du temps perdu* de Proust permet de mieux comprendre comment fonctionne cette pratique. Si la *Recherche* est avant tout un roman sur le temps, il s'agit aussi pour le narrateur de trouver un moyen de faire ressentir à son futur lecteur l'épaisseur des lieux dans lesquels se sont joués les épisodes de sa vie. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur remarque :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi, que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore¹⁰.

Ainsi, la vérité ou l'authenticité de la représentation de l'impression est tributaire non seulement de la succession, mais aussi de la simultanéité, l'ordre de l'espace. Dès lors, le narrateur poursuit : « le style pour l'écrivain

⁸ Nathalie Aubert, « Espace », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [éd.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 193.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1989 [1927], p. 468.

L'IMAGINAIRE NORDIQUE CHEZ JEAN ECHENOZ

aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision¹¹ ». Cette question du style comme vision rejoint donc l'idée selon laquelle les images et les figures transposent dans l'ordre du texte une conception personnelle du monde. En ce sens, l'analyse littéraire doit tenir compte de l'évocation chaque fois différente de ce qui constitue l'espace raconté. C'est aussi ce que préconisait Maupassant au sujet de l'écriture littéraire quand il notait ceci :

La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire le feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun arbre et à aucun autre feu¹².

En d'autres termes, il faut observer la banalité des objets et voir comment l'écriture les transforme.

Une question de lecture

La difficulté pour l'analyse de l'espace réside pour une part dans les images qui tirent leur sens d'un lieu commun et d'un cliché, ce qui vaut aussi pour l'analyse de l'espace nordique. Le lieu commun, malgré son nom, n'est pas toujours le même pour le lecteur et l'écrivain. On lit toujours avec ses propres préjugés, à partir d'une culture et d'une histoire personnelles, depuis un lieu géographique précis. En ce sens, s'il existe une certaine universalité des images reliées à la neige, par exemple (une universalité qui découle de l'état physique de la neige : elle est froide, elle fond, elle devient de l'eau, etc.), la représentation de celle-ci sera le produit à la fois d'une vision personnelle et d'une culture singulière. Il s'agit donc encore de retenir ce qui se trouve dans un entre-deux : la singularité de l'espace décrit se situera entre la vision intime et le cliché. Ainsi, comme le note Roland Barthes,

[] la question que l'on doit toujours poser au langage est celle-ci : comment le langage (telle ou telle langue) découpe-t-elle la réalité ? Qu'est-ce que, de cette réalité, il découpe ? C'est ce

¹¹ *Ibid.*, p. 474.

¹² Guy de Maupassant, cité par Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, UGE, 1984 [1977], p. 150.

LE(S) NORD(S) IMAGINAIRE(S)

qu'on appelle le *mapping*, la carte géographique dont le langage prétend empreindre la surface terrestre du réel¹³.

En parcourant certains textes critiques sur le Nord et le froid, on remarque vite que les nuances s'imposent quant à une universalité du sentiment hivernal. Par exemple, dans son article « "Mapping Inner Space" : Canada's Northern Expressionism », Sherrill E. Grace note que l'expressionnisme en peinture a été particulièrement florissant au Canada :

The reason for this, écrit-elle, may well come down to the basic fact that in an overwhelming, often inhospitable, climate and terrain, human beings are driven inwards to dwell on their own souls or beyond this world to contemplate cosmic forces¹⁴.

Si cette remarque n'est pas entièrement fautive, André Gaulin signale, dans un article sur la littérature québécoise et le froid, que

l'hiver est loin d'être une saison morte en milieu rural. Contrairement aussi à la représentation de l'hiver en littérature urbaine, le froid devient davantage l'occasion de solidarité et de festivités plutôt que de retranchement et de désarroi¹⁵.

L'espace nordique dépend donc d'autres facteurs, culturels et géographiques, pour sa définition. De manière générale, ces remarques s'appliquent aussi à la géographie littéraire dont l'intérêt porte sur les faits littéraires rattachés à une production artistique et à l'espace géographique dans lequel paraît cette production. L'horizon d'attente d'un lecteur norvégien ne sera pas le même que celui d'un Français lisant le même ouvrage. C'est d'ailleurs de ce décalage de l'horizon d'attente que peut naître le dépaysement.

¹³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 47.

¹⁴ Sherrill E. Grace, « "Mapping inner space" : Canada's Northern Expressionism », Jørn Carlsen et Bengt Streijffert [éd.], *The Canadian North. Essays in Culture and Literature*, The Nordic Association for Canadian Studies, coll. « Text Series », vol. 5, 1989, p. 69.

¹⁵ André Gaulin, « L'espace du froid », *Québec français*, n° 88, « Dossier littéraire. Paysages littéraires sur fond d'hiver », hiver 1993, p. 93.

Ce qui brise l'espace

L'espace dans un texte littéraire « mobilise [donc] le regard¹⁶ », est le fruit d'un cadrage, d'un point de vue, d'un déplacement observé, que la description et le style permettent de cerner. Mais l'espace est aussi et avant tout un vide : c'est bien par le relief d'un immeuble, les accidents de terrains ou l'horizon d'un paysage, d'un autre individu, par les limites, les lisières, les frontières, les écarts entre les choses qu'on ressent les contours de l'espace. Ce dernier se constitue par ce qui le remplit, l'obstrue, l'occupe, l'encombre, le dessine. Georges Perec, dans *Espèces d'espaces*, pose en des termes semblables le problème de l'espace :

L'objet de ce livre, écrit-il, n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour.

Puis, Perec termine son avant-propos par cette phrase amusante : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner¹⁷. » En ce sens, l'espace est constitué par son envers, son négatif ; il est tout sauf les meubles, et pourtant c'est par les meubles qu'on peut le concevoir. En d'autres termes, « la plénitude enveloppante de l'espace – où l'on voudrait s'assurer d'être, explique Marie-Claire Ropars – n'existe qu'à proportion des mouvements qui l'animent et le brisent¹⁸ ».

Ce qui anime et brise l'espace dans un roman commence avant tout avec la langue, mais aussi avec ce qui fait signe au lecteur, avec ce qui se détache du reste d'un récit ou ce qui se démarque d'une représentation convenue. Le roman de l'écrivain contemporain français Jean Echenoz, *Je m'en vais*, fait sauter les clichés sur le Nord en les reconnaissant, d'abord, puis en les poussant à l'excès. Ce roman tire son ironie d'un dosage entre images surprenantes et stéréotypées, donne à lire une vision romanesque et cabotine du Nord. En voici déjà deux exemples. Le personnage principal du

¹⁶ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écrire l'espace*, Saint-Denis (France), Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 9.

¹⁷ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 13-14.

¹⁸ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 14.

LE(S) NORD(S) IMAGINAIRE(S)

roman, Ferrer, se rend à bord d'un brise-glace vers le poste de Port Radium dans les Territoires du Nord-Ouest, et le jour où l'on franchit le cercle polaire, l'équipage déguisé en dieux de la mer lui fait une fête, l'entraîne dans une initiation de type « Club Med » où on lui remet un diplôme de passage. Plus loin, alors qu'il est arrivé à Port Radium, la famille qui loue une chambre à Ferrer l'invite à dîner et,

pour rafraîchir le whisky, on envoya la fille briser un peu de glace sur l'iceberg le plus proche puis l'on but sec en mauvais anglais, bientôt on le retenait à dîner, mousse de phoque et steaks de petite baleine. Mais d'abord on lui fit visiter la maison : bien isolée, téléphone et télévision, gros poêle et cuisine moderne, mobilier de bois blanc bon marché de genre nordique mais qu'on trouve jusqu'en banlieue parisienne¹⁹.

L'iceberg-bac-à-glaçons, la gastronomie polaire, les meubles Ikea sont autant d'éléments qui participent à un portrait moqueur et amusant de la vie à Port Radium. Au lieu d'embrasser et d'exalter le caractère extraordinaire du paysage et le fait qu'il soit si loin dans le Nord, le narrateur raconte sur une tonalité blasée et désabusée le quotidien de ses hôtes. Dès lors, le ton est donné : les clichés seront utilisés et parfois détournés afin de teinter le roman de ce timbre singulier. Une image à la fin du récit permet de bien saisir cette idée. Ferrer sera en effet victime d'un arrêt cardiaque parce qu'il n'a pas suivi les ordres de son médecin. Il se sera exposé à la grande chaleur et au froid intense :

il reprit bientôt ses esprits, même s'il lui était actuellement impossible d'articuler un mot : [...] son visuel continua de fonctionner comme enregistre encore une caméra renversée par terre après la mort subite de son opérateur, et qui filme en plan fixe ce qui lui tombe sous l'objectif : un angle de mur et de parquet, une plinthe mal cadrée, un élément de tuyauterie, une bavure de colle à l'orée de la moquette (116).

Tout comme dans cette scène où l'image est mal cadrée, le récit réagit au stéréotype, et la vision du Nord qui en émerge en est une chaque fois décadée, décalée.

Ferrer part ainsi à bord d'un brise-glace afin de piller une épave, la Nechilik, échouée près de Port Radium depuis 1957. Propriétaire d'une

¹⁹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p. 99. Désormais, les références à ce roman seront placées entre parenthèses dans le texte après les citations.

L'IMAGINAIRE NORDIQUE CHEZ JEAN ECHENOZ

galerie d'art parisienne, Ferrer a appris que le navire englouti recèle des objets convoités d'art boréal ainsi que des fourrures inestimables. La première partie du roman se déroule à bord du brise-glace qui emporte le Français « à plus de cent kilomètres au-delà du cercle polaire arctique et moins de mille du pôle Nord magnétique » (73). Après son arrivée à Port Radium, Ferrer embauche deux Autochtones pour l'emmener, avec leurs traîneaux à chiens, sur le site de l'épave. Au retour, il reste quelques jours de plus dans la petite ville avant de repartir pour la France avec son butin. Il est à noter le narrateur dit « Je » à quelques reprises dans le livre, mais il ne fait pas partie de l'intrigue. La narration est conduite à la troisième personne et le titre du roman rapporte la première et la dernière phrase du roman qui sont dites par Ferrer.

Le récit s'inscrit dans une filiation mythique double, celle de l'expédition polaire et celle de la chasse au trésor, une filiation qui sera vite démythifiée. Le voyage fait référence en effet aux explorations polaires qui ont tenté de traverser le passage du Nord-Ouest, sauf que, si de nombreux hommes ont perdu la vie pour le découvrir, Ferrer, quant à lui, s'ennuie à mourir à bord du brise-glace :

On continuait, les jours passaient. On ne croisa personne sauf, une fois, un autre brise-glace du même modèle. [...] Deux ou trois fois on aperçut des villages désertés sur les rivages du Labrador [...]. Jouxant des baraques éventrées, restaient encore ici et là quelques carcasses de phoques desséchées, pendues à des gibets, souvenirs de réserves alimentaires ainsi protégées des ours blancs. C'était intéressant, c'était vide et grandiose, mais au bout de quelques jours un petit peu fastidieux (23).

Dans l'imaginaire populaire, le Nord est tout sauf fastidieux : c'est un lieu silencieux, qui inspire le respect et pour lequel tant d'hommes ont donné leur vie, mais c'est aussi un lieu mystérieux, à la fois à cause de sa vastitude, de son climat et de ses saisons, et parce qu'il est souvent associé à un repaire où invariablement, les bons et les méchants vont se cacher. Pour Ferrer, c'est pourtant tout le contraire d'un espace attirant : le pôle Nord (et le pôle Sud) représente un lieu géographique insaisissable non parce qu'il est énigmatique, mais plutôt parce qu'il demeure compliqué à comprendre et à appréhender, et parce que de nombreux pays s'en disputent l'appartenance (22). De plus, il est difficile à observer, surtout sur une carte, car

LE(S) NORD(S) IMAGINAIRE(S)

tout se passe comme si on les [les pôles] regardait de profil, en perspective fugitive et toujours forcément incomplets [...]. Ensuite on peut aussi les regarder en dessus, comme vus d'avion : de telles cartes existent. Mais alors c'est à leur articulation avec les continents, qu'habituellement on voit pour ainsi dire de face que l'on ne comprend plus rien et ça ne va pas non plus. Ainsi les pôles sont-ils rétifs à l'espace plat (74).

C'est aussi la raison pour laquelle le langage utilisé dans l'espace tout aussi plat du livre emprunte le chemin des images pour faire ressortir l'étendue, comme dans cette métaphore où le froid donne corps aux mots et qui rappelle les très belles paroles gelées dans le *Quart-Livre* de Rabelais :

Mais les paroles, une fois émises, sonnaient trop brièvement avant de se solidifier : comme elles restaient un instant gelées au milieu de l'air, il suffisait de tendre ensuite une main pour qu'y retombent, en vrac, des mots qui venaient doucement fondre entre vos doigts avant de s'éteindre en chuchotant (54).

La représentation de l'espace passe ainsi, dans ce roman, par l'anthropomorphisme (les paroles semblent vivantes), par cette personnification des choses du monde qui les rend vivantes et leur fournit des qualités humaines. En effet, quand le brise-glace se fraye un passage dans les eaux glacées, il se pose sur la banquise pour « l'écraser de tout son poids : elle explosait alors, se lézardant en tous sens à perte de vue » (21). Notons au passage l'expression « se lézardant ». La lettre Z reviendra dans un autre mot pour décrire la banquise à Port Radium : « Le couvercle gelé du lac avait commencé de se défaire par larges plaques aux contours simples, comme des pièces de puzzle élémentaires à l'usage des débutants » (98). Lettre de la zébrure, du zigzag et de la cassure, le Z dessine sur la page du livre l'espace sectionné de la glace, la banquise découpée. Les icebergs, quant à eux, paraissent

plus discrets, plus usés que leurs homologues antarctiques qui se déplacent pensivement en grands blocs tabulaires. Ils étaient également plus anguleux, asymétriques et tarabiscotés, comme s'ils s'étaient retournés plusieurs fois dans un mauvais sommeil (33).

À Port Radium, les icebergs se « dandinent » (98).

L'IMAGINAIRE NORDIQUE CHEZ JEAN ECHENOZ

Ainsi, contrairement aux esprits aventuriers qui partent à la découverte d'un trésor et qui exaltent le paysage qui les entoure, pour le protagoniste, l'espace du Nord est fastidieux parce qu'il est répétitif, blanc, immobile, silencieux, uniforme : autant de termes qui sont employés pour décrire la banquise. Le temps s'étrangle à devenir un « perpétuel dimanche dont le silence de feutre ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes : la blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps » (36). Pour se divertir à bord du brise-glace, Ferrer va à la bibliothèque où il loue « des classiques de l'exploration polaire – Greely, Nansen, Barentsz, Nordenskjöld – et des vidéos en tous genres – *Rio Bravo*, *Kiss me Deadly*, bien sûr, mais aussi *Perverse caissières* ou *La Stagiaire est vorace* » (23). Les vidéos « chauds », pornographiques détonnent avec les documentaires classiques sur le froid. On voit que l'opposition chaud/froid désigne ici plus qu'un simple contraste stéréotypé.

Le thème de la chaleur est en effet utilisé à plusieurs reprises dans le texte en guise de comparaison. Si cet emploi peut être assez convenu, on remarque pourtant que les images formées à partir de cette dichotomie nord/sud sont assez éloquentes. L'opposition est d'abord établie entre l'intérieur et l'extérieur du bateau quand la cabine, si petite et surchauffée (le narrateur en décrit même l'atmosphère comme celle d'une canicule, à la page 35), est comparée par sous-entendu au ventre maternel, alors qu'à l'extérieur les températures inhumaines de l'immensité blanche font peur. Les côtes sont « désertes » (21); les fourrures découvertes sur l'épave sont dures « comme du bois tropical » (82); pendant le voyage avec les chiens de traîneaux, l'équipée tombe sur un corps de pachyderme : « À demi enfoui, le cadavre était praliné de glace, mieux conservé par la banquise qu'un pharaon sous pyramide : le froid embaume aussi radicalement qu'il tue » (59). Soulignons que le motif de la chasse au trésor, qui devrait être un récit épique d'épreuves physiques et morales transformantes pour le héros, est ici contrecarré par des chiens bien éloignés des images populaires des chiens husky de traîneau : hirsutes et malpropres (52), paresseux et indisciplinés (ils se battent sans cesse), ils n'aiment pas les hommes avec lesquels ils voyagent et entravent la bonne marche de l'expédition.

Malgré la découverte macabre du mastodonte, l'image reste gourmande et le caractère comestible de la comparaison anticipe la scène suivante au cours de laquelle les chiens indociles vont en effet dévorer le cadavre. Et puis, quand Ferrer arrive enfin à l'épave, il découvre ce qu'il en reste et la

LE(S) NORD(S) IMAGINAIRE(S)

comparaison encore une fois emprunte le vocabulaire chaud/sud et fait sourire par son caractère coquin :

Ce qui avait dû être deux papiers froissés, traînant jadis sur le pont parmi des nœuds de cordages, était devenu deux roses des sables sur fond de couleuvres cryonisées, le tout pris dans une couche de glace qui ne se fendilla même pas sous les bottes de Ferrer. Celui-ci pénétra dans la cabine de pilotage et la passa rapidement en revue : un registre ouvert, [...] un calendrier de l'année 1957 orné d'une fille assez déshabillée qui rappelait brutalement et potentialisait l'extrême température ambiante, soit dans les moins vingt-cinq degrés (81).

Un Nord mobile dans Paris

Alors que les chapitres alternent et que deux fils narratifs se croisent, l'un racontant le récit polaire, l'autre remontant dans le temps pour expliquer comment Ferrer en est venu à connaître l'existence de l'épave, la dernière partie du roman qui se passe à Paris est contaminée par métonymie par les motifs du Nord qui resurgissent dans les endroits les plus singuliers, comme si l'écrivain avait saupoudré discrètement quelques flocons de neige nordique sur Paris. Ainsi, Ferrer représente un artiste qui se spécialise dans les températures extrêmes et conçoit des souffleries en circuit fermé, et au autre qui crée des installations sous forme de monticules formés de sucre glace et de talc. C'est sans parler des nombreux passages dans lesquels les femmes sont habillées de blanc ou des appartements faisant face au nord. De plus, le réfrigérateur dans l'atelier du galeriste « étant très peu utilisé, un iceberg naturel envahissait le « freezer » que Ferrer, quand cet iceberg virait à la banquise, dégivrait tous les ans à l'aide d'un sèche-cheveux et d'un couteau à pain » (17). Enfin, quand les objets de valeurs trouvés sur l'épave sont finalement transportés puis volés à Paris, les malfaiteurs ont l'idée de les enfermer dans un camion frigorifique, « une fourgonnette blanche parallélépipédique, tout en angles comme une boîte ou comme les baraquements de Port Radium » (132) pour ne pas, selon leurs propres mots, « casser la chaîne du froid » (126). On vient de le lire, le Z a refait surface dans la figure du « freezer » et il va continuer sa route dans l'extrait qui suit, comme s'il incarnait justement cette chaîne du froid qui fait le pont entre ces divers morceaux du puzzle nordique éparpillés dans le livre :

Et le spectacle urbain, dans l'ordre, à mesure que [Ferrer] s'approche de la rue d'Amsterdam en zigzaguant sur les

L'IMAGINAIRE NORDIQUE CHEZ JEAN ECHENOZ

trottoirs entre les étrons de chiens, offre notamment [...] une petite fille qui déclare à sa mère qu'elle a choisi, tout bien réfléchi l'option trapèze, puis deux jeunes femmes qui s'entre-égorgent pour une place de parking suivies d'une camionnette frigorifique qui s'éloigne à bonne allure (143).

Ainsi, entre le « freezer », le puzzle, le zigzag et le trapèze, l'espace du froid dans ce roman emprunte sa zébrure à la lettre Z et décrit un parcours anguleux, un parcours qui a parfois eu l'allure d'un vrai cirque. Cette lettre qui désigne la craquelure de la banquise sert donc, paradoxalement, de raccord entre certaines scènes qui donnent le ton au motif du Nord. L'espace nordique, ici, tire son essence du sourire et de l'ironie, du cliché assumé et dépassé, de la poésie d'une lettre froide et mobile qui se transporte d'un univers à l'autre.

Pour conclure, on peut dire qu'il existe deux postures de lecture qui ne sont pas antinomiques pour parler de l'espace. D'abord, les lectures qui s'appuient sur les principes de la géographie littéraire, du champ culturel, littéraire et social, sur les composantes de l'horizon d'attente, s'intéressent d'abord à l'extérieur et à l'extériorité du texte. L'espace est alors lu comme un phénomène contextuel, tributaire d'un grand nombre de facteurs à la fois sociaux, économiques, culturels. Ensuite, existe une approche qui, en premier lieu, s'intéresse à la description, au style, aux thèmes, et qui se penche sur l'intérieur du texte et étudie le fonctionnement interne et poétique de ses représentations spatiales. Tout porte à croire que l'analyse de l'espace nordique devra bénéficier de ces deux approches. Quel que soit l'angle adopté, l'espace demeure un paradoxe, il se définit toujours de biais, par les marges, par ce qui rompt avec le vide, comme cette lettre Z dans le roman, comme s'il était seulement possible de parler de l'espace depuis d'autres perspectives, comme « le temps, le sujet, le mouvement²⁰ ».

²⁰ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 9.