

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FUITE DU NORD VERS LE NORD. TENSION ENTRE ESPACE IMAGINAIRE ET LIEU  
RÉEL DANS LES LITTÉRATURES CIRCUMPOLAIRES DU XXIE SIÈCLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
OLIVIER HAMEL

JUILLET 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier Daniel Chartier, mon directeur, qui m'a soutenu dès les premiers germes de ce mémoire, éclos près d'un an avant mon entrée officielle au programme de maîtrise. Merci pour tes commentaires rigoureux et tes conseils judicieux tout au long de ma rédaction. Merci pour le poste d'assistant de recherche au Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique qui m'a permis de me développer en tant que jeune chercheur.

Je souhaite aussi remercier ma professeure de méthodologie, Rachel Bouvet, pour son expertise et ses suggestions pertinentes qui ont enrichi mes premières réflexions.

Je tiens à remercier mes premières lectrices et premiers lecteurs : Syrielle Deplanque, Mélodie Charest, Marika Breton et Charles Émond. Vos regards critiques m'ont permis de prendre le recul nécessaire lorsque mes idées s'embrouillaient.

J'adresse un remerciement tout particulier à Sophie Piron, professeure au département de linguistique, pour les nombreuses opportunités professionnelles qu'elle m'a offertes. Mon amour de la langue française et ma piqûre pour l'enseignement ne s'en trouvent qu'exacerbés.

Finalement, je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) pour son généreux soutien financier sans lequel la rédaction de ce mémoire se serait révélée une aventure beaucoup plus ardue.

*À Isabelle et à Eric, qui ont cultivé ma curiosité  
Et à Sarah*

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 UN ESPACE IMAGINAIRE ENVISAGÉ .....	14
1.1 Envisager la fuite comme un voyage bien particulier .....	14
1.2 Le Nord comme espace de fuite .....	18
1.2.1 Le bout du monde.....	25
1.2.2 Terres inhospitalières et inhabitées .....	27
1.2.3 Espace de l'extrême .....	32
1.2.4 Espace de liberté .....	34
1.2.5 Le lieu des réponses .....	39
1.2.6 Regard prospectif .....	41
1.3 Les motivations de la fuite.....	44
1.4 Typologie de la fuite.....	48
1.4.1 Le missionnaire .....	49
1.4.2 Le mésadapté.....	51
1.4.3 Le mercenaire.....	52
1.4.4 Les frontières de la typologie.....	54
1.5 Le Nord comme espace imaginaire envisagé .....	54
CHAPITRE 2 UN LIEU RÉEL EXPÉRIMENTÉ.....	57
2.1 Une question de distance .....	61
2.1.1 Distance physique .....	63
2.1.2 Distance psychologique .....	65
2.2 Un lieu qui résiste, qui confronte.....	69
2.2.1 Résister à l'appel du confort .....	70
2.2.2 L'impression de manque .....	73
2.2.3 Entre déconstruction et désillusion .....	76
2.3 Vers le développement d'un rapport au territoire.....	79
2.4 La rencontre de l'altérité.....	84
2.4.1 L'altérité en rapport binaire .....	84
2.4.2 L'altérité en rapports pluriels.....	85
2.4.3 L'Autre, l'humain occidental.....	87
2.4.4 L'Autre, l'humain autochtone.....	88
2.4.5 L'Autre, l'animal.....	90
2.4.6 L'Autre, le non-vivant.....	95
2.4.7 L'Autre, un rapport de transformation .....	96

CHAPITRE 3 LA FUIITE VERS L'INTÉRIORITÉ .....	100
3.1 Basculement interne-externe .....	103
3.1.1 Projection sur le paysage.....	105
3.1.2 Superpositions des mémoires.....	111
3.1.3 Fuite vers le passé .....	112
3.2 Surmonter son conflit .....	116
3.3 Le résultat de la fuite vers le Nord.....	122
CONCLUSION .....	128
BIBLIOGRAPHIE .....	134

## RÉSUMÉ

Penser le Nord comme concept nécessite de tenir compte de sa double acception de direction cardinale et de lieu topographique identifiable (Chevrel, 2000). Cette ambiguïté sémantique pose un défi de préhension du Nord qui peut expliquer le phénomène de ses frontières fuyantes qui entraîne à poursuivre continuellement la montée en latitude (Chartier, 2004). Dans ce mémoire, nous analyserons des récits de fuite vers le Nord qui présentent une tension entre le Nord comme un espace imaginaire et le Nord comme un lieu réel. Cette analyse s'appuiera sur un corpus de dix romans de l'extrême contemporain issu des littératures circumpolaires : six romans québécois — *Rapide-Danseur* (Louise Desjardins, 2012), *À la recherche du bout du monde* (Michel Noël, 2012), *Jack est scrap* (Denis Lord, 2020), *La saison froide* (Catherine Lafrance, 2011), *Orages d'automne* (Henri Lamoureux, 2011), *Nord Alice* (Marc Séguin, 2015)—, deux romans norvégiens — *Doppler* (Erlend Loe, 2006 [2004]), *Nord* (Merethe Lindstrøm, 2020 [2017])—, un roman russe — *Volia Volnaïa* (Victor Remizov, 2017 [2014]) — et un roman danois — *Chiienne de vie* (Helle Helle, 2011 [2008]). Dans le premier chapitre, nous analyserons la construction imaginaire du Nord, anticipé comme un espace idéal pour la fuite. Dans le second chapitre, nous observerons comment le Nord, en tant que lieu réel expérimenté au cours de la fuite, confronte le sujet dans ses préconceptions. Dans le troisième chapitre, nous montrerons le basculement axiologique de la fuite qui passe d'un paradigme de confrontation externe à un paradigme de confrontation interne. Nous expliquerons en quoi ce basculement permet la transformation du sujet et est nécessaire à la résolution du conflit à l'origine de sa fuite. L'étude des trois phases du processus de fuite, qui font chacune l'objet d'un chapitre de ce mémoire, nous permettra de déterminer comment le rapport au territoire nordique agit comme une propriété structurante des récits de fuite et comme une force de transformation du sujet.

Mots clés : Littérature, Nord, roman, fuite, imaginaire du Nord, espace, lieu, territoire, géopoétique, Québec, Norvège, Danemark, Russie, circumpolaire, littérature québécoise, littérature norvégienne, littérature russe, littérature danoise.

## INTRODUCTION

Penser le Nord comme concept nécessite de tenir compte de sa double acception de direction cardinale et de lieu topographique identifiable. Le concevoir comme une direction implique de reconnaître son caractère relatif qui varie en fonction de la position du sujet dans l'espace. Comme le souligne le chercheur Yves Chevrel dans son article « Ne pas perdre le Nord ! », « [c]haque civilisation se place quasi naturellement au centre de l'espace qu'elle occupe [...] et chacune définit un Nord qui lui est propre, et qui peut, effectivement, être le Sud — ou l'Est — d'un autre pays<sup>1</sup>. » Néanmoins, contrairement à l'est et à l'ouest qui sont systématiquement relatifs à la position de l'observateur dans l'espace, ajoute Chevrel, « l'axe Nord-Sud est un axe qu'on peut dire fondamental, le pivot des pôles autour desquels Est et Ouest tournent. On peut affirmer qu'il existe un Nord absolu et un Sud absolu<sup>2</sup> ». Ainsi, en principe, si quelqu'un progresse continuellement vers l'ouest sans jamais s'arrêter, il fera le tour du globe et reviendra à son point de départ sans jamais changer de direction. À l'inverse, si une personne se dirige vers le nord sans s'arrêter, elle atteindra inexorablement le pôle, point culminant de sa montée latitudinale, arrivée auquel elle n'aurait d'autre choix que de suspendre sa route ou de poursuivre vers une autre direction. L'ambiguïté sémantique de la double acception du Nord pose un défi de préhension et peut expliquer en partie pourquoi, selon le chercheur Daniel Chartier, les frontières du Nord fuient à l'horizon et encouragent une montée continue en latitude<sup>3</sup>. Lorsqu'une personne met les pieds dans un lieu défini comme le Nord, son regard se tourne vers l'horizon, dans la direction cardinale, et elle peut constater qu'un autre lieu, plus nordique que le premier, s'y trouve au loin, du moins jusqu'à son arrivée au pôle, où s'inversent les perspectives. Cette caractéristique explique probablement l'origine d'un topos narratif que nous avons observé en littérature : celui de la fuite vers le Nord. Dans un certain imaginaire, le Nord apparaît ainsi comme un lieu idéal vers lequel fuir puisque ses frontières sans cesse repoussées autorisent une fuite presque à perpétuité, la destination finale demeurant pratiquement inatteignable.

---

<sup>1</sup> Yves Chevrel, « Ne pas perdre le Nord ! », dans Monique Dubar et Jean-Marc Moura (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, Lille, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, coll. « UL3 Travaux de recherches », 2000, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Emily Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 10.

La fluidité des frontières nordiques, qui tendent à continuellement reculer à l’horizon, complique également la circonscription précise de l’aire géographique. L’auteur de l’essai *Amériquoisie*, Jean Désy, qualifie d’ailleurs le territoire nordique d’« espace sans frontières<sup>4</sup> », probablement en raison de ses paysages marqués par les vastes étendues qui se prolongent au-delà de la ligne d’horizon. Or, afin d’étudier le Nord en littérature, il faut arriver à le délimiter. S’appuyer seulement sur la valeur absolue du Pôle ou sur la mesure latitudinale de l’Arctique ne permettrait pas de le considérer dans toute sa complexité. Après tout, comme le souligne le linguiste et géographe Louis-Edmond Hamelin dans son ouvrage intitulé *Nordicité canadienne* : « Si l’aiguille aimantée suggère que le Nord constitue un point fixe, l’optique géographique nous montre plutôt un être vivant, se modifiant sans cesse<sup>5</sup> ». Il importe donc de donner au Nord une définition qui embrasse toute sa fluidité, et qui ne tient pas seulement compte de ses caractéristiques climatiques, topographiques et botaniques<sup>6</sup>. Pour répondre à cette perspective, Hamelin a développé une échelle de valeurs polaires (appelées « VAPO ») qui place le pôle Nord au rang le plus élevé (1000 VAPO), et qui permet ensuite de graduer différentes régions par un degré de nordicité en fonction d’une série de critères à la fois naturels — température moyenne, nombre de jours sous zéros, etc. — et humains — densité de population, accessibilité par la route<sup>7</sup>, etc. Grâce à la circonscription par l’échelle de valeurs polaires qu’il propose, Hamelin explique que « le Nord, plutôt de n’être qu’un fait physique, voire même climatique, devient une région reflétant des caractéristiques naturelles et humaines<sup>8</sup>. » Cette échelle accorde également une flexibilité à la définition du Nord et permet d’y inclure des régions externes à la zone arctique comme ayant un caractère foncièrement nordique sans pour autant homogénéiser et invisibiliser les multiples facettes du Nord. Cette gradation permet par exemple de concevoir le « Québec total », de considérer ce territoire aux paysages multiples, aux climats différant d’une région à l’autre, comme un ensemble qui, pour reprendre les mots d’Hamelin prononcé dans le cadre d’un entretien avec Jean Désy sur la nordicité du Québec, « touche l’espace, les mentalités, les nations, le développement et va au-delà des zones distinctes du Nord et du Sud<sup>9</sup>. » Ainsi, comme le soulève Chartier, cette perspective englobante

---

<sup>4</sup> Jean Désy, *Amériquoisie*, Montréal, Mémoire d’encrier, coll. « Collection Cadastres », 2016, p. 60.

<sup>5</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise, coll. « Géographie », 1975, p. 121.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>9</sup> Daniel Chartier, Jean Désy et Louis-Edmond Hamelin, *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2014, p. 56.

instaure Montréal « — non en raison de sa latitude à 45 degrés, mais en fonction de la sévérité et de la durée de son hiver — comme la grande ville (de plus d’un million d’habitants) la plus froide au monde<sup>10</sup>. » Ce fait situe la métropole dans le monde circumpolaire<sup>11</sup> et ouvre les perspectives de comparaisons littéraires entre les œuvres québécoises à celles écrites en Scandinavie et en Russie, d’autres cultures caractérisées par le niveau de nordicité élevé de leur territoire.

Malgré l’échelle de gradation du Nord proposée par Hamelin, qui permet d’esquisser les contours d’une aire géographique réelle, la conception du Nord demeure en grande partie imaginaire puisque, comme le rappellent les chercheurs Chartier et Sherrill E. Grace, celui-ci est avant tout une construction discursive composée dans des proportions inégales de discours internes et externes<sup>12</sup>. Le principe fondateur du concept d’« imaginaire du Nord » proposé par ce premier chercheur, domaine dans lequel s’inscrivent nos recherches, ouvre la voie aux constructions littéraires et situe la fidélité à la réalité physique au second plan : le Nord ne correspond pas à une série de mesures rationnelles — température, latitude, précipitation —, il est plutôt circonscrit par les perceptions et les représentations humaines. Est « Nord » ce qui correspond à l’idée du Nord.

Dans le présent mémoire, nous nous positionnons ainsi dans la lignée du projet intellectuel d’Hamelin, et aussi dans celui continué à sa suite par le Laboratoire international de recherche sur l’imaginaire du Nord, de l’hiver et de l’Arctique fondé par Daniel Chartier, qui vise à considérer « le Nord comme un phénomène ontologique, dans la réalisation d’un programme intellectuel où le Nord se pense par lui-même, dans une intégration de son rapport différencié au froid, à l’espace, à l’autochtonie et à la diversité<sup>13</sup>. » Dans notre cadre d’analyse des récits de fuite, nous interprétons ces quatre axes de recherches comme le rapport aux paysages nordiques marqué par le passage cyclique d’une saison froide, le déplacement géographique, le rapport à l’altérité et la pluralité des perspectives circumpolaires. Notre objectif consiste à montrer en quoi les récits de fuite vers le

---

<sup>10</sup> Daniel Chartier, *Qu’est-ce que l’imaginaire du Nord ? Principes éthiques*, Montréal et Harstad, Imaginaire | Nord et Artic Arts Summit, coll. « Isberg », 2018, p. 25.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>12</sup> Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », *op. cit.*, p. 10. Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2009 [2001], p. 15.

<sup>13</sup> Daniel Chartier, « Une méthodologie arctique intégrée et venue du froid : l’apport de la Yakoutie », dans Daniel Chartier (dir.), *Géoculture. Méthodologies russes sur l’Arctique*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2020, p. 26.

Nord se structurent autour d'une tension entre un espace imaginaire envisagé et un lieu réel expérimenté qui agit comme une force de transformation du sujet.

Nous avons choisi d'étudier la fuite dans un corpus circumpolaire qui tient compte de manière presque paritaire entre les points de vue d'auteurs masculins et ceux d'autrices féminines, et entre la perspective québécoise et celles d'autres régions nordiques autour du pôle. Notre objectif consiste à rassembler un corpus qui tient compte, malgré l'échantillon restreint et la prépondérance des œuvres québécoises, de la pluralité des points de vue et des postures dans le Nord. Si notre corpus est principalement allochtone — peut-être en raison du fait que le Nord est un concept historiquement occidental qui ne va pas de soi pour les peuples autochtones<sup>14</sup> —, nous y retrouvons un auteur autochtone d'origine algonquine, Michel Noël. Nous accorderons aussi une attention particulière à la représentation des peuples autochtones dans la diégèse de chacune des œuvres de notre corpus. Afin d'étudier la fuite du Nord vers le Nord, nous avons sélectionné des romans dont le point de départ des protagonistes se situe dans la région circumpolaire. Leur fuite se caractérise par un déplacement d'un lieu de nordicité moins élevée vers un lieu de nordicité plus élevé, peu importe la distance qui sépare ces deux lieux. Nous avons choisi des œuvres qui ont été publiées au XXI<sup>e</sup> siècle, que leur récit se déroule à notre époque, dans un futur anticipé ou dans un passé révolu, le but n'étant pas de valider la réalité historique du Nord, mais d'observer quelles perceptions du Nord alimentent notre imaginaire littéraire contemporain.

La première œuvre que nous avons sélectionnée dans notre corpus pour son exemplarité s'intitule *Rapide-Danseur*. Ce roman québécois écrit par Louise Desjardins et paru en 2012 raconte l'histoire d'Angèle, une jeune femme qui abandonne son fils au soin de sa propre mère pour fuir vers le Nord. Lassée par le caractère narcissique de sa mère et incapable d'élever son enfant convenablement, la protagoniste recherche un *nulle part* pour recommencer son existence. Le petit village éponyme d'Abitibi où elle finit par s'enraciner incarne un lieu de tension entre Montréal, la ville d'origine située au Sud, et Chissabi, la ville nordique qui marque le point latitudinal culminant de sa fuite. Dans la petite maison à l'orée de la forêt dont elle a hérité au décès de sa tante Magdelaine, la

---

<sup>14</sup> Daniel Chartier, « Renversements décoloniaux de la cartographie de l'Arctique », *Capture*, vol. 5, no 1, 2020, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1073476ar>>, consulté le 8 septembre 2024.

protagoniste apprend le décès subit de sa mère. Soudainement submergée par le passé qui la rattrape, elle revisite les souvenirs de sa fuite vers le Nord en quête de réponse.

Le second ouvrage que nous avons choisi pour ses échos avec le roman *Rapide-Danseur* s'intitule *Doppler*. Écrit par l'auteur norvégien Erlend Loe et publié en version originale en 2004, puis traduit en français en 2006, il présente le récit d'Andreas Doppler, un père de famille désabusé par la société de production et de consommation. Ce dernier décide de s'exiler dans un bois en bordure d'Oslo et d'y vivre comme un chasseur-cueilleur. À l'instar du roman de Desjardins, celui de Loe commence par le décès de l'un des parents du protagoniste qui rompt la filiation. Dans les deux cas, le conflit interne qui motive la fuite du protagoniste vers une zone de nordicité plus élevée prend naissance dans cette rupture. Le roman *Doppler* permet toutefois un traitement différent de la notion de distance, car Andreas demeure physiquement près de son lieu d'origine, bien qu'il mette l'accent sur les caractéristiques qui l'éloignent de ses concitoyens, tandis que le personnage d'Angèle dans le roman de Desjardins mesure sa fuite en centaines de kilomètres.

À ces deux premières œuvres littéraires, nous ajoutons le roman russe *Volia Volnaïa* de Victor Remizov paru pour la première fois en 2014, puis traduit en français en 2017. Contrairement à ceux des ouvrages précédents, le personnage de ce roman fuit parce que la milice russe le poursuit. C'est donc un élément externe qui motive son déplacement vers une zone de nordicité plus élevée plutôt qu'un conflit interne. L'intérêt d'analyser ce récit consiste à observer en quoi la source de motivation de la fuite influence la préconception de l'espace et la perception du lieu nordique chez le sujet.

Dans un même ordre d'idées, nous avons sélectionné le roman *À la recherche du bout du monde* de l'ethnologue algonquin Michel Noël, puisqu'il propose une troisième source de motivation de la fuite : la poursuite d'une quête, l'atteinte d'un objectif. Cette source de motivation agit comme une force d'attraction qui tire le personnage vers l'avant plutôt que d'incarner un danger à ses trousses qui le pousse par derrière. Wapush, un jeune Innu, part à la recherche du bout du monde puisque le grand esprit du Caribou, qui vient de sauver son village de la famine, lui a demandé de l'y rejoindre. Le protagoniste poursuit cet objectif en se dirigeant vers le Nord, jusqu'en territoire inuit, de l'autre côté duquel le monde doit arriver à sa fin. Ce récit publié en 2012 qui se déroule à

l'époque précédant la colonisation est le seul de notre corpus dont la diégèse se situe dans le passé. Il nous permet d'inclure une perspective autochtone sur la fuite vers le Nord dans notre corpus.

La relation amoureuse entre un Allochtone et une Autochtone agit comme un motif de fuite dans deux autres œuvres québécoises de notre corpus. Ces dernières présentent des sujets en fuite vers le Nord qui espèrent que leur déplacement sur le territoire les aidera à accepter l'absence d'un être cher. Le protagoniste du roman *Orages d'automne*, écrit par Henri Lamoureux et paru en 2011, s'isole dans sa pourvoirie située au cœur du parc de La Vérendrye en Abitibi à la suite du décès tragique de sa petite amie algonquine. Son récit apporte un éclairage important sur le rôle de l'altérité dans le processus de fuite. En effet, la principale force de transformation du personnage provient de ses échanges interculturels avec les Autochtones et de sa cohabitation avec les animaux qui habitent la forêt qui couvre son terrain. Le personnage principal du roman *Nord Alice*, écrit par Marc Séguin et paru en 2015, s'établit à Kuujjuaq. À la suite de sa rupture avec sa petite amie inuite qu'il avait rencontrée à la faculté de médecine, le protagoniste demande à être transféré à l'hôpital de Kuujjuaq pour fuir son ex-copine et leur appartement new-yorkais. Un besoin d'éloignement paradoxalement comblé en se rapprochant du territoire d'origine de l'être aimé. Cette opposition dans le traitement de la notion de distance vient nuancer notre analyse puisqu'elle illustre la tension entre les distances physique et psychologique. Plutôt que de prioriser l'une des deux modalités de l'éloignement, le récit les fait cohabiter simultanément.

Nous avons aussi sélectionné deux autres romans québécois, écrits respectivement par une autrice et un auteur, qui situent le lieu de la fuite dans les Territoires du Nord-Ouest. Dans l'œuvre de Catherine Lafrance parue en 2011 et intitulée *La saison froide*, une jeune femme déménage de Montréal à Yellowknife après avoir accepté un poste de journaliste dans la capitale ténnoise sous prétexte de fuir la chaleur estivale étouffante. Le roman *Jack est scrap* de Denis Lord publié en 2020 raconte l'exile à Yellowknife d'un Québécois qui souhaite guérir de sa dépendance à l'alcool. Ces deux œuvres développent un imaginaire de la fuite vers le Nord-Ouest canadien contemporain qui n'est plus motivé par la ruée vers l'or comme ce fut le cas à l'époque de sa colonisation. Elles nomment toutes deux trois figures types de personnages qui se déplacent vers le Nord : les missionnaires, les mercenaires et les mésadaptés. Nous pourrions réutiliser ces trois figures pour développer une typologie du sujet en fuite basée sur les motivations du sujet à fuir. Cette typologie

nous permettra de mieux comprendre le rôle des motivations du sujet dans sa construction imaginaire de l'espace et dans sa perception du lieu réel.

En plus de nous offrir une perspective sur une autre région du monde circumpolaire, le roman danois *Chienne de vie* de Helle Helle, dont la version originale est parue en 2008 et la traduction en français en 2011, ouvre notre perspective sur un Nord vécu à l'intérieur. Aux vastes étendues de forêt boréale et de toundra bien présentes dans le reste de notre corpus se substitue le foyer d'un logement dans un petit village. La protagoniste, une autrice aux prises du syndrome de la page blanche qui fuit son domicile en quête d'inspiration pour son prochain roman, se retrouve confinée dans un petit village à la suite d'une tempête qui suspend le service d'autobus interurbain. Recueillie par un couple de bons samaritains, Johnny et Cocotte, et hébergée dans leur salon, la protagoniste découvre la vie en petite communauté dans un milieu au degré de nordicité plus élevé. Ce roman nous permet d'observer si le Nord vécu à l'intérieur d'un foyer, un milieu clos, offre les mêmes possibilités de transformation pour le sujet en fuite que le Nord expérimenté au contact de la nature extérieure, un milieu constitué de grands espaces.

Le dernier roman que nous avons sélectionné s'intitule *Nord*. Il s'agit d'un ouvrage de fiction post-apocalyptique écrit par l'autrice norvégienne Merethe Lindstrøm et paru en 2017 en version originale et en 2020 en traduction française. Il raconte la remontée vers le Nord d'un jeune garçon qui fuit les vestiges d'une guerre dans le Sud, un conflit armé qui semble avoir eu l'ampleur d'une troisième Guerre mondiale. Les paysages abandonnés qui se nordifient au fil de la progression repoussent le Nord au loin derrière une frontière infranchissable. Ici, c'est le Nord lui-même qui fuit vers le nord. Ce roman nous permet d'ajouter une perspective fictive à notre corpus afin de voir comment un récit de fuite vers le Nord peut se déployer sans lieux ni contextes référentiels.

Afin de proposer une lecture qui saisit les subtilités des représentations du Nord dans notre corpus, nous devons d'abord poser deux distinctions d'ordre terminologique. La première oppose les notions d'espace et de lieu, selon la définition qu'en a proposé « le géographe américain Yi-Fu Tuan [qui] voyait plutôt dans l'espace une aire de liberté, où la mobilité s'exprime, alors que le lieu serait un espace clos et humanisé<sup>15</sup> ». Cette conception est comparable à celle de Jean-Didier

---

<sup>15</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Édition de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 15.

Urbain pour qui l'espace est une portion d'étendue circonscrite par des frontières identifiables, et le lieu, un espace qui se distingue des autres par l'ajout d'un élément narratif, d'un événement conservé dans la mémoire humaine qui produit un récit<sup>16</sup>. Cela nous amène à adopter les prémisses sur lesquelles se base l'ouvrage collectif *Le lieu du Nord* dirigé par Stéphanie Bellemare Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska, et à penser le rapport à l'espace nordique en termes principalement géographiques et celui au lieu du Nord en termes de signes, symboles et discours<sup>17</sup>. Ces derniers sont sélectionnés et construits par ce que Chartier nomme « un processus continu d'accumulation et de concurrence<sup>18</sup> » duquel émerge une tension entre l'imaginaire et le réel. Cette tension, ajoute-t-il, est issue d'un rapport différencié à deux types de savoir : « [u]n savoir de l'expérience et un savoir du discours : à la fois complémentaires, distincts et concurrents<sup>19</sup>. » La seconde distinction terminologique que nous devons poser concerne ce couple conceptuel imaginaire-réel, puisque, comme le rappelle Chartier, « dans le contexte discursif du roman, tant le “réel” que “l'imaginaire” sont faits de mots<sup>20</sup> ». Ainsi utiliserons-nous l'appellation « Nord expérimenté » pour désigner le Nord intradiégétique expérimenté par les personnages fictionnels de notre corpus et l'appellation « Nord imaginaire » pour désigner l'espace imaginé en par ces mêmes personnages en amont de leur fuite.

Nous postulons donc comme hypothèse que les personnages romanesques choisissent le Nord comme lieu de fuite à cause de la représentation imaginaire qu'ils s'en font, une représentation qui est fondée sur les discours perçus. Or, pendant leur déplacement, leur expérience du Nord réel met cette représentation à l'épreuve et suscite chez les personnages une remise en question qui mène soit à la résolution de leur conflit intérieur — et à une cessation de la fuite — soit au renouvellement de leur conflit intérieur — et à la poursuite de la fuite, voire à une nouvelle fuite. Les récits de fuite vers le Nord contribueraient ainsi à mettre en lumière la tension entre l'imaginaire et le réel

---

<sup>16</sup> Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, vol. 2, no 87, 2010, p. 101.

<sup>17</sup> Stéphanie Bellemare-Page et al., « Présentation. Le lieu du Nord », dans Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska, *Le lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*, Québec et Stockholm, Presses de l'Université du Québec et Université de Stockholm, coll. « Droit au Pôle », 2015, p. vii.

<sup>18</sup> Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières, *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2013, p. 18.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19.

inhérente au territoire. Leur étude permettra de dévoiler comment cette tension se structure dans les récits pour agir comme vecteur de transformation du sujet en fuite.

Dans l'ouvrage dans lequel il développe l'approche géocritique, Bertrand Westphal rappelle que la frontière entre le réel et la fiction n'est pas hermétique puisque « [l]e fictionnel peut concourir à l'élaboration du réel<sup>21</sup>. » Cette perméabilité entre les deux notions où l'imaginaire affecte la réalité extradiégétique a notamment servi le pouvoir colonial, dont l'autorité siège souvent dans une capitale au sud. En effet, comme le propose Chartier, les puissances coloniales se sont construit une idée du Nord comme un espace inhabité pour en exploiter librement les ressources sans ébranler la conscience éthique de la population et sans tenir compte des peuples autochtones présents depuis des millénaires sur ces territoires<sup>22</sup>. Pour les gens du Sud qui ne possèdent pas un savoir expérientiel du Nord, cet imaginaire de vacuité *est* la réalité. La dichotomie entre le Nord comme espace imaginaire et comme lieu réel témoigne ainsi d'un double discours interne et externe<sup>23</sup>. Les populations à l'extérieur du Nord le construisent en fonction de leurs besoins et de leurs attentes, tandis que les populations qui vivent au Nord le présentent tel qu'elles l'expérimentent. Nous verrons toutefois que, dans le cas des récits de fuite, l'imaginaire influence la perception du réel, puisque les protagonistes tendent à se construire une version idéalisée de l'espace vers lequel fuir, peu importe leur degré d'extériorité au Nord qu'ils choisissent d'investir.

La frontière entre le Nord comme territoire cartographiable et le Nord comme discours prend une autre dimension lorsqu'on l'analyse à même la diégèse des œuvres littéraires. À cet égard, Chartier rappelle que dans « le contexte discursif du roman, tant le "réel" que "l'imaginaire" sont faits de mots, et par conséquent qu'ils s'appuient sur un pacte avec celui qui les reçoit et sur une cohérence posée par la forme du texte<sup>24</sup>. » Il pose donc l'existence d'une réalité littéraire qui co-existe avec d'autres réalités et qui peut donc diverger de la réalité que le lectorat expérimente. Selon la chercheuse en littérature et spécialiste de géopoétique Rachel Bouvet, l'auteur Victor Segalen conçoit la dialectique entre l'imaginaire et le réel comme un affrontement en réponse auquel deux

---

<sup>21</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 247.

<sup>22</sup> Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? Principes éthiques, op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>24</sup> Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », *op. cit.*, p. 19.

mouvements sont possibles : tendre vers l'expression du réel ou s'en éloigner<sup>25</sup>. Bouvet stipule que la géopoétique adopte le premier mouvement, bien que cela s'exécute dans une dynamique de confrontation<sup>26</sup>. Cette dynamique nous apparaît justement comme un mécanisme de transformation utilisé dans les récits de fuite pour faire évoluer leur sujet.

Nous adopterons une approche critique des récits de fuite qui s'inspire en partie sur la géopoétique développée par Kenneth White à laquelle ce dernier a longtemps préféré ne pas apposer de définition précise afin d'éviter d'en figer le cadre<sup>27</sup>. Néanmoins, parmi les principes de bases qui sous-tendent ce cadre théorique, l'on retiendra la pluridisciplinarité — la géopoétique s'esquisse au croisement de l'anthropologie fondamentale, l'autopoétique, la phénoménologie et la topologie de l'être<sup>28</sup> —, le mouvement, la sensibilité à l'environnement, la position du sujet dans le monde, les interrelations avec le cosmos et le rapport à l'expérimentation du réel<sup>29</sup>. Comme Bouvet le rappelle à propos de l'approche géopoétique : « il ne s'agit pas d'une école avec un manifeste et un maître à penser, mais d'un mouvement regroupant un ensemble d'individus qui s'interrogent sur leur rapport au monde, sur le sens des textes, des œuvres ou de la vie <sup>30</sup> ». La lecture géopoétique que nous proposerons se basera ainsi sur deux sous-aspects : la perception et la représentation du territoire nordique présenté dans des récits choisis de fuite vers le Nord parus au XXI<sup>e</sup> siècle. Pour ce faire, nous relèverons dans notre corpus les passages où les protagonistes en fuite interagissent avec le territoire qu'ils parcourent et les paysages qu'ils traversent. Nous porterons une attention particulière aux descriptions de ces espaces anticipés, puis expérimentés au cours de la fuite. Nous observerons également les mécanismes narratifs du récit qui se structurent autour de la motivation du sujet à fuir, et plus particulièrement l'influence de la source de cette motivation sur la perception du territoire. Nous identifierons finalement les marques de transformation du sujet qui apparaissent à la suite du contact particulier au territoire entraîné par la fuite.

---

<sup>25</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen, et de J.-M.G. Le Clezio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 112.

<sup>26</sup> Rachel Bouvet, « Du désert ocre au désert blanc », dans Daniel Chartier, *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 61.

<sup>27</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen, et de J.-M.G. Le Clezio*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>28</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 197.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>30</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen, et de J.-M.G. Le Clezio*, *op. cit.*, p. 3.

Notre hypothèse de départ pose que le rapport au territoire nordique du sujet en fuite, marqué par une tension entre la préconception imaginaire et l'expérimentation de la réalité, occupe une fonction structurante dans les récits de fuite vers le Nord. Mais avant d'être en mesure d'analyser ledit rapport, il importe de définir ce qui constitue un récit de fuite et de s'interroger sur les caractéristiques qui nous permettent de l'identifier. Bien que nommer explicitement une fuite dans le texte — comme c'est le cas dans le roman *Doppler* où le protagoniste présente son emménagement dans le bois en banlieue de la capitale norvégienne comme « [s]a fuite dans la forêt<sup>31</sup> » — constitue un indice indubitable, il ne faudrait pas réduire les structures narratives mises en place dans un récit de fuite à un acte perlocutoire qui consiste à nommer un simple déplacement, une « fuite ». Le Grand Robert définit la fuite comme « le fait de fuir<sup>32</sup> » et le verbe fuir comme l'action de « s'éloigner rapidement pour échapper à quelqu'un ou quelque chose de menaçant » et de « chercher à éviter (quelqu'un, un groupe, un lieu) [en s'éloignant, en se tenant à l'écart]<sup>33</sup> ». De cette définition, nous retiendrons la notion d'éloignement qui, caractérisée par sa rapidité, implique une idée d'empressement, de nécessité, et la notion d'évitement. Ces trois aspects se manifestent concrètement dans notre corpus par des protagonistes qui décident de quitter leur lieu de départ sur un coup de tête parce que leur besoin d'éloignement est soudainement devenu si important que rester n'était plus une option. Au sens figuré, fuir signifie « chercher à échapper à une, des difficultés d'ordre moral », une acception qui peut être perceptible dans les récits par l'analyse des motivations du sujet en fuite. De plus, la définition proposée dans le dictionnaire suggère que, en termes d'allusion littéraire, fuir s'accomplit « sous l'effet d'un besoin d'évasion spirituelle<sup>34</sup> », besoin qui ramène au premier plan le rôle qu'occupe l'imaginaire dans la fuite.

Quelques principes fondamentaux appuient la conception de la fuite au XXI<sup>e</sup> siècle. Dans un essai humoristique sur le snobisme arctique, Antonius Moonen remarque que la mondialisation de notre époque a eu pour effet de soustraire tous les lieux auparavant accessibles pour la fuite à l'exception près des « pôles et [du] Grand Nord [qui] restent encore suffisamment “inabordables” pour offrir

---

<sup>31</sup> Erlend Loe, *Doppler*, traduction du norvégien par Jean-Baptiste Coursaud, Paris, 10/8, coll. « Domaine », 2006 [2004], p. 44.

<sup>32</sup> « Fuite », dans *Le Grand Robert*, s.d., en ligne, <<https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>>, consulté le 28 janvier 2024.

<sup>33</sup> « Fuir », dans *Le Grand Robert*, s.d., en ligne, <<https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>>, consulté le 28 janvier 2024. Entre crochet dans le texte.

<sup>34</sup> *Idem*.

un appréciable lieu de retraite<sup>35</sup>. » Toutefois, pour nuancer ce propos sur le Nord avec ceux de Chartier : « S'il est d'abord vu comme un lieu de fuite, le Nord apparaît aussi comme un lieu de grande désolation qui conduit à une absence de repères et à une épreuve intérieure qui mène parfois à la folie<sup>36</sup>. » Le globe n'ayant plus, ou presque, de *terra incognita* à cartographier, le Nord demeure une zone suffisamment méconnue pour y autoriser les projections du sujet même si y fuir ne se fait pas sans risque pour son intégrité. Mais le sujet en fuite cherche-t-il vraiment à préserver son intégrité ? ou serait-il plutôt justement en quête de changements, de transformations ? Afin de bien pouvoir analyser la construction des récits de fuite dans la littérature, il faut d'abord, comme le suggère Thierry Pardo dans son essai *Petite géographie de la fuite*, se détacher de la préconception selon laquelle la fuite se pense en termes d'évitement et d'abandon pour plutôt la percevoir comme un choix volontaire, un principe actif de résistance<sup>37</sup>.

Nous proposons de découper l'analyse du processus de fuite en trois phases, qui feront chacune l'objet d'un chapitre du présent mémoire. Nous analyserons dans un premier temps la période d'anticipation qui précède la fuite au cours de laquelle le sujet imagine l'espace vers lequel fuir. Nous montrerons alors comment le Nord est construit comme un espace de liberté idéalisé en fonction des sources de motivation du sujet à fuir. Nous développerons dans un second temps la phase de déplacement de la fuite au cours de laquelle le sujet se voit confronté au lieu du Nord réel qui oppose une force de résistance à la montée en raison de ses conditions climatiques et sociales particulières. Finalement, nous nous pencherons dans un troisième temps sur le changement de paradigme entre intériorité et extériorité qui s'opère à la suite de cette confrontation entre le Nord comme espace imaginaire envisagé et le Nord comme lieu réel expérimenté. Ce changement de paradigme survient souvent après que le sujet en fuite a atteint le bout de sa route et qu'il doit changer les modalités de sa fuite afin de la poursuivre. C'est généralement au cours de cette phase que le protagoniste découvre la source de son conflit qui le motive depuis le début de son périple et qu'il parvient à résoudre sa fuite.

---

<sup>35</sup> Antonius Moonen, *Snob extrême : précis de fuite arctique et antarctique*, Paris, Paulsen, 2008, p. 29.

<sup>36</sup> Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », *op. cit.*, p. 25.

<sup>37</sup> Thierry Pardo, *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*, Montréal, Les Éditions du Passage, 2015, p. 9.



## CHAPITRE 1

### UN ESPACE IMAGINAIRE ENVISAGÉ

Dans ce chapitre, nous observerons comment les protagonistes de notre corpus envisagent le Nord comme un espace vers lequel fuir avant d'entamer leur montée en latitude. Le rapport entre la fuite et le territoire commence par une préconception de la destination à atteindre. Afin de bien comprendre la fuite du Nord vers le Nord, il importe d'analyser la façon dont les personnages en fuite anticipent les contrées nordiques et s'en construisent une version imaginaire au préalable. Dans un premier temps, nous conceptualiserons la notion de fuite à partir des théories sur le voyage. Dans un second temps, nous relèverons les caractéristiques de l'espace nordique établies par différents discours critiques sur le Nord et par les œuvres de fiction de notre corpus. L'objectif sera de brosser un portrait du Nord comme espace imaginaire. Dans un troisième temps, nous relèverons les éléments qui motivent les protagonistes à fuir. Cela nous permettra de tisser un lien entre les motivations de la fuite et la construction imaginaire de l'espace vers lequel fuir. Nous désirons comprendre pourquoi le Nord apparaît comme endroit idéal de la fuite. Dans un quatrième temps, nous développerons une typologie de personnages qui fuient vers le Nord, ce qui nous permettra d'établir une première synthèse des différents cas de fuite que nous avons observés dans notre corpus.

#### 1.1 Envisager la fuite comme un voyage bien particulier

Les théories sur la notion de voyage apportent un éclairage pertinent sur la notion de fuite, puisque toutes deux impliquent la planification et la réalisation d'un déplacement. Le lien entre voyage et fuite a entre autres été soulevé par le sociologue et linguiste Jean-Didier Urbain, dans son essai *L'envie du monde* qui porte sur la figure du touriste, où il écrit que l'une des règles qui président à l'interprétation du voyage et de la figure de voyageur est qu'« un voyage vaut par ce qui attire le voyageur mais aussi par ce qu'il évite, rejette ou fuit<sup>38</sup>. » Dans ses travaux, Urbain a élaboré cinq axes de spécialisation du lieu touristique<sup>39</sup>, des paramètres de sélection que les voyageurs prennent en compte au moment de choisir leur destination. Par extension, nous pouvons réinvestir ces critères pour penser le lieu de fuite en littérature. Le premier axe correspond à la durée envisagée

---

<sup>38</sup> Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, Paris, Bréal, 2011, p. 152.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 75-90.

du voyage. Dans le cas de la fuite, la durée fait l'objet d'une indétermination qui s'explique par l'impossibilité pour le sujet de prédire quand le conflit qui motive sa fuite sera réglé. Par exemple, dans le roman norvégien *Doppler* d'Erlend Loe, la réclusion du protagoniste dans un boisé en périphérie d'Oslo se caractérise par cette indétermination de la durée. Lorsque sa femme lui rend visite dans son campement de fortune, Andreas Doppler lui affirme qu'il rentrera à la maison bientôt. Or, après qu'elle soit repartie, ce dernier admet : « Je dis que je vais venir, mais je ne viens pas. Certes, cela frise d'une certaine manière le mensonge, mais bon, zut, quoi, c'est ma vie à la fin, et j'ai besoin de passer un bout de temps dans la forêt<sup>40</sup>. » Son incapacité à déterminer combien de temps il compte encore rester dans le bois est marquée par la valeur mensongère de sa promesse et l'imprécision de ladite période. Cette situation exemplifie la dimension atemporelle qui caractérise la fuite. L'atemporalité est également présente dans le roman *À la recherche du bout du monde* de Michel Noël qui raconte la fuite vers le Nord d'un jeune Innu parti à la recherche de la frontière où s'arrête le monde, lieu où l'esprit du Caribou lui avait donné rendez-vous. Lorsque le protagoniste part pour le Nord, qui correspond dans ce roman à la terre du peuple inuit, il promet qu'il reviendra un jour sur le territoire qui l'a vu naître, parmi les siens, sans savoir quand ou même si ce retour sera possible. Il souhaite atteindre un objectif et il a une idée de sa destination, mais il avance à tâtons sans véritable itinéraire autre que la direction qu'il emprunte : celle du Nord.

Le second axe de spécialisation identifié par Urbain correspond à la fidélité du voyageur et à la fréquence de ses voyages. Il réfère à ceux qui reviennent périodiquement au même endroit pour leurs vacances, qui entrent dans la catégorie des voyageurs saisonniers. Or il faut prendre en considération que le sujet en fuite cherche avant tout à s'éloigner d'une situation liée à son milieu de vie habituel ou à avancer vers l'inconnu en quête de nouveautés, de changements. Il y a donc peu de chances, a priori, qu'il fuit vers un endroit où il a l'habitude d'aller périodiquement. Le sentiment de distance se manifeste plus particulièrement lorsqu'on va vers un ailleurs inconnu, qui permet la désorientation. Nous constatons toutefois que fuir vers un territoire familier avantage le sujet lorsque ce dernier est poursuivi. C'est notamment le cas dans *Volia Volnaïa* de Victor Remizov, un roman russe qui raconte les bouleversements d'une petite communauté de Sibérie après que le chef adjoint de la milice, Gnidiouk Anatoli Semionovitch, imbu de son autorité, ait pris en charge le démantèlement du trafic local d'œufs de saumon. Cette activité illégale avait

---

<sup>40</sup> Erlend Loe, *Doppler*, traduction du norvégien par Jean-Baptiste Coursaud, Paris, 10/8, coll. « Domaine », 2006 [2004], p. 44.

toujours été tolérée par les policiers de la région, en échange d'une part des profits, puisqu'elle permettait aux citoyens de survivre à la précarité de leurs conditions de vie. L'élément déclencheur de cette affaire est une altercation entre Gnigiouk et Stéphane Kobiakov survenue parce que le premier avait fouillé le véhicule tout-terrain du second et y avait trouvé une cargaison d'œufs de saumons. Kobiakov avait tiré un coup de feu au pied du représentant des forces de l'ordre pour s'opposer à son arrogance. Il a ensuite fui les autorités russes dépêchées à ses trousses en se rendant dans son territoire de chasse sibérien, un vaste espace où il peut se cacher grâce à sa connaissance du terrain et où il a appris à survivre depuis l'enfance :

Toute sa vie, d'abord avec son père, puis seul à partir de l'âge de dix-sept ans, il avait chassé dans la taïga sur son propre terrain — il ne demandait jamais rien à personne et tout son équipement fonctionnait parfaitement. C'était un solitaire incorrigible et on le respectait, même si certains n'appréciaient pas son côté anachorète<sup>41</sup>.

Cette connaissance du terrain constitue pour Kobiakov un avantage qui fait défaut à ses poursuivants. Ainsi, le choix du sujet de se diriger vers un Nord connu ou inconnu au départ de la fuite dépendra de ce qui le motive à fuir : changer d'horizons ou éviter de se faire rattraper.

Le troisième axe de spécialisation désigné par Urbain est celui des compagnons de voyage, qu'ils soient ceux qui nous accompagnent dès le point de départ ou ceux que nous allons rejoindre au point d'arrivée. Le processus de fuite ne concerne habituellement que le sujet lui-même et son besoin immédiat d'évasion. Sa planification en amont n'est donc pas influencée par les désirs des autres. Toutefois, la fuite mène à la rencontre de l'altérité, un phénomène que nous analyserons en détail dans le prochain chapitre puisqu'il survient normalement dans la phase du déplacement. Dans le roman québécois *Rapide-Danseur* de Louise Desjardins, Angèle fuit la relation toxique qu'elle entretient avec sa mère narcissique. Son parcours de Montréal vers l'Abitibi, puis jusqu'à la Baie-James, lui donne l'occasion de rencontrer des individus qui transformeront sa vision du monde. Nonobstant, sa décision de fuir repose sur des motifs égoïstes, au sens étymologique du terme, puisqu'elle a placé son propre intérêt en avant de celui de ses proches. Lorsqu'elle réfléchit à ce qui l'a poussé à partir, la protagoniste constate que c'était par instinct de préservation : « J'allais mourir, encerclée de vide, et j'ai choisi de vivre. Pour vivre, il me fallait fuir, absolument<sup>42</sup>. » Cet aspect vital lié au déplacement entre en adéquation avec la pensée d'Urbain qui énonce qu'« [o]n

---

<sup>41</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Belfond, 2017 [2014], p. 87.

<sup>42</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, Montréal, Boréal, 2012, p. 127.

voyage en premier lieu pour sauver sa peau, en quelque manière<sup>43</sup>. » Dans son *Éloge de la fuite*, le neurobiologiste Henri Laborit souligne que la dimension salvatrice de la fuite intervient dans les situations de confrontation où l'humain n'a souvent que deux options : se révolter ou fuir. Or, écrit-il :

[s]e révolter, c'est courir à sa perte, car la révolte si elle se réalise en groupe, retrouve aussitôt une échelle hiérarchique de soumission à l'intérieur du groupe, et la révolte seule, aboutit rapidement à la suppression du révolté par la généralité anormale qui se croit détentrice de la normalité. Il ne reste plus que la fuite<sup>44</sup>.

Ce choix stratégique d'éviter une confrontation frontale correspond bien à celui du personnage Stepane Kobiakov dans le roman russe *Volia Volnaïa* qui « pendant son trajet [...] avait arrêté sa décision : ne pas céder. On savait ce que cela voulait dire<sup>45</sup>. » Le personnage sait que, après avoir tiré au pied d'un policier trop curieux, les forces de l'ordre ne le laisseront pas tranquille. Disparaître dans la nature demeure sa meilleure option pour survivre, mais sa fuite n'est pas un acte de lâcheté ou de passivité, car si les policiers venaient à le retrouver, il n'hésiterait pas à se défendre activement.

En littérature, la fuite peut donc se concevoir comme la forme particulière d'un voyage sans durée prédéterminée, que le sujet entreprend en solitaire par instinct de préservation, vers un espace inconnu ou un lieu familier selon qu'il recherche la désorientation ou l'avantage du terrain. Les deux axes de spécialisation restants dont traite Urbain dans son ouvrage sur la figure du touriste nécessitent une réflexion plus exhaustive puisqu'ils nous semblent être les deux piliers qui supportent toute la structure narrative des récits de fuite. L'axe de l'environnement, que le sociologue et linguiste résume par l'opposition entre le milieu naturel et le milieu urbain, déplie, dans notre réflexion, toute la complexité du rapport entre le sujet en fuite et le Nord. L'axe de la motivation derrière le voyage constitue, dans le cas d'un récit de fuite, la clé de voûte qui permet la construction du rapport au territoire. Nous les présenterons maintenant plus en détail.

---

<sup>43</sup> Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>44</sup> Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, pp. 17-18.

<sup>45</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, *op. cit.*, p. 93.

## 1.2 Le Nord comme espace de fuite

Afin de saisir les subtilités du rapports au territoire nordique développé par les personnages en fuite, nous recourons ici aux notions d'étendue, d'espace et de lieu telles que les définit Urbain : « [l]a qualité de l'étendue est précisément de n'en avoir pas, par opposition à l'espace, qui est produit par diverses fragmentations de l'étendue <sup>46</sup>», et par opposition au lieu, qui correspond à une portion d'espace singularisée par son lien étroit et essentiel « avec l'événement, l'action, le rôle, l'histoire<sup>47</sup> ». Le Nord dans sa conceptualisation la plus générale est une étendue qui couvre le pôle jusqu'à certaines latitudes qui varient, comme l'a montré le linguiste et géographe Louis-Edmond Hamelin dans *Nordicité canadienne*, en fonction d'une série de caractéristiques, dont la géographie, la démographie et le climat. Le Nord envisagé par le sujet au moment d'entamer sa fuite est plutôt un espace puisqu'il en représente un fragment construit par son imaginaire, ce qui entre en écho avec les propos de Hamelin qui rappelle que « l'imagination populaire a rarement perçu le Nord comme un tout ; elle s'est plutôt adonnée à des situations nordiques particulières et bien localisées<sup>48</sup>. » Ainsi, ce que le commun de la population imagine comme étant *le Nord* ne correspond souvent qu'à une infime portion du territoire nordique et ne représente nullement la diversité du territoire circumpolaire. L'ouvrage collectif *Le lieu du Nord* a tenté de rassembler une portion de ces fragments afin de cartographier le lieu du Nord en tenant compte des mémoires diverses qui le traversent, mémoires composées entre autres de discours scientifiques, ethnographiques, pluriculturels, etc. La représentation partielle proposée par l'ouvrage témoigne de la difficulté de l'entreprise et de la complexité du territoire à représenter. Dans l'introduction de l'ouvrage, Daniel Chartier relève la difficulté de circonscrire le lieu du Nord et interroge :

comment concevoir une cartographie qui serait propre au « Nord », à un territoire, à une direction et à un imaginaire qui se déploient selon des axes, des paradigmes et des forces à la fois parallèles et contradictoires ? [...] Comment concevoir les liens entre ces différents « lieux » du Nord, sachant la mobilité particulière sur ce territoire et les

---

<sup>46</sup> Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communication*, vol. 2, no 87, 2010, p. 99.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>48</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise, coll. « Géographie », 1975, p. 37.

distorsions imposées par la projection (imaginaire, politique et environnementale) du Sud vers le « Nord<sup>49</sup> » ?

Ces distorsions liées aux projections imaginaires sur le Nord que relève Chartier agissent comme un moteur de la fuite. Elles reflètent d'abord un Nord idéalisé qui attire le sujet, puis elles deviennent une source de confrontation qui enclenche un processus de transformation intérieur. L'idéalisation, la confrontation et la transformation peuvent être lues comme les trois étapes du processus de fuite qui font chacune l'objet d'un chapitre de notre mémoire.

Au cours de la phase qui précède la fuite, le sujet conçoit le Nord de façon très générale, il n'en perçoit alors qu'une infime portion, celle qui répond à son imaginaire et à ses attentes. À ce stade du processus de fuite, le Nord ne peut pas encore être envisagé comme un lieu. D'une part, l'histoire du sujet ne s'y est pas encore déroulée, il manque donc au Nord ce « supplément narratif<sup>50</sup> » dont parle Urbain pour se singulariser en lieu. D'autre part, concevoir le Nord comme un lieu dès le départ lui apposerait des frontières trop rigides pour le sujet en fuite qui a besoin de se projeter continuellement vers l'horizon. Nous emploierons ainsi l'appellation *espace imaginaire* pour désigner cette construction du Nord puisqu'elle constitue, selon ce que suggère Urbain : « un objet construit par l'intervention de l'homme sur le monde naturel [...] intervention [qui] peut être symbolique (nominale ou picturale, schématique, descriptive, littéraire ou cartographique<sup>51</sup>) ». Cet espace imaginaire témoigne de la subjectivité du sujet en fuite puisque, pour reprendre les mots d'Urbain :

[t]out vient de cet imaginaire, projeté sur un espace selon des désirs qui détermineront le sens que lui donnera et l'usage qu'en fera tel ou tel utilisateur, chacun pouvant trouver au sein d'un même site, objectif, des terrains subjectivement favorables à la satisfaction d'envies fort différentes, voire opposées<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Daniel Chartier, « Introduction. "Au-delà, le Nord" », dans Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska, *Le lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au pôle », 2015, p. 5.

<sup>50</sup> Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *loc. cit.*, p. 101.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>52</sup> Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, *op. cit.*, p. 190.

Chaque sujet perçoit ainsi l'espace en fonction de ce qu'il souhaite y trouver, souhaits qui en modulent la construction imaginaire et expliquent la pluralité des perceptions possibles. Selon Chartier, le Nord, espace que les protagonistes de notre corpus ont choisi d'investir,

représente un espace de conquête fuyant qui se défile toujours plus haut à mesure qu'on l'approche : ainsi conçues, les représentations du Nord n'apparaissent plus comme la simple description d'un espace géographique, mais au contraire comme un fascinant discours pluriculturel alimenté de manière unique par différentes strates issues des cultures anciennes, repris par les cultures européennes, alimenté par les cultures du Nord et mis en jeu par les cultures autochtones<sup>53</sup>.

Le Nord serait donc défini par des frontières fuyantes qui sont sans cesse repoussées plus loin au fur et à mesure qu'on s'en approche, tel un mirage. Il est ainsi perçu comme un espace idéal pour la fuite puisqu'il permet, en théorie, la fuite à perpétuité (sauf à l'arrivée au pôle), car ses limites apparaissent inatteignables. Plus qu'un simple territoire physique, le Nord peut d'abord être envisagé sur le plan discursif, ce qui implique qu'une grande partie de sa conception est avant tout imaginaire. Le concept d'« imaginaire du Nord », comme le définit Chartier :

est un objet culturel construit par des siècles de discours qui ont fini par induire une simplification de ses éléments — blanc, loin, froid, en haut, inaccessible, pur et monstrueux —, processus qui pourtant n'arrive jamais à en atténuer la pluralité, l'ambivalence et la complexité<sup>54</sup>.

Les signes qui composent le Nord permettent entre autres de le reconnaître, de l'identifier sans avoir recours à une boussole pour s'orienter — ce qui se révèle bien pratique pour le sujet qui s'y aventure, surtout lorsque c'est la première fois. C'est ainsi ce que constate le protagoniste du roman norvégien *Nord* de Merethe Lindstrøm, une œuvre de fiction postapocalyptique où un garçon tente de rentrer chez lui, dans le Nord, après avoir été déporté dans le Sud en raison d'une guerre dont l'ampleur indéterminée semble être comparable aux guerres mondiales. Lorsque le protagoniste essaie de se remettre en route après avoir cassé sa boussole, il remarque que l'environnement lui offre des indices qui confirment sa progression vers le Nord : « J'essaie de me mettre en route, je

---

<sup>53</sup> Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Emily Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 10.

<sup>54</sup> Daniel Chartier, « Introduction. Le(s) Nord(s) imaginaire(s) » dans Daniel Chartier, *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 5.

me représente le nord, et même si je n'ai plus de boussole, il y a des signes, comme disait le garçon<sup>55</sup>. » Dans ce dernier roman, ces signes correspondent à la fois à des indicateurs pour s'orienter, tels la position du soleil, celle de l'étoile Polaire, et la mousse sur l'écorce des arbres, et à des changements dans les caractéristiques du paysage que le protagoniste reconnaît en fonction de ses souvenirs. Cet imaginaire du Nord est ainsi construit par une série de clichés et de stéréotypes, avérés ou démentis par les souvenirs, qui alimente la préconception du territoire chez le sujet en fuite.

Bien qu'il ait mauvaise presse, le recours aux stéréotypes ne doit pas systématiquement être dénoncé. À cet égard, la chercheuse Ruth Amossy rappelle que les stéréotypes jouent un rôle important dans la compréhension du monde :

indispensabl[e] à la cognition, même [s'il] entraîn[e] une simplification et une généralisation parfois excessive. Nous avons besoin de rapporter ce que nous voyons à des modèles préexistants pour pouvoir comprendre le monde, faire des prévisions et régler nos conduites. Objets des plus sévères dénonciations, le stéréotype devient ainsi l'objet d'une réhabilitation qui permet de souligner ses fonctions constructives<sup>56</sup>.

Dans le cas de la fuite vers le Nord, les stéréotypes sur le territoire permettent de construire une version idéalisée de l'espace vers lequel fuir, ce qui s'avère nécessaire pour un sujet en train de se projeter dans un ailleurs où il souhaite améliorer ses conditions d'existence, où il n'aura pas besoin de recourir à la révolte. Le paradigme de stéréotypes sélectionnés au cours du processus de construction imaginaire de l'espace relève souvent de l'acquisition culturelle. Dans son ouvrage sur la notion de stéréotype cosigné avec la chercheuse Anne Herschberg Pierrot, Amossy souligne notamment l'influence des médias sur les idées préconçues véhiculées au sein d'une communauté :

Dans la société contemporaine, les constructions imaginaires dont l'adéquation au réel est douteuse sinon inexistante sont favorisées par les médias, la presse et la littérature de masse. Souvent le public se forge par la télévision ou la publicité une idée d'un groupe national avec lequel il n'a aucun contact<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Lindstrøm, Merethe, *Nord*, Traduit du norvégien par Marina Heide, Paris, Cambourakis, 2020 [2017], p. 154.

<sup>56</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, p. 28.

<sup>57</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotype et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « Lettres et sciences sociales », 1997, pp. 36-37.

Au moment d'envisager la fuite, une adéquation complète entre les conceptions imaginaires et réelles du Nord serait défavorable pour le sujet et pourrait le dissuader de partir, en ce sens que le Nord réel, par ses conditions climatiques, géographiques et sociales extrêmes, oppose une résistance à la fuite, ainsi que nous le verrons dans le prochain chapitre. Comme le résume Chartier : « les stéréotypes sont les vecteurs collectifs et synthétiques d'idées, de figures, de phénomène<sup>58</sup>. » Il s'agit ainsi d'un processus qui simplifie le monde pour le rendre compréhensible et perceptible sans avoir à passer par l'expérience : après tout, « comment pourrait-on désirer visiter un lieu qui nous est entièrement inconnu, sans d'abord l'appréhender par la pensée et le discours<sup>59</sup>? » L'usage du stéréotype fait donc partie intégrante du processus d'appréhension du monde, et il a son utilité. Sans cette anticipation du Nord par le discours, la fuite serait avortée avant même d'avoir pu être envisagée. L'anticipation de l'espace dans la préparation de la fuite fonctionne ainsi par « stéréotypage », un processus défini par Amossy comme « l'activité qui découpe ou repère, dans le foisonnement du réel ou du texte, un modèle collectif figé<sup>60</sup> » et qui « consiste en une lecture programmée du réel ou du texte<sup>61</sup>. » Dans la phase préparatoire à la fuite, le Nord envisagé par le sujet, qui n'y est la plupart du temps jamais allé, reste une construction imaginaire basée sur une série de stéréotypes et de lieux communs fondée sur des connaissances incomplètes du lieu. Comme le rappelle Hamelin : « Un Nord mal connu au départ ne pouvait éviter de devenir un champ d'atterrissage pour les illusions et les préjugés<sup>62</sup>. »

Pour leur part, les personnages dont la fuite s'apparente à un retour vers leur Nord natal construisent ce dernier en fonction de souvenirs plutôt que de simples stéréotypes. Or, qu'elles soient issues de souvenirs véritables ou d'idées préconçues, les caractéristiques sélectionnées par le sujet contribuent de la même manière à une idéalisation du Nord comme territoire vers lequel fuir. Elles en offrent une vision partielle qui appuie les motivations du sujet et qui occulte les obstacles potentiels. Dans le roman norvégien *Nord*, lorsque la compagne de voyage du protagoniste se demande « [p]ourquoi le Nord l'aimerait-il, elle qui ne sait même pas ce que c'est », le protagoniste lui assure « [q]u'elle sera contente, heureuse d'être là-bas » et « [q]u'elle ne peut rien s'imaginer

---

<sup>58</sup> Daniel Chartier, « Introduction. Penser le lieu comme discours », dans Daniel Chartier, Marie Parent, et Stéphanie Vallières, *L'idée du Lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, « Figura », 2013, p. 20.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 21.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>62</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, op. cit., p. 47.

de mieux<sup>63</sup>. » Ce Nord idéal ne sera jamais décrit de tout le roman, ce qui autorise le lecteur à douter de son existence. Le récit n’alterne qu’entre le présent de la fuite vers le Nord et la période de la guerre que le protagoniste a passé dans le Sud à la suite de sa déportation. Aucune scène ne prouve que le Nord s’avère aussi accueillant que le protagoniste le prétend. Il restera une idée alimentée par la nostalgie de l’enfance qui renforce son caractère idéalisé. Ainsi, les stéréotypes ou les souvenirs sélectionnés par le sujet dans sa constitution d’un espace imaginaire vers lequel fuir servent à rendre le Nord plus attrayant que le lieu de départ.

Généralement, les préjugés envers le Nord dans les récits de fuite apparaissent plutôt mélioratifs, et ils alimentent une vision idéalisée de l’espace imaginaire — un peu comme celle de l’anthropologue Serge Bouchard qui consultait, enfant, les cartes du Québec en couleur dans les livres et imaginait le Nord en « rêv[ant] à ces terres immenses et vierges où, dans [s]a tête naïve, vivaient des animaux et des gens au milieu du beau, du sacré<sup>64</sup> » — sans laquelle la fuite risquerait d’être remise en question, voire complètement évitée. L’on fuit certes pour se soustraire à une confrontation ou s’éloigner d’un conflit, mais l’on fuit surtout avec l’espoir d’améliorer sa situation, pour trouver un ailleurs où, pour reprendre les mots du politicien Jean-Michel Belorgey écrits dans son essai *La vraie vie est ailleurs*, l’on pourra « aspir[er] à un nouvel enracinement<sup>65</sup>. » C’est d’ailleurs ce qu’espère la protagoniste de *Rapide-Danseur* qui fuit vers la région d’origine de son père en « pens[ant] refaire [s]a vie dans le pays qu’il avait quitté<sup>66</sup> ».

Pour espérer s’enraciner de nouveau, le sujet doit trouver un espace habitable où ce qu’il fuit — que ce soient des individus à ses trousses ou une situation désagréable — ne risque pas de le rattraper. Le Nord lui apparaît comme un espace particulièrement propice pour sa fuite puisqu’il est souvent conçu comme un territoire situé à l’extrémité du monde. On le perçoit ainsi comme le point le plus éloigné où l’on peut se rendre, autrement dit, comme un espace de confins. En ce sens, les récits de fuite vers le Nord pourraient appartenir à ce que Kenneth White appelle « la littérature des confins » :

---

<sup>63</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, op. cit., p. 187.

<sup>64</sup> Serge Bouchard et Jean Désy, *Objectif Nord. Le Québec au-delà du 49<sup>e</sup>*, Québec, Éditions Sylvain Harvey, 2013, p. 18.

<sup>65</sup> Jean-Michel Belorgey, *La vraie vie est ailleurs*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1989, p. 243.

<sup>66</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit, p. 11.

cette littérature — la littérature des confins — dont [il] essaie de parler a son lieu mental sur le bord extrême de notre culture, et son mouvement physique consiste en une tentative pour « embrasser » la terre d'une manière nouvelle, pour reprendre contact avec l'univers au moyen d'une attention multiple et simultanée (plus rapide et plus subtile que la simple juxtaposition) dont la logique, érotique et erratique, n'a rien à voir avec les logiques en cours<sup>67</sup>.

Cette littérature se situe en marge de la norme, en adéquation avec les caractéristiques géographiques des confins, des espaces que Rachel Bouvet propose de définir par « leur caractère inhospitalier, impropre à l'épanouissement de la vie humaine. La sécheresse extrême (désert), la végétation abondante et envahissante (forêt), le manque de terre (océan) obligent les êtres humains à s'adapter à leur environnement<sup>68</sup>. » Le Nord peut être considéré comme un espace de confins dans l'imaginaire à cause de son caractère liminaire et, dans la perspective sudiste, impropre à l'épanouissement de la vie humaine. Si un lieu inhospitalier semble être a priori inconvenant pour servir à la fuite, nous verrons que le sujet qui fuit tend à subvertir ce caractère afin de le percevoir à son avantage.

Jusqu'à maintenant, nous avons remarqué que le Nord envisagé par le sujet en fuite correspond à un fragment du territoire circumpolaire. Si les frontières de ce Nord se dérobent à l'horizon au fur et à mesure que le sujet les approche, des signes sont perceptibles pour confirmer la progression latitudinale de ce dernier. Ces signes qui témoignent d'une nordification de l'espace se constituent de stéréotypes ou de souvenirs selon que le territoire nordique était connu ou non du sujet au départ. Une construction imaginaire idéalisée de l'espace nordique qui favorise la fuite en résulte dans tous les cas. Cette idéalisation répond à la volonté d'un nouvel enracinement éprouvé par le sujet. Afin de bien nuancer les caractéristiques qui permettent de construire le Nord comme un espace idéal vers lequel fuir dans l'imaginaire, nous détaillerons maintenant chacun des sous-aspects qui le caractérisent comme espace de confins — le bout du monde, la terre inhospitalière, l'espace de l'extrême, l'espace de liberté, le lieu des réponses et du regard prospectif.

---

<sup>67</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, Paris, Grasset, 1995, p. 312.

<sup>68</sup> Rachel Bouvet, « Émergence d'une subjectivité des confins. Les premiers recueils de François Turcot », dans Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 130.

### 1.2.1 Le bout du monde

Une première caractéristique récurrente qui associe le Nord à un espace de confins dans l’imaginaire des sujets en fuite de notre corpus est d’y situer le bout du monde. Le dictionnaire *Le Grand Robert* définit le terme *confins* comme désignant les « parties (d’un territoire) situées à l’extrémité, à la frontière » et par extension un « bout, [une] extrémité, [un] espace éloigné<sup>69</sup>. » Cet imaginaire de l’extrémité, qui se retrouve dans le titre même du roman de Michel Noël *À la recherche du bout du monde*, sert le besoin de distance du sujet en fuite en identifiant l’espace le plus éloigné qu’il lui est possible d’atteindre, celui qui se trouve tout au bout. Selon le médecin, poète et essayiste Jean Désy, « le bout du monde s’attei[nt] par les mots, grâce aux mots<sup>70</sup> », faisant de la littérature — et par extension de l’imaginaire — le moyen idéal pour atteindre les confins. La protagoniste du roman *La saison froide* de Catherine Lafrance, une jeune femme qui a fui la chaleur estivale montréalaise et une relation amoureuse inadéquate jusqu’à Yellowknife où elle a obtenu un emploi de journaliste, formule une réflexion semblable. Comme elle le remarque à la suite de sa lecture d’un roman acheté dans une petite librairie de la capitale des Territoires du Nord-Ouest : « *North* m’avait menée au nord du nord, à Cambridge Bay, puis à Resolute Bay, puis à Chesterfield Inlet, et je crois qu’avant même d’avoir éteint la lumière je rêvais de glaciers poussés par le vent et dérivant sur les flots bleutés<sup>71</sup>. » C’est par le médium de la littérature que la protagoniste réussit à dépasser le « bout du monde » atteint au cours de sa fuite pour se projeter vers des confins encore plus éloignés puisque, comme elle explique à propos de son déplacement vers le Nord :

Ce n’est pas pour ça que je suis venue ici. Ni pour travailler dans ces mines d’où l’on extrait des tonnes de diamants, année après année, ni pour l’argent. Ce n’est pas pour ça que j’ai fait le voyage et que je me suis retrouvée par un bel après-midi d’automne, la tête levée, les yeux plissés, à contempler béatement le grand couteau jaune en relief qui scintillait au soleil, juste à l’entrée de la ville. C’est que j’étais arrivé au bout de la route. Comme j’étais, aussi, arrivée au bout de moi-même<sup>72</sup>.

Cet extrait illustre bien que la protagoniste conçoit la ville du Nord comme un espace et non comme un lieu. En écartant d’emblée les motivations économiques habituelles des gens qui viennent

---

<sup>69</sup> « Confins », dans *Le Grand Robert*, s.d., en ligne, <<https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>>, consulté le 28 janvier 2024.

<sup>70</sup> Serge Bouchard et Jean Désy, *Objectif Nord. Le Québec au-delà du 49<sup>e</sup>*, op. cit., p. 73.

<sup>71</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, Montréal, La Presse, 2011, p. 104.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 17.

s'installer à Yellowknife, la jeune femme rend le choix de sa ville d'accueil arbitraire, et transforme cette dernière en ville type du Nord qui pourrait être remplacée par n'importe quelle autre. De plus, la description de l'image sur la pancarte qui se substitue métonymiquement au nom de la ville confère textuellement à celle-ci une forme d'anonymat qui évite de la singulariser en lieu précis. Finalement, l'extrait montre aussi que la protagoniste associe la ville à un espace de confins. Yellowknife devient la destination finale de la fuite, le lieu physique le plus éloigné de son point de départ, en l'absence de routes qui permettraient au sujet de poursuivre son chemin. Dans le roman *Rapide-Danseur* dans lequel la fuite se déroule en sol québécois, la narratrice associe aussi son propre Nord, l'Abitibi, à l'imaginaire du bout de la route, une frontière qui marque surtout la fin du monde civilisé et de l'aménagement humain dans la nature : « Quand nous nous sommes finalement arrêtés devant la maison de Val-Paradis, mon père m'a dit, Tite fille, c'est ici le boutte du boutte de la route. Après ça, plus rien. J'ai compris qu'on avait atteint le bout du monde<sup>73</sup>. » Cette définition du bout du monde témoigne de la préconception du Nord par le sujet en fuite comme un espace naturel à l'écart des êtres humains. Pour la protagoniste, cette association entre espace nordique et nature vierge répond à un besoin d'évasion. Hébergée depuis peu chez sa tante Magdelaine, parente qu'elle n'avait rencontrée qu'une seule fois dans son enfance, la protagoniste espérait traverser la période de Noël en toute solitude puisque les festivités lui rappelaient de mauvais souvenirs. Or le réveillon, qui devait se dérouler chez une amie, se tient finalement dans la maison de Magdelaine, de sorte que la protagoniste ne puisse s'esquiver à la dernière seconde. En réponse à la sensation d'être prise au piège, ses pensées s'évadent vers la nature, perçue comme un espace avec une fin, un confins, une frontière avec le reste du monde qu'elle souhaiterait traverser : « Mais au fond de moi, une petite voix me disait de partir derrière la maison, de parcourir ce sentier de ski de fond bordé d'une arche d'épinettes croulant sous la neige qui me mènerait tout droit au bout de la terre, là où la lumière aveugle tout<sup>74</sup>. » Toutefois, l'éloignement par rapport au monde dit civilisé n'est pas que *lumineux* et comporte son lot de désagréments avec lesquels les personnages en fuite doivent composer au nom d'une possible guérison. C'est en tous cas ce que constate le protagoniste d'*Orages d'automne*, un roman d'Henri Lamoureux, dans lequel un homme fuit la vie en société pour s'installer dans son chalet au cœur d'une pourvoirie :

---

<sup>73</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 143.

Ma Suzuki tout-terrain porte sur ses flancs d'innombrables éraflures causées par le frottement des branches sur sa carrosserie : le prix à payer pour habiter au bout du monde, dans un lieu favorable à la cicatrisation des abcès qui blessent ma conscience à me rendre fou<sup>75</sup>.

Ce passage résume bien l'ambivalence du Nord comme espace de confins vers lequel fuir, un espace dont la rudesse nuit à l'intégrité du corps, risque fortement de le blesser et abîme le matériel dont le sujet a besoin pour survivre, mais qui permet paradoxalement le retrait nécessaire à la guérison de l'esprit.

Ces exemples démontrent bien que la perception du Nord comme espace de confins convient au désir du sujet de passer du temps à l'écart de la société, éloigné des situations qu'il fuit. L'association entre le Nord et le bout du monde révèle un besoin de distance du sujet en fuite, besoin sur lequel nous reviendrons dans le second chapitre de ce mémoire puisqu'il intervient plus particulièrement au cours de la phase de déplacement. Dans une perspective littéraire, atteindre le bout de la route signifie que le protagoniste ne peut plus progresser physiquement plus loin. Cette impossibilité annonce un changement de paradigme sur le plan narratif, alors que le récit qui avançait avec le déplacement physique d'un personnage doit continuer en suivant un nouveau mouvement. Nous identifions ce changement par le passage d'une fuite externe vers une fuite interne qui fera l'objet de notre troisième chapitre. Si la mise à l'écart avec le reste de la société que permet l'espace de confins comporte son lot d'inconvénients qui opposent une résistance à la fuite, le sujet a tendance à subvertir les aspects négatifs du Nord pour les percevoir à son avantage, comme nous le détaillerons dans les sections suivantes.

### 1.2.2 Terres inhospitalières et inhabitées

Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet ont dirigé en 2018 la publication d'un ouvrage collectif dédié à l'étude des confins selon une approche géopoétique. Dans le chapitre écrit par Élise Lepage à propos des différents types de paysage des confins, les espaces de confins, parmi lesquels figure le Nord, sont définis comme des « érèmes », c'est-à-dire des territoires impropres à l'épanouissement de la vie humaine « parce que leur climat ou leur géographie extrême les rendent inhospitaliers ; ce sont des terres à traverser ou des terres d'exil, exigeantes du point de vue physique, sensoriel et

---

<sup>75</sup> Henri Lamoureux, *Orages d'automne*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2011, p. 40.

psychologique<sup>76</sup>. » Dans le cas spécifique du Nord, il importe de rappeler avec Hamelin que, historiquement, les gouvernements sudistes ont alimenté le mythe du Nord inhabité pour justifier l'exploitation de ses ressources naturelles au profit des populations du Sud sans tenir compte des impacts de cette exploitation sur les populations du Nord<sup>77</sup>. Pour sa part, Sherrill E. Grace souligne dans son essai intitulé *Canada and the Idea of the North*, qui porte sur la construction d'une identité littéraire nordique canadienne, que ce mythe perdure dans l'imaginaire social et alimente la perception du Nord comme un espace vierge où surmonter des défis : « histories concocted in the South to exclude them [Inuits and First nations], [...] which has constructed the North as a homogeneous, empty space, outside of history, a place of romance danger, challenge, mineral resources, and so forth for white, southern men<sup>78</sup>. » Pour les protagonistes en fuite qui cherchent un renouveau, une nouvelle vie, le Nord perçu comme presque inhabité fait miroiter la possibilité d'un anonymat idéalisé. Lorsque la protagoniste de *Rapide-Danseur* arrive devant la station centrale d'autobus de Montréal, juste avant d'acheter un ticket pour un aller simple vers l'Abitibi sur un coup de tête, elle affirme : « En regardant vers le nord, j'ai eu une idée lumineuse, une idée qui change le cours d'une vie. Un *nowhere*, voilà ce qu'il me fallait de toute urgence<sup>79</sup>. » Cette préconception du Nord comme espace vierge est si forte chez la protagoniste qu'elle tente de la faire perdurer jusque dans les premiers moments de sa sortie de l'autobus à Rouyn-Noranda :

Je me sentais euphorique. J'ai pleuré de joie, comme si j'avais toute la vie devant moi. Personne ne sait où je suis, personne ne me connaît, je ne connais personne. Je suis dans le no man's land de tous les possibles, c'est ce que je me répétais tout haut en marchant, pour m'en convaincre davantage<sup>80</sup>.

Aspect intéressant à souligner, il appert dans cet extrait que c'est par le langage, et donc le discours, que le sujet entretient sa préconception du Nord en se répétant sa vision idéalisée comme si cela suffirait à la faire advenir. Une forme d'anonymat et sa consolidation par le langage se manifestent

---

<sup>76</sup> Élise Lepage, « Paysages des confins : déserts, mers, forêts », dans Rachel Bouvet et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 19.

<sup>77</sup> Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? Principes éthiques*, Montréal et Harstad, Imaginaire | Nord et Arctic Arts Summit, coll. « Isberg », 2018, p. 11.

<sup>78</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. XV. « Les histoires conçues dans le Sud pour les exclure [les Inuits et les Premières Nations], [...] qui ont construit le Nord comme espace homogène, vide, à l'extérieur de l'Histoire, comme un endroit de romance, de dangers, de défis, de ressources minières et ainsi de suite pour les hommes blancs du sud. » [Notre traduction]

<sup>79</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

également dans le roman danois *Chiienne de vie* de Helle Helle dans lequel la protagoniste ne dévoile jamais son nom. Si la protagoniste de *Rapide-Danseur* monte vers le Nord pour se trouver dans un espace indéfini — un *nulle part* —, la protagoniste de *Chiienne de vie* se déplace dans une zone de nordicité plus élevée afin de bénéficier des avantages d’une identité indéfinie — n’être *personne*. Celle-ci s’est retrouvée confinée dans un petit village éloigné à la suite d’une tempête qui a interrompu de manière prolongée le service d’autobus interurbain, qui ne desservait déjà qu’une seule fois par jour la petite communauté. Recueillie par un couple de bons samaritains, Johnny et Cocotte, avec qui elle décide de cohabiter pour la suite de sa fuite, la protagoniste se met à utiliser le nom que ses hôtes lui ont donné. Tout le monde dans le village l’appelle Bente, mais comme le rappelle Johnny : « - Oui, d’ailleurs personne ne connaît ton vrai nom<sup>81</sup>. » L’anonymat correspond à une condition nécessaire de la fuite de cette protagoniste puisqu’il lui permet de consolider sa posture d’observatrice en creusant une distance entre elle et les autres. Cette posture d’observatrice est la raison même de sa fuite : la protagoniste est une autrice en quête d’inspiration pour son prochain roman qu’elle n’arrive pas à écrire. Pour le sujet en fuite, la possibilité de n’être *personne* et de ne se trouver *nulle part* — aussi bien dire redevenir une personne vierge dans un environnement vierge — offre la meilleure opportunité de se renouveler pour recommencer sa vie à neuf. En ce sens, le Nord leur offre un potentiel de renouveau.

Si la perception du Nord comme un érème, un espace impropre à l’épanouissement de la vie humaine répond au besoin d’anonymat recherché par le sujet en fuite, l’inhospitalité et la dangerosité de l’espace nordique accentuent la force et le courage de ceux qui s’y aventurent. Grace rappelle que les explorateurs et les missionnaires qui ont participé à la colonisation du Canada utilisaient cette stratégie discursive pour mettre l’accent sur leur propre caractère héroïque : « to describe the North as lifeless, silent, and dark is to enhance their own reputations as “intrepid adventurers<sup>82</sup>” ». Cette rhétorique des aventuriers rappelle également celle des *snobs* au regard rivé vers l’Arctique décrits avec humour par Antonius Moonen et pour lesquels « [I]a seule voie de salut est alors la fuite vers des terres où, faute de combattants, le snobisme “social” n’a pas lieu d’être — fuite qui, en elle-même, on l’aura compris est l’extrême du snobisme<sup>83</sup>. » Ce type de snobisme

---

<sup>81</sup> Helle Helle, *Chiienne de vie* [*Ned til hundene*], traduction du danois par Catherine Lise Dubost, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Le serpent à plumes », 2011 [2008], p. 41.

<sup>82</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, *op. cit.*, p. 8. « Décrire le Nord comme sans vie, silencieux et sombre accentue leur propre réputation d’“aventuriers intrépides”. » [Notre traduction]

<sup>83</sup> Antonius Moonen, *Snob extrême. Précis de fuite arctique et antarctique*, Paris, Paulsen, 2008, p. 28.

social, qui pousse le sujet à se tenir à l'écart de ses concitoyens, est perceptible dans l'attitude du personnage d'Andreas Doppler, qui ne se cache pas d'abhorrer les gens : « je ne souhaite pas rencontrer les gens. Ils me dégoûtent, me répugnent<sup>84</sup>. » Sa fuite vers la forêt comble entre autres un besoin de solitude à laquelle il doit tout de même s'entraîner : « je m'entraîne à la solitude. Je m'entraîne à vivre avec elle. À l'instar de mon père<sup>85</sup>. » Tout comme le protagoniste norvégien, celui du roman québécois *Orage d'automne* manifeste son aversion pour l'humanité en général et fuit également vers la forêt, en s'installant pour sa part dans son chalet. Lors d'une rencontre avec ses amis qui l'ont fait sortir de sa pourvoirie pour prendre un verre, il ne se gêne pas pour :

étaler [s]a nouvelle misanthropie, conscient qu'à ne pas [s]'aimer [lui]- même, il [lui] était impossible d'aimer les autres ou, minimalement, de leur prêter quelque intelligence. Ils [l]'ont écouté [s]e lamenter, [s]e vautrer dans un cynisme absolument dégoûtant, moraliser ad nauseam sur les turpitudes de l'époque<sup>86</sup>.

L'attitude misanthrope partagée par les protagonistes des romans *Doppler* et *Orages d'automne* entraîne les deux hommes à vivre en marge et à éventuellement, comme nous le verrons dans le troisième chapitre de ce mémoire, à se transformer pour résoudre leur conflit intérieur. Cette attitude est aussi liée au désir de fuir, en ce sens qu'une aversion pour l'ensemble de ses concitoyens rend l'existence dans le lieu de départ intolérable. L'importance de la masse de gens contre laquelle ces deux protagonistes s'opposent avorte toute tentative de révolte et présente la fuite comme la seule solution possible. Pour le répéter avec les mots de Laborit : « Il ne [leur] reste plus que la fuite<sup>87</sup>. »

La narratrice du roman danois *Chienne de vie*, légèrement moins austère envers les êtres humains, cherche tout de même à combler son besoin de solitude et envisage sérieusement de louer la cabine située sur l'île au large du petit village reclus où elle s'est retrouvée, comme le témoigne ce court dialogue entre elle et son hôte, Cocotte :

- Tu as vraiment l'intention de t'installer sur l'île ?
- Peut-être.
- Tu risques quand même de te sentir un peu seule.

---

<sup>84</sup> Erlend Loe, *Doppler*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>86</sup> Henri Lamoureux, *Orages d'automne*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>87</sup> Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, *op. cit.*, p. 18.

- Ça ne me fait rien<sup>88</sup>.

Ainsi que le rappelle Moonen, le Nord a déjà été associé comme endroit de prédilection pour la réflexion et l'introspection par :

Nietzsche qui affirmait, dans *Ecce Homo et L'Antéchrist*, que l'homme, pour penser clairement, avait besoin de se distancier de la société humaine, de vivre en solitaire, de préférence dans le Nord, tel un nouvel Hyperboréen se préparant aux temps modernes<sup>89</sup>.

Dans un article paru dans un ouvrage collectif dédié à l'étude du Nord comme un lieu plutôt que comme un espace, la chercheuse Katri Suhonen s'intéresse à des œuvres littéraires québécoises récentes, où l'on retrouve cette conception nietzschéenne du Nord comme lieu où l'on peut se retrouver. Suhonen constate que « les écrivains québécois [sont] aussi appelés par ce Nord et, surtout, le Grand Nord qu'ils associent à la renaissance et à la repossession de soi<sup>90</sup>. » C'est par exemple ce qu'on retrouve dans le roman *Rapide-Danseur*, puisque la protagoniste remarque à propos de son père : « Que ressentait mon père quand il venait dans sa région natale sans ma mère, sans ses enfants ? Il voulait se retrouver, sans doute<sup>91</sup>. » Imaginer le Nord comme inhabité et inhospitalier sert au sujet en fuite qui a besoin d'un espace pour réfléchir en toute solitude.

Percevoir le Nord comme un territoire inhospitalier devrait en principe décourager le sujet d'y fuir. Or cette caractéristique semble plutôt favoriser la fuite en comblant un besoin d'anonymat nécessaire au nouveau départ recherché par les protagonistes (*Rapide-Danseur*, *Chienne de vie*). L'idée d'une terre inhabitée convient tout particulièrement à ceux qui fuient pour éviter leurs concitoyens et qui s'éloignent de leur condition sociale oppressante (*Doppler*, *Orages d'automne*). D'autant plus que ces mêmes protagonistes ont besoin d'introspection, qui nécessite idéalement un état de solitude. Toutefois, la conception du Nord comme terre inhospitalière ne correspond pas

---

<sup>88</sup> Helle Helle, *Chienne de vie*, op. cit., p. 77.

<sup>89</sup> Antonius Moonen, *Snob extrême. Précis de fuite arctique et antarctique*, op. cit., p. 57.

<sup>90</sup> Katri Suhonen, « Les jardins de givre, ou la neige palimpseste, dans la prose québécoise récente », dans Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Walecka-Garbalinska, *Le lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au pôle », 2015, pp. 64-65.

<sup>91</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 73.

seulement à un espace inhabité, elle implique également des conditions géographiques et climatiques extrêmes avec lesquelles le sujet en fuite doit aussi apprendre à composer.

### 1.2.3 Espace de l'extrême

Le Nord est un espace qui incarne les extrêmes : froid extrême ; luminosité ou noirceur extrême ; extrémité de l'écoumène, du monde habité ; toutes des caractéristiques qui alimentent et défient le sujet dans sa construction d'un espace imaginaire vers lequel fuir. La protagoniste du roman *La saison froide* qui a fui la chaleur estivale étouffante de la métropole montréalaise se retrouve, au bout de quelques mois, confrontée au froid hivernal violent de Yellowknife. Le matin du solstice d'hiver, elle constate :

Trois couches de vêtements. C'est une de ces journées où il faut trois couches de vêtements pour survivre à Yellowknife, me dis-je en mettant le nez dehors. Je ressens aussitôt, malgré mes vêtements chauds, la cruelle morsure du froid sur mes cuisses. Et une vive brûlure dans mes poumons, où entre l'air glacial. J'accélère le pas, c'est la seule façon de se réchauffer<sup>92</sup>.

Même si l'expérience du grand froid s'accomplit dans une douleur aiguë analogue à une « cruelle morsure » et à une « brûlure » malgré le port de vêtements adaptés, la protagoniste ne montre ni regrets d'être montée dans le Nord ni nostalgie pour une température plus clémente. Elle fait plutôt preuve de résilience en augmentant la cadence pour s'adapter autant qu'elle peut au climat glacial. Pour le protagoniste du roman *Jack est scrap* de Denis Lord, un alcoolique en sevrage dont la fuite l'a aussi mené du Québec aux Territoires du Nord-Ouest, il n'y a pas que la température qui semble extrême dans le Nord, les événements qui s'y produisent et les éléments qui le constituent dépassent aussi l'entendement : « Des corbeaux en feu, le soleil la nuit, des rivières fabuleuses, des peuples méconnus, il n'y a pas besoin de légendes aux territoires, les faits suffisent<sup>93</sup>. » Le protagoniste situe la réalité des Territoires du Nord-Ouest au même niveau que l'imaginaire puisqu'il n'est pas nécessaire de recourir à des récits inventés pour l'agrémenter. Dans ce roman, ce parallèle entre légende et réalité conclut une réflexion sur le toponyme générique *Territoires* pour nommer les Territoires du Nord-Ouest. Selon le protagoniste, *Territoires* n'est pas un nom propre

---

<sup>92</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, op. cit., p. 103.

<sup>93</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, Sudbury, Prise de parole, 2020, p. 30.

contrairement à *Ouzbékistan, Malawi, Nebraska, Italie* ou *Alaska*<sup>94</sup>. Il parvient finalement à la conclusion que le caractère extrême des Territoires du Nord-Ouest est tel qu'il suffit à le singulariser malgré l'absence d'originalité de son nom. Cet effet de singularisation engendré par les conditions extrêmes s'applique aussi aux êtres humains qui les expérimentent, comme le propose Moonen dans son essai humoristique sur l'Arctique :

Vivre sous un climat très froid, ou très chaud, ou encore dans une région dont la situation géographique est un espace ultime, un « terminus », voilà qui ne peut déplaire au snob ; celui-ci aime les extrêmes pour la simple raison, déjà, qu'ils lui permettent d'échapper au commun-collectif<sup>95</sup>.

Pour le sujet en fuite, les conditions de vie extrêmes en milieu nordique deviennent un outil de distinction par rapport à ses pairs. Andreas Doppler, le personnage éponyme du roman norvégien d'Erlend Loe qui fuit la société dans le bois en périphérie d'Oslo, investit la forêt comme lieu d'habitation parce qu'il « désire cultiver son unicité, se distinguer de la masse et s'éloigner de son quotidien <sup>96</sup>». Il reproche à ses concitoyens d'être trop « appliqués », d'accorder trop de valeur à la réussite matérielle, économique et académique. Fuir vers la forêt lui permet au contraire de se sortir du monde capitaliste, et, même s'il encourage tout le monde à lâcher prise sur les standards sociétaux et à privilégier le troc pour leurs transactions, il se plaint lorsqu'un « mec de droite » lui emboîte le pas et s'installe près de lui dans la forêt. Sa fuite vers une zone de nordicité plus élevée sert de marqueur distinctif et lui permet de créer une distance entre lui et ses concitoyens. Si ses pairs venaient aussi s'installer dans la forêt, il ne se différencierait plus d'eux. Le cas échéant, son besoin de distance, qui était jusqu'à lors assouvi par la fuite, cesserait d'être comblé.

Ainsi, les protagonistes de notre corpus se construisent une version imaginaire du Nord comme espace idéal pour la fuite. Ils l'imaginent en fonction des aspects de leur situation de départ desquels ils souhaitent s'éloigner : mère narcissique, société de consommation, ancienne relation amoureuse. Ces aspects expliquent notamment leur désir de se retrouver seuls pour réfléchir et leur volonté de se différencier de leurs pairs. Imaginer le Nord comme un espace de conditions extrêmes et situé aux confins du monde leur permet d'atteindre ces objectifs. Si l'on fuit quelque chose, l'on

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>95</sup> Antonius Moonen, *Snob extrême. Précis de fuite arctique et antarctique*, op. cit., p. 33.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 32.

fuit également vers quelque chose. D'une part, le processus de fuite comporte un regard vers l'arrière — le point de départ, le lieu que l'on fuit — qui permet d'identifier une série de caractéristiques problématiques et de déterminer leurs contrepoints projetés vers un espace imaginaire. D'autre part, il présente un regard vers l'avant en direction de l'espace vers lequel fuir. Nous analyserons maintenant les propriétés du Nord anticipé qui encouragent ce second regard, soit le gage de liberté, la promesse des réponses et l'importance du regard prospectif.

#### 1.2.4 Espace de liberté

Parmi les nombreux discours qui participent à la construction du Nord comme espace imaginaire circule l'idée de l'immensité, de la terre sans limites. Dans un ouvrage dédié à la portion du Québec situé au nord du 49<sup>e</sup> parallèle, l'anthropologue Serge Bouchard constate : « “Le pays dont je parle a des dimensions infinies.” Ainsi débutent-ils leurs discours, nos politiciens, quand ils veulent nous convaincre d'exploiter les richesses du Nord<sup>97</sup>. » Cette impression d'infinité du territoire nordique qui, comme le souligne Hamelin, relève du mythe, peut entre autres s'expliquer par la fluidité de ses frontières :

Le premier de ces mythes est de reconnaître l'espace comme un espace presque infini. Ce mythe parcourt toute l'Amérique du Nord, en fait. C'est celui que les gens ont en tête quand ils se disent : « Allons plus loin, allons donc voir là-bas si ce n'est pas encore mieux, nous y serons plus libres. » C'est cette force qui poussait le coureur des bois, homme de la liberté : il ne voulait pas obéir à tous les règlements des administrateurs et un grand espace lui était nécessaire pour réaliser son rêve<sup>98</sup>.

Ce mythe intervient aussi dans la construction de l'espace imaginaire du sujet qui cherche à se distancer de son point de départ : un regard porté sur un territoire infini autorise à se projeter aussi loin que possible sans risquer de se heurter à une frontière. Il explique aussi en partie pourquoi le Nord est perçu comme un espace de liberté où s'appliquent d'autres lois que celles des sociétés humaines.

---

<sup>97</sup> Serge Bouchard et Jean Désy, *Objectif Nord. Le Québec au-delà du 49<sup>e</sup>, op. cit.*, p. 80.

<sup>98</sup> Daniel Chartier et Jean Désy, *La nordicité du Québec. Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 73.

Dans le roman *La saison froide*, le personnage de Billybob, né dans la communauté de Kugluktuk au Nunavut, décrit son Nord natal comme : « *a land of freedom*<sup>99</sup> ». Les personnages du roman russe *Volia Volnaïa* tiennent un discours semblable à propos de la Sibérie : « Les gens venaient dans le coin pour trouver de la liberté. Qu'est-ce que tu crois ? La Sibérie a toujours été libre<sup>100</sup>. » La Sibérie est décrite comme un refuge pour ceux qui désirent s'éloigner du gouvernement totalitaire d'une Russie où :

le pouvoir avait toujours été une vache sacrée. Même ici, dans ces lieux reculés qui depuis la nuit des temps servaient de refuge contre les persécutions de toutes sortes et où le servage n'avait jamais pris, où des hommes plus qu'indépendants vivaient au sein d'une nature rude, les gens s'indignaient, non pas de la mauvaise structure du pouvoir lui-même, mais de l'injustice de ses actions<sup>101</sup>.

Ce sentiment de liberté dans le Nord est si fort que même l'austérité apparente du territoire ne parvient pas à dissuader ceux qui choisissent de s'y aventurer, voire de s'y installer, comme le montre ce passage où Ilya, Kolka et Onc'Sacha ont décidé de migrer vers le territoire des Yakouts, un peuple autochtone de la Sibérie, lorsque la police locale, avec l'appui de Moscou, a multiplié les inspections, les perquisitions et les arrestations au sein de leur communauté :

Il fallait que leur amour de cette vue soit d'une puissance extraordinaire ! Extraordinaires aussi leurs compétences, gagnées à force de prendre des risques, leur aptitude à s'en sortir dans des situations désastreuses ! D'où leur venait cette passion de l'existence primitive et rude ? Cette passion pour ces montagnes et ces rivières éternellement austères ? Ilya demeura immobile. Ses pensées parcouraient sans cesse cette journée telle que l'avaient vécue Onc'Sacha et Kolka... La voie illégale vers la Yakoutie n'était qu'un prétexte... Onc'Sacha n'avait pas d'œufs de saumon ni d'ailleurs rien d'autre à vendre. C'était leur chemin absurde vers la liberté<sup>102</sup> !

Dans cet extrait, la valeur accordée à la liberté se mesure proportionnellement à la rudesse et aux dangers du territoire. La force pour surmonter ses obstacles ne relève pas de la logique : Ilya, Kolka et Onc'Sacha ne sont pas poursuivis par la milice russe, contrairement à leur camarade en fuite Stepane Kobiakov. Leur résilience face aux conditions nordiques est plutôt d'ordre passionnel et

---

<sup>99</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, op. cit., p. 56. En italique dans le texte. « Une terre de liberté. » [Notre traduction]

<sup>100</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, op. cit., p. 199.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 156.

s'explique par la promesse d'une grande liberté. Une liberté inhérente aux contrées nordiques comme l'affirme Hamelin dans son entretien avec Désy sur *La nordicité du Québec* à propos des coureurs des bois qui parcourait le Nord pour échapper «à tous les règlements des administrateurs<sup>103</sup>». Or comment cette liberté propre aux contrées nordiques se perçoit-elle dans les textes ? Dans les romans *Doppler* et *Volia Volnaïa*, le Nord est défini comme un espace où les lois humaines n'ont pas, ou peu, d'emprise. Andreas Doppler affirme avoir « franchi le pas d'élire domicile dans la forêt où prévalent d'autres règles <sup>104</sup>» et Tikhi, le chef de la milice russe :

résolvait les problèmes non pas selon la loi, mais en bon voisin, autrement dit, il pouvait fermer les yeux sur beaucoup de choses et on l'aimait bien dans la région. Ce n'était pas lui qui avait instauré cette façon de faire, on y était accoutumé dans le coin depuis belle lurette<sup>105</sup>.

D'ailleurs, c'est une confrontation entre deux systèmes d'autorité, celui de la liberté du Nord et celui totalitaire de la police russe, qui déclenche dans ce dernier roman la fuite de Stepane Kobiakov :

Qu'est-ce que tu transportes ? Ces mots lui échappèrent tandis qu'il achevait d'extirper son pistolet de l'étui. Ç'avait été là sa première erreur, se dirait Tikhi plus tard, en se remémorant cette scène. Tout aurait pu s'arranger si Gnidiouk n'avait pas commis une nouvelle folie. Évitant de regarder Stepane dans les yeux, il recula de deux pas, sauta habilement sur la chenille et se mit à tirer sur la bâche qui recouvrait les caisses attachées derrière la cabine. Personne n'aurait fait ça au bourg, pas même le dernier des flics<sup>106</sup>.

Comme l'avoue Tikhi, le chef de la milice du village sibérien où se déroule l'histoire, son commandant adjoint, Gnidiouk, a abusé de son autorité en fouillant la cargaison du véhicule tout-terrain de Stepane Kobiakov. Ce dernier, furieux qu'on mette le nez dans ses affaires, a sorti son arme à son tour et l'a pointé sur les hommes de l'ordre avant de tirer à leurs pieds. Il a ensuite fui vers son terrain de chasse sachant que les autorités ne le laisseraient maintenant plus tranquille en raison de cet affront. Dans cet extrait, le chef de la milice relève deux erreurs commises par son collègue. La première est celle d'avoir sorti son arme, un geste symbolique pouvant être interprété

---

<sup>103</sup> Daniel Chartier et Jean Désy, *La nordicité du Québec. Entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, op. cit., p. 73.

<sup>104</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 107.

<sup>105</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, op. cit., p. 29.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 40.

comme le choix de faire prévaloir la loi des hommes sur celle du Nord par l'utilisation de la force. La seconde est de s'être mêlé de ce qui ne le regardait pas, ce qui met en relief une autre loi du Nord selon laquelle il faut respecter chaque existence, il faut vivre et laisser vivre. Cette perception de liberté liée au Nord entre en adéquation avec la définition de la liberté que propose le neurobiologiste Henri Laborit dans son *Éloge de la fuite* : « ce que nous appelons liberté, c'est la possibilité de réaliser les actes qui nous gratifient, de réaliser notre projet, sans nous heurter au projet de l'autre<sup>107</sup>. » D'une certaine manière, la meilleure façon de ne pas se heurter aux autres est de s'enfuir à l'écart, dans un espace infini éloigné de tout, ce que permet le Nord narratif. Grace, dans son essai *Canada and the Idea of North* qui porte sur la construction d'une identité canadienne nordique, observe que le Nord se situe dans l'imaginaire aux pôles de deux extrêmes :

the familiar description of North as deadly, cold, empty, barren, isolated, mysterious [...] this construction of North necessarily contains its opposite, a friendly North of sublime beauty, abundance, natural resources waiting to be exploited, and of great spiritual power; this North is « God's country<sup>108</sup> ».

Les protagonistes en fuite exploitent les deux pans de la nature duale du Nord décrite par Grace. Le côté sublime et pur attire le personnage en fuite en quête d'une nouvelle vie. Le côté dangereux peut dissuader les poursuivants, les ralentir dans leur poursuite et ainsi offrir une sensation de protection pour l'individu qui fuit.

Les lois du Nord ont parfois aussi une valeur plus spirituelle qui transcende les lois humaines. C'est l'explication que Nova Doyon donne au premier titre du roman *La loi du Nord ou Telle qu'elle était de son vivant* de l'auteur français Maurice Constantin-Weyer. Selon elle, le titre renvoie à la représentation du Nord proposée par l'œuvre en fonction de laquelle ce dernier « représente ainsi l'espace sauvage par excellence où la loi des hommes — peut-être plus cruelle que celle de la nature parce que plus hypocrite ? — ne tient plus<sup>109</sup>. » Cette conception s'appuie entre autres sur le fait que, dans ce récit de Constantin-Weyer, « la nature libère en quelque sorte Dale [le policier] de

---

<sup>107</sup> Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, *op. cit.*, p. 88.

<sup>108</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, *op. cit.*, p. 16. « La description familière du Nord comme mortel, froid, vide, dénudé, isolé, mystérieux [...] cette construction du Nord contient nécessairement son inverse, un Nord amical d'une beauté sublime, une terre d'abondance aux ressources qui attendent d'être exploitées, et d'un grand pouvoir spirituel ; ce Nord est "le pays de Dieu". » [Notre traduction]

<sup>109</sup> Nova Doyon, « Introduction à l'œuvre », dans Maurice Constantin-Weyer, *La loi du Nord ou Telle qu'elle était en son vivant*, Montréal et Québec, Imaginaire | Nord et Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2013 [1936], p. 63.

son engagement moral envers l'institution qu'il incarne<sup>110</sup>. » Le roman de Constantin-Weyer, qui raconte une fuite vers le Nord qui se déroule dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, construit le Nord comme un espace qui obéirait à ses propres lois, et qui aurait un droit de vie et de mort sur ceux qui s'y aventurent sans tenir compte de leur statut social ou de leur position d'autorité dans les sociétés humaines. Selon Doyon, cet état de subordination au territoire entraînerait la formation d'une solidarité entre les personnages qui s'y aventurent pour favoriser leur chance de survie, ou entre l'humain et la nature dans les cas où le déplacement dans le Nord s'opère en solitaire. Près d'un siècle plus tard, nous remarquons que les œuvres de notre corpus véhiculent aussi cette conception d'un Nord tout-puissant où la nature subordonne les humains et les oblige à vivre en harmonie avec les autres êtres vivants. C'est notamment le cas dans le roman *Volia Volnaïa* lorsque le chasseur Guenka parle de sa première prise de l'année à la manière d'un rite divinatoire pour connaître le succès de la saison de chasse à venir. Il explique que la nature sera favorable au chasseur qui respecte ses proies :

Ces cerfs, dont il avait tellement besoin, étaient sa récompense pour avoir laissé vivre la zibeline. C'était sûr. Cela lui était arrivé bien des fois dans la taïga. Si on agissait intelligemment, on était récompensé. Si on se plaignait, pire, si on faisait du mal autour de soi, alors c'était fichu<sup>111</sup>.

Cela montre en quelque sorte que le Nord permet la liberté et la survie de ceux qui en respectent les lois.

La notion de liberté impliquée dans cet imaginaire du Nord se retrouve aussi dans le titre du roman de Victor Remizov. Comme l'indique une note de la traductrice, *Volia Volnaïa* réfère au titre d'une chanson et signifie « "liberté libre", [cela] comprend l'idée de grands espaces à parcourir et de risque, souvent associée à la figure du Cosaque, du guerrier, du bandit. Volia signifie à la fois liberté et volonté<sup>112</sup>. » La double acception de ce mot russe est intéressante pour nous aider à conceptualiser la fuite comme un principe actif dans la mesure où, en liant liberté et volonté, elle

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>111</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 386.

implique que le sujet ne peut être passif s'il désire obtenir cette liberté, et qu'il doit poser des actions pour la faire advenir.

Le sujet en fuite choisit le Nord comme destination parce qu'il l'envisage comme un espace de liberté et d'immensité. Sa volonté d'obtenir cette liberté apparaît suffisamment puissante pour lui permettre de surmonter les obstacles que la rudesse des conditions géographiques et climatiques du Nord lui oppose en cours de route, quitte à se subordonner aux forces de la nature plutôt que de tenter de la domestiquer. Néanmoins, les protagonistes de notre corpus ne cherchent pas qu'à se libérer de leurs faix en allant dans le Nord, ils espèrent aussi y trouver des réponses à leurs questions, et éventuellement, y découvrir une solution au conflit à l'origine de leur fuite.

#### 1.2.5 Le lieu des réponses

Si le Nord est perçu avant la fuite comme un espace de liberté, il apparaît également comme le lieu potentiel des réponses, comme l'endroit où l'on peut trouver ce que l'on est venu y chercher. Dans le roman *Jack est scrap* de Denis Lord, Mireille, une touriste à la recherche de Lynx River, un village fictif des Territoires du Nord-Ouest issu d'une série télévisée, illustre ce phénomène lorsqu'elle affirme que « La réponse est au Nord, au 60e<sup>113</sup>. » La réponse à quelle question ? Le texte reste muet à ce sujet. Il montre néanmoins que la touriste est convaincue qu'elle trouvera cette réponse dans le Nord. Le protagoniste du roman *Orages d'automne* avait anticipé, quant à lui, que son séjour dans le Nord serait propice à une introspection qui lui permettrait de trouver des réponses pour régler ses tourments : « Je croyais qu'en m'installant ici, je passerais mes journées à faire le bilan de ma vie. C'était ignorer l'immense source de questionnement et d'émerveillement que génère la proximité d'une nature qui n'a pas encore été domestiquée, ou si peu<sup>114</sup>. » Il pose donc le Nord comme un lieu où l'on trouve réponse à ses questions, mais aussi comme un lieu où l'on peut guérir :

---

<sup>113</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, op. cit., 246 p.

<sup>114</sup> Henri Lamoureux, *Orages d'automne*, op. cit., p. 16.

Je vis là, au cœur de cet éden, depuis le début du printemps. Je m’y suis établi pour au moins un an, peut-être pour ce qu’il me reste d’avenir, le temps de cicatriser mes plaies, de reprendre ma place dans la société des humains ou de la quitter définitivement<sup>115</sup>.

Il estime que c’est en passant du temps dans sa pourvoirie, dans un lieu au degré de nordicité plus élevé, qu’il saura s’il désire finir ses jours au sein de la société ou en autarcie.

L’on remarque aujourd’hui dans le monde une recrudescence du bain de forêt comme outil thérapeutique. Dans un article sur la sylvothérapie, la journaliste Nathalie Aktinson explique comment la tradition du *Shinrin Yoku* au Japon, une technique de relaxation en forêt, gagne de plus en plus d’influence en Occident. La journaliste soulève notamment l’augmentation du taux de visiteurs dans les parcs nationaux canadien et les formations offertes aux gardes forestiers sur la sylvothérapie comme preuves de cet intérêt grandissant pour les vertus thérapeutiques des forêts. Plus qu’un simple effet de mode, elle souligne que la conception de la forêt nordique comme milieu de guérison existe depuis des siècles notamment dans les cultures nippones, celtiques et autochtones, et que cette conception est validée par les recherches de nombreux biologistes, dont la biochimiste et botaniste canadienne Diana Beresford-Kroeger qui a étudié les propriétés médicinales des substances biochimiques sécrétées et diffusées dans l’aire par les arbres<sup>116</sup>. Il n’est donc pas surprenant que les vertus thérapeutiques de la forêt soient réinvesties dans l’imaginaire littéraire comme un nœud narratif qui mène à la guérison des traumas et à la résolution des conflits. Dans son ouvrage intitulé *La sylvothérapie*, la chercheuse en psychologie environnementale Alix Cosquer rappelle que le libre accès au milieu sylvestre est inscrit non seulement dans les pratiques sociales, mais également dans la constitution des pays scandinaves. Elle souligne notamment que le concept du « “freilutsliv”, qui pourrait se traduire par “la vie à l’air libre”, fait partie intégrante de l’art de vivre et des valeurs scandinaves<sup>117</sup> » et que la loi norvégienne adoptée en 1957 du « *allemannsretten* (“le droit de tout homme”) garantit au public le droit de voyager et de séjourner dans la nature (indépendamment des droits de propriétés attachés), dans le respect de la protection de l’environnement naturel<sup>118</sup>. »

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>116</sup> Nathalie Aktinson, « Les bienfaits du bain de forêt », traduit de l’anglais par Philippe Babo, *Books*, vol. 7-8, no 99, 2019, pp. 40-41.

<sup>117</sup> Alix Cosquer, *La sylvothérapie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2021, p. 32.

<sup>118</sup> *Idem.*

En études littéraires, le Groupe de recherche interdisciplinaire sur le végétal et l'environnement (GRIVE), composé de chercheuses et chercheurs en littérature, sémiologie, biologie et géographie, se consacre au rapport que l'humain entretient avec la nature et le monde végétal. Ce groupe s'intéresse notamment à des enjeux tels la promenade végétale, l'imaginaire du jardin et l'influence des technologies sur notre rapport à l'environnement naturel extérieur<sup>119</sup>. Il étudie le rapport aux plantes dans une perspective interdisciplinaire, holiste, qui permet de comprendre ce rapport dans un processus dynamique et interactif. Nos observations des récits de fuite vers le Nord montrent que certains des protagonistes de notre corpus — nous pensons à Andreas Doppler qui campe dans la forêt en périphérie d'Oslo, à Rémi qui s'installe dans sa pourvoirie, à Stepane Kobiakov qui survit grâce à la taïga sibérienne, à Jack qui participe à un programme autochtone qui vise la guérison des individus en leur faisant passer un week-end en forêt au cours duquel les participants sont amenés à renouer des liens avec la nature — guérissent de leur conflit interne grâce à un contact prolongé avec le monde sylvestre. Si les auteurs de ces romans ne présentent pas d'arguments biologiques pour expliquer les bienfaits du contact avec la nature, ils en exploitent les effets sur le plan narratif. Le contact avec la nature n'est pas la seule condition de réussite de la fuite présentée dans les récits, sinon elle ne discriminerait pas le Nord comme espace idéal de fuite par rapport aux autres milieux naturels. L'espace vers lequel fuir doit aussi ouvrir le regard sur les horizons lointains, sur un meilleur futur.

### 1.2.6 Regard prospectif

Pour réussir une fuite, il faut un regard prospectif. Jean Désy remarque ainsi dans son récit de voyage *Voyage au nord du Nord* que « [p]our pouvoir partir, il ne faut pas trop longtemps regarder en arrière<sup>120</sup>. » L'importance du regard rivé vers l'avant apparaît dans les œuvres littéraires des trois grandes zones circumpolaires de notre corpus : le Québec, la Scandinavie et la Russie. Angèle, la protagoniste du roman québécois *Rapide-Danseur*, se fait d'ailleurs rappeler l'importance de regarder vers l'avant par la nouvelle amie qu'elle s'est faite en arrivant en Abitibi : « Arrête de pleurer, Angèle. Tu t'es sauvée, tu t'en sors, regarde en avant<sup>121</sup>. » Et c'est probablement à cause de cette nécessité du regard prospectif que la fuite d'Angèle est menacée lorsque son attention se

---

<sup>119</sup> Rachel Bouvet et al., « Promenades végétales. Pour une approche interdisciplinaire », *Enjeux et société*, vol. 6, no 2, automne 2019, p. 277.

<sup>120</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, Québec, Éditions Le loup de gouttière, coll. « Le Lieu du loup », 1993, p. 10.

<sup>121</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 27.

retourne vers le passé en raison du décès de sa mère : « Moi qui croyais avoir trouvé mon nid, enfin, dans la maison que tante Magdelaine m'a léguée, voici que tout se met à déraper. Ma mère est morte la nuit dernière, mon frère Ernest vient de me l'apprendre<sup>122</sup>. » Un regard tourné vers le passé familial remet également en jeu la continuation de la fuite du protagoniste norvégien Andreas Doppler lorsque sa femme, récemment tombée enceinte, se présente à son campement pour lui servir un ultimatum : « Le terme est en mai, dit-elle, et si tu n'es pas rentré à cette date-là, tu peux faire une croix sur tout. Ce sera fini entre nous. C'est compris<sup>123</sup>? » L'annonce de la naissance à venir d'un enfant (une forme de regard prospectif) le ramène à ses obligations familiales qu'il a délaissées dans les derniers mois (un regard rétrospectif). L'importance de regarder en avant pour réussir sa fuite joue également son rôle dans le roman russe *Volia Volnaïa*. Au début de sa fuite, Stepane Kobiakov ne rive son regard que devant lui, là où il situe la liberté :

Tel un animal qui fuit instinctivement le danger, il évitait les hommes, qui ne le menaçaient peut-être en rien, et allait toujours plus loin, défendant son droit à la liberté. Il n'avait pas hésité à pousser l'Ouaz hors de son chemin, et c'était avec la même détermination qu'il marchait à présent. Devant lui, c'était la liberté, derrière lui... il n'y pensait pas<sup>124</sup>.

Encore une fois, le regard du sujet en fuite est dirigé vers l'avant. Les points de suspension marquent l'effacement de ce qui a été laissé derrière. Le protagoniste ne doit pas se retourner au risque d'être retenu par sa situation de départ et devoir mettre fin à sa fuite.

Le neurobiologiste Henri Laborit présente une association entre l'imaginaire et la fuite en stipulant que le premier est le « seul mécanisme de fuite, d'évitement de l'aliénation environnementale, sociologique en particulier, utilisé aussi bien par le drogué, le psychotique, que par le créateur artistique ou scientifique<sup>125</sup>. » Selon Laborit, l'imaginaire correspondrait donc à un moyen de fuir grâce à sa capacité à influencer le réel. Laborit met l'accent sur le rôle de l'imaginaire dans le processus de fuite en le constituant comme « une contrée d'exil où l'on trouve refuge lorsqu'il est impossible de trouver le bonheur parce que l'action gratifiante en réponse aux pulsions ne peut être satisfaite dans le conformisme socioculturel<sup>126</sup>. » L'imaginaire en lui-même peut donc servir

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>123</sup> Erlend Loe, *Doppler*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>124</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>125</sup> Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 121.

d'espace de fuite pour le sujet qui, comme nous le verrons, s'oppose aux diktats de la société. Dès lors, la fuite n'a pas besoin d'être un déplacement immense puisque « la faculté de la création imaginaire que possède l'espèce humaine est la seule à lui permettre la fuite gratifiante d'une objectivité douloureuse <sup>127</sup>. » Le déplacement physique ne serait ainsi qu'un relais, une extériorisation de l'état d'esprit du sujet qui cherche à résoudre une situation conflictuelle en prenant de la distance. Belorgey rappelle à cet effet que la fuite incarne un appel vers l'ailleurs chez ceux :

nés et élevés en Occident, mais d'une manière ou d'une autre en rupture avec les modes de vie et les modes de pensée de cette partie du monde, [qui] sont allés demander à d'autres sociétés la réponse à leurs besoins ou à leurs attentes fondamentales, qu'ils ne trouvaient plus dans celle qui les avait vus naître<sup>128</sup>.

Dans son essai de géopoétique intitulé *Petite géographie de la fuite*, le chercheur Thierry Pardo s'intéresse à la construction des différents espaces de fuite que sont le désert, la mer et la forêt en leur associant chacun une figure type de sujet en fuite qui refléterait leurs signes constitutifs. Pour ce faire, il propose d'interrelier trois notions que nous avons abordées, soit l'espace, l'imaginaire et la fuite, en soulignant que « [l]a fuite nécessite des espaces qui incarnent à la fois les possibilités de rédemption et qui sont accessibles aux gens de peu. Ils doivent abriter la force d'imaginaires symboliques propres à donner un sens à la fuite<sup>129</sup>. » La sélection de l'espace vers lequel fuir répondrait donc à un besoin pour le sujet et dépendrait ainsi de ses motivations.

À plusieurs reprises, lorsque nous identifions les caractéristiques de l'espace nordique envisagées par les différents sujets en fuite de notre corpus, nous justifions leur sélection par les besoins qu'elles venaient combler chez nos protagonistes. Percevoir le Nord comme le bout du monde comble le besoin de distance du sujet puisqu'une extrémité correspond à la limite la plus éloignée que l'on peut atteindre. L'inhospitalité de l'espace nordique assure la solitude nécessaire à l'introspection. Surmonter les conditions extrêmes du Nord permet au sujet de se distinguer de la masse. L'immensité permet au regard de se fixer en avant vers l'horizon infini sans heurter de frontières et promet la liberté de ne pas se conformer aux normes sociales. Afin de pouvoir

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>128</sup> Jean-Michel Belorgey, *La vraie vie est ailleurs*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>129</sup> Thierry Pardo, *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*, Montréal, Les Éditions du passage, 2015, p. 12.

déterminer le type de figure qui choisit le Nord comme espace de fuite, un espace auquel Pardo ne s'est pas intéressé spécifiquement dans son essai, nous devons analyser ce qui motive nos protagonistes à fuir. La motivation du voyage correspond d'ailleurs au cinquième et dernier axe de spécialisation déterminé par Jean-Didier Urbain dans sa réflexion sur la figure du touriste.

### 1.3 Les motivations de la fuite

Comprendre les motivations de la fuite revient à identifier ce qui mène le sujet à tout laisser derrière lui. Dans le roman *Rapide-Danseur*, lorsque le personnage d'Angèle réfléchit à son départ de Montréal pour aller vers le Nord, elle ressent de la culpabilité du fait d'avoir laissé son fils derrière elle. Cette culpabilité met en relief le conflit interne à l'origine de sa fuite, celui de ne pas se conformer au rôle de mère tel que le définissent les normes sociales. Comme le souligne la narratrice : « Une mère qui abandonne son enfant est une malade mentale, tout le monde le sait, le pense et le dit<sup>130</sup>. » Cette injonction sociale incite la protagoniste à remettre en question son choix de partir puisque « [u]ne mère ne peut pas abandonner son enfant, peu importe qu'il soit un bébé ou un adolescent de quatorze ans. [...] La mort, la maladie s'expliquent mieux que l'absence. On ne peut reprocher à quelqu'un d'être malade, d'être mort. [...] L'absence reste inexplicable<sup>131</sup>. » De ce constat, nous retenons deux éléments. Le premier est que la fuite de la protagoniste de *Rapide-Danseur* provient d'un refus du conformisme social, ici, celui d'endosser le rôle imposé au sujet « mère ». Le second est que la fuite est associée à l'absence. Pour aller se trouver ailleurs, le sujet en fuite doit disparaître, laisser un vide derrière lui. Il semble également se dessiner une ambivalence entourant la notion de choix. D'une part, se conformer aux normes sociales empêche la fuite. D'autre part, pour le sujet qui entreprend une fuite, rester n'était plus une option. Ce dilemme génère une tension dramatique dans le récit.

L'enjeu de la filiation matriarcale est au cœur du récit de fuite dans *Rapide-Danseur*. Angèle fuit parce qu'elle ne veut plus être mère. Le nouvel équilibre qu'elle avait réussi à atteindre au fil de sa première fuite se trouve bouleversé par la mort de sa propre mère, annoncée dès l'incipit. Dans *Doppler*, c'est aussi une question de filiation, patriarcale cette fois, qui se situe à l'épicentre du conflit menant à la fuite. Le protagoniste fuit dans le boisé en périphérie d'Oslo à la suite de la

---

<sup>130</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 51.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 70.

mort de son père, et la naissance annoncée de son troisième enfant lui impose une date de retour. Comme le constate Andréas Doppler lui-même : « Mon père disparaît et une nouvelle vie apparaît. Un être que je n'ai jamais vraiment connu est remplacé par un autre, que selon toute vraisemblance je ne vais jamais tout à fait connaître<sup>132</sup>. » Deux éléments distincts, entre lesquels le protagoniste cherche un lien, expliquent son départ : d'abord, une chute à vélo dans la bruyère qui l'a fait mystiquement renouer avec la nature, puis la mort de son père, aussi annoncée dans l'incipit. Un passage en particulier au cours duquel le protagoniste trie les papiers, documents et photographies laissés par son défunt père met en lumière la nature du conflit à l'origine de sa fuite :

il y avait une quantité impressionnante de clichés de toilettes. Un coup de fil à ma mère m'a révélé que papa avait systématiquement photographié les *waters* qu'il avait utilisés lors des dernières années de son existence. Il n'avait jamais expliqué pourquoi. Il avait pris ces photos, et l'avait bouclé. Le résultat se composait d'une centaine de clichés de cabinets, ainsi que d'arbres, de pierres et de tous les autres lieux où les hommes peuvent trouver à pisser lorsqu'ils évoluent dans la nature. J'ai remarqué incontinent que je le connaissais encore moins que je le croyais. Cependant, j'aimais ces photos, et j'aimais l'idée qu'il ait photographié toutes ces toilettes. Cela lui allait comme un gant. Mon père photographe de lieux d'aisance. En conséquence de quoi, ou plutôt : en conséquence de l'état d'esprit dans lequel ceci me propulsait, ou encore : au minimum dans l'espoir qu'il s'agisse d'une conséquence prouvant que quelque chose avait un quelconque lien avec autre chose, j'ai fait mon sac, en proie à une pulsion qui me semblait inopinée hier comme aujourd'hui, et je me suis rendu dans la forêt<sup>133</sup>.

Les photographies des lieux d'aisance associés à l'urine mâle renvoient par métonymie à l'organe sexuel, apparemment disproportionné chez les membres masculins de la famille Doppler, auquel Andreas fait référence régulièrement avec une humilité cynique. L'obsession du protagoniste pour sa verge met l'accent dans le texte sur l'importance de la filiation patriarcale dans son conflit interne, conflit qui, au moment d'envisager la fuite, n'a pas encore été tout à fait identifié par le sujet. Les occurrences à la figure du père et au corps masculin s'accroissent dans le récit jusqu'à ce que le protagoniste comprenne qu'il doit faire le deuil de la mort de son père pour résoudre sa fuite, comme nous le verrons ultérieurement dans le troisième chapitre. Tout ce que le personnage d'Andreas Doppler suppose à ce moment, c'est qu'en restant seul dans la forêt, il finira par trouver

---

<sup>132</sup> Erlend Loe, *Doppler, op. cit.*, p. 47.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 43.

ce qu'il cherche. C'est ce que montre le passage où il refuse de garder son fils plus longtemps avec lui :

Gregus veut poursuivre la vie sylvestre en ma compagnie dans la tente, à ce que je comprends, mais il peut faire une croix dessus. La forêt est à moi et je dois rester seul si je souhaite atteindre ce que je désire, songé-je bien que je ne connaisse pas avec précision l'objet de ce désir<sup>134</sup>.

Selon le protagoniste, attendre dans la forêt fera émerger à la fois les questions et les réponses qui motivent son besoin de fuir. Dans un même ordre d'idée, le protagoniste du roman québécois *Nord Alice* de Marc Séguin, qui raconte le récit d'un médecin parti pratiquer dans le Nord à la suite d'une rupture amoureuse, estime que passer du temps au cœur de la nature glaciale et obscure de l'hiver nordique lui permettra de résoudre sa peine. Il narre ainsi le départ de sa fuite vers le Nord :

J'ai claqué la porte de notre appartement de Queens, et je suis parti dans l'intention de ne plus jamais la revoir. Avec l'idée de tout laisser derrière. J'ai fui vers le Nord en sauvage. Un animal blessé. J'ai demandé un poste à Kuujuaq. Dans l'hôpital même où on l'avait soignée. Comme je suis surqualifié et qu'on n'avait pas besoin de moi comme chirurgien, j'ai consenti à faire les urgences et la clinique de jour en leur disant que j'avais besoin de nature. En plein hiver. Du froid et la nuit sans fin<sup>135</sup>.

Le personnage a laissé sa conjointe derrière lui, Alice, une femme inuite au visage scarifié par un ours polaire qui les avait attaqués pendant une expédition qu'ils avaient menée en couple dans la toundra du Nunavik. Même s'il met de l'avant son besoin de nature pour justifier son choix de destination, il a fui vers le territoire qui lui rappelait le plus celle de qui il tente de s'éloigner physiquement. Le Nord apparaît aussi dans son cas comme une projection de son conflit interne.

Les raisons qui motivent la fuite des différents personnages de notre corpus ne sont pas toujours, a priori, aussi explicitement liées à un conflit interne. Lorsqu'on lui demande pour quelle raison elle est venue dans le Nord, la protagoniste de *La saison froide* répond : « - Il faisait trop chaud dans le sud, avais-je donc dit spontanément. [...] - C'est vrai, je déteste l'été avais-je insisté<sup>136</sup>. » Sa réponse témoigne d'une construction imaginaire de l'espace nordique comme associé au froid et à la saison hivernale. Sa réponse spontanée camoufle en fait autre chose : une rupture avec un homme

---

<sup>134</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 116.

<sup>135</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, Montréal, Leméac, 2015, p. 12.

<sup>136</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, op. cit., p. 29.

marié avec qui elle avait développé une relation à Montréal et son besoin de mettre de la distance entre eux deux. La simplification du Nord comme espace imaginaire explique aussi le choix de Yellowknife comme destination vers laquelle fuir par le protagoniste de *Jack est scrap*, qui affirme que « [d]epuis quelques années déjà, [il] rêvai[t] du Nord et [il] rêvai[t] de l'eau ; les deux s'étaient télescopés aux Territoires du Nord-Ouest<sup>137</sup>. » Jack est en fait un alcoolique en besoin de sevrage qui s'est déplacé vers un Nord loin de son Québec d'origine pour tenter de guérir de sa dépendance.

Un seul des protagonistes de notre corpus est né dans le Nord vers lequel il tente de fuir, celui du roman norvégien *Nord* de Merethe Lindstrøm :

Il me demande : tu vas où ? Je lui réponds au Nord. Pourquoi le Nord, dit-il comme si la question se posait, et je lui réponds que c'est chez moi. Je vois qu'il ne comprend pas, ou qu'il a peut-être oublié l'idée d'un chez-soi qu'il existait un nord, un sud, un est et un ouest<sup>138</sup>.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, ce Nord ne serait jamais décrit ni atteint par le protagoniste. Seule sa conception de cet espace imaginaire alimenté par ses souvenirs d'enfance prétendus le guideront sur la route.

À la lumière de nos observations, l'une des principales sources de motivation des protagonistes pour fuir vers le Nord s'appuie sur un refus du conformisme social, que ce soit en adoptant un rôle prédéfini — celui de la mère (*Rapide-Danseur*) — ou un mode de vie — celui de la productivité et de la consommation de masse (*Doppler*). Ces sujets en fuite estiment qu'en allant dans le Nord, ils n'auront pas la même pression sociale qui les force à se conformer aux cadres. Une seconde source importante de motivation est le conflit avec un proche qui entretient avec le sujet un lien affectif trop étroit pour autoriser la révolte — en l'occurrence un parent (*Rapide-Danseur*), un amant ou un conjoint (*Doppler*, *Nord Alice*, *La saison froide*, *Jack est scrap*). Il appert aussi que certains protagonistes choisissent le Nord parce qu'ils entretiennent avec lui un lien nostalgique ou affectif puisque ce dernier se rattache aux souvenirs de l'enfance ou d'un être cher (*Nord*, *Nord Alice*). Dans ce cas, le Nord devient un espace imaginaire associé à un sentiment de [ré]confort

---

<sup>137</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, op. cit., p. 28.

<sup>138</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, op. cit., p. 15.

recherché par le sujet en fuite. Nous proposons de revisiter ces différentes sources de motivation pour créer des profils types de sujet en fuite vers le Nord.

#### 1.4 Typologie de la fuite

Pour développer une typologie des lieux de fuite, Pardo associe les motivations du sujet aux caractéristiques de l'espace vers lequel celui-ci fuit. Il donne comme exemples le déserteur en quête de liberté qui peut fuir vers le désert, espace de l'immensité, de la perte de repère et de l'oubli ; le pirate en colère contre les oppresseurs qui peut fuir vers la mer, espace fluide et mouvant qui ne se plie à aucun cadre ; l'exilé volontaire motivé par la peur qui peut fuir comme le vent, élément invisible et insaisissable, mais perceptible sensoriellement par ses effets sur les corps physiques ; et l'ermite désireux de retrouver un environnement poétiquement silencieux qui peut fuir vers la forêt, lieu propice à ses réflexions et introspections<sup>139</sup>. Or, même si, comme le remarque Hamelin, « l'imagination populaire a rarement perçu le Nord comme un tout ; elle s'est plutôt adonnée à des situations nordiques particulières et bien localisées<sup>140</sup> », celui-ci englobe tous ces espaces à la fois : tour à tour désert blanc, mer de glacielle, blizzard et forêt boréale. Les frontières du Nord circonscrivent, de manière fluide, un territoire si vaste que ses caractéristiques géographiques varient drastiquement d'une zone à l'autre, tout en demeurant lui-même. Entre la forêt boréale avec ses majestueuses épinettes noires, la toundra avec sa végétation rachitique qui rampe sur le sol et les étendues rocailleuses de la zone subarctique couvertes de neige et de glace la majeure partie de l'année, les paysages nordiques sont trop diversifiés pour que l'on puisse réduire la zone à de simples caractéristiques topographiques. Hamelin propose d'ailleurs une échelle de graduation du Nord qui le subdivise en quatre zones (Pré-Nord, Moyen Nord, Grand Nord, Extrême Nord) en fonction d'une série de critères géographiques, climatiques et humains qui détermine un niveau de valeur polaire (VAPO) pour un lieu et un temps donnés<sup>141</sup>. Ce Nord gradué selon un degré de nordicité variable dans le temps et l'espace permet de poser la notion du Nord comme espace imaginaire et relatif. Si l'on replace les réflexions de Hamelin dans le contexte littéraire de la fuite vers le Nord, on constate que le Nord commande aussi une typologie de la fuite qui lui est propre. À cet égard, les protagonistes des romans *Jack est scrap* et *La saison froide*, deux œuvres

---

<sup>139</sup> Thierry Pardo, *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*, op. cit., pp. 15-50.

<sup>140</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, op. cit., p. 37.

<sup>141</sup> Pour consulter la carte de cette division et obtenir des précisions sur l'échelle de VAPO. *Ibid.*, p. 84.

québécoises qui prennent place dans les Territoires du Nord-Ouest, identifient trois profils de personne qui viennent s’installer au Nord : « [i]l y a trois sortes de personnes ici : des missionnaires, des mercenaires et des mésadaptés qui sont à leur place nulle part<sup>142</sup> » ; « [m]ercenaires, missionnaires, mésadaptés [...] [o]n appartient à une de ces trois catégories<sup>143</sup> ». Nous nous proposons de reprendre ces trois figures du missionnaire, du mésadapté et du mercenaire pour en créer des types de sujets en fuite à partir de leur source de motivation pour fuir et leur préconception du Nord, ce qui permettra de créer un cadre de lecture des récits de fuite vers le Nord applicable à d’autres récits qui n’ont pas été sélectionnés dans notre corpus d’analyse.

#### 1.4.1 Le missionnaire

Conformément à l’étymologie de son nom, le missionnaire est celui qui part en mission. Si nous mettons de côté ses caractéristiques religieuses pour en construire une figure type de sujet en fuite vers le Nord, nous pouvons avancer que la figure du missionnaire représente un personnage qui ressent un appel du Nord, qui pourrait relever de l’ordre spirituel. Sa motivation pour aller dans le Nord est interne : elle correspond au sentiment d’un devoir à accomplir dans le Nord. En ce sens, la figure de l’explorateur en quête de nouvelle découverte pourrait être rapprochée de cette figure du missionnaire. Dans le roman *À la recherche du bout du monde* de l’auteur métis algonquin Michel Noël, Wapush, un jeune Innu, explique aux anciens de son village qu’il doit partir vers le Nord parce qu’il ressent un appel :

- Tu dois certainement avoir tes raisons de vouloir partir vers le nord. Je sentais fortement que c’était ce que je devais faire de ma vie. Ma voix intérieure me le conseillait. Tout à coup, il m’est venu sur les lèvres la réponse suivante :
- Je pars à la recherche du bout du monde<sup>144</sup> !

Mishta Napeo, l’esprit du Caribou, avait transmis cette mission à Wapush au moment de quitter le village qu’il venait de sauver de la famine en guidant les chasseurs vers un troupeau : « Tu me retrouveras, mon ami Wapush, au bout du monde<sup>145</sup>. » Le protagoniste fuit son village natal avec cet objectif en tête, promettant d’y revenir un jour sans vraiment savoir quand. Le désir de Wapush

---

<sup>142</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, op. cit., p. 28.

<sup>143</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, op. cit., p. 247.

<sup>144</sup> Michel Noël, *À la recherche du bout du monde*, Montréal, Hurtubise HMH, 2012, p. 77.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 64 p.

de trouver le bout du monde provient d'un appel spirituel qui l'attire vers le Nord. Nous considérons le déplacement latitudinal du jeune Innu comme une fuite puisque cet appel l'empêche de rester à son point de départ. Wapush n'aurait pu demeurer dans sa communauté sans manquer à sa promesse faite à l'esprit du caribou, ce qui aurait conduit sans aucun doute à un conflit.

La figure du missionnaire est alimentée par une perception du Nord comme un espace de découverte où toute réalisation est possible puisqu'en tant que contrée vierge il n'a pas encore été atteint par le conformisme social du Sud. L'on peut dire que l'imaginaire de la figure du missionnaire prend racine dans le même mythe qui fonde le rêve du transfuge de Jean-Michel Belorgey : « celui de l'innocence primitive. L'homme d'Occident est-il las de porter le poids de la civilisation ? Qu'il se tourne vers les espaces non aménagés<sup>146</sup> ! » La recherche de cette « innocence primitive » se manifeste chez le personnage éponyme Andras Doppler par sa fascination pour le chasseur-cueilleur dont il idéalise le mode de vie étroitement lié à la nature et complètement détaché de l'impératif de productivité des sociétés contemporaines. Le protagoniste se prend pour un chasseur-cueilleur, un homme qui vit à l'état de nature, tel que le montre cette scène où il tente de voler une gigantesque tablette de chocolat Toblerone dans la cuisine de Düsseldorf : « je le pousse d'une pichenette, sans faire le moindre bruit, comme les chasseurs-cueilleurs l'ont toujours fait, nous n'avons jamais fait le moindre bruit au travail, nous sommes restés silencieux pendant quarante millénaires, et là, ça y est, je l'ai presque<sup>147</sup>. » En mettant l'accent sur la pratique millénaire des chasseurs-cueilleurs, Andreas Doppler valorise la discrétion, caractérisée par le silence, comme posture à adopter. L'on peut y lire une volonté d'exister en symbiose avec la nature, sans attirer l'attention, sans vouloir occuper une plus grande place que la sienne : une idéologie contraire à la société capitaliste qui promeut la domination de l'Homme sur son environnement et l'accumulation individuelle de ressources, parfois en dépit du bien-être collectif et de la durabilité écologique. Ce qui rapproche le personnage d'Andreas Doppler de la figure type du missionnaire est d'une part l'appel de la nature auquel il a répondu et d'autre part la certitude que c'est en s'installant au sein d'un espace vierge qu'il pourra adopter un nouveau mode de vie. Son conflit

---

<sup>146</sup> Jean-Michel Belorgey, *La vraie vie est ailleurs*, op. cit., p. 21.

<sup>147</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 68.

— lié au décès de son père et au rejet des valeurs capitalistes — est interne et le motive à fuir vers l'avant, vers la nature, vers un espace de nordicité plus élevée.

En plus de la symbiose avec la nature, le personnage missionnaire qui fuit vers le Nord doit posséder les trois qualités que doivent détenir, selon Jean Désy, toute personne qui s'aventure dans le Nord : « bonne humeur, courage, endurance<sup>148</sup>. » Ces qualités permettent aux personnages de type missionnaire de surmonter les obstacles du Nord réel qu'ils découvrent au cours de leur fuite, et dont nous traiterons dans le prochain chapitre. Nous pourrions ainsi représenter le parcours du personnage missionnaire comme une ligne continue qui avance inexorablement vers un objectif. Le déplacement rectiligne avec le regard rivé vers l'avant caractériserait le mouvement du missionnaire au cours de sa fuite.

#### 1.4.2 Le mésadapté

Comme son nom l'indique, le personnage du mésadapté est caractérisé par le fait qu'il ne convient pas à sa situation, à son environnement. C'est le cas d'Angèle dans le roman québécois *Rapide-danseur* qui était déjà un personnage inadapté à la société avant de monter vers le Nord, comme le montre ce dialogue en discours indirect libre entre elle et son conjoint : « Tu ne peux pas être comme tout le monde, Angèle, tu es toi. Je n'aime pas beaucoup mon moi, comme tu dis, Ray. D'ailleurs, on m'a toujours jugée inadaptée<sup>149</sup>. » Angèle n'est pas adaptée pour la société dans laquelle elle vit, entre autres puisqu'elle ne veut pas être mère, selon elle : « J'étais inapte à avoir un enfant, je le répète, ce n'est pas naturel, je ne suis pas assez folle pour ignorer ça<sup>150</sup>. » C'est une rupture dans la filiation matriarcale qui motive la fuite de la protagoniste. Or cette motivation n'est pas claire pour la jeune femme à son départ, et le lectorat la découvre petit à petit au fil des nombreuses analepses qui structurent le récit. En effet, Angèle réfère constamment à son incapacité à endosser son rôle de mère : « Dire, c'est faire. Les mères ne disent jamais à voix haute qu'elles n'aiment pas leurs enfants. Ça ne se fait pas. Je suis une mère inadéquate [...] Inapte, a-mère, c'est exactement ce que je suis<sup>151</sup>. » L'inaptitude d'Angèle à se conformer à la figure de la mère aimant inconditionnellement son enfant sans éprouver le moindre regret, même si ledit enfant est issu

---

<sup>148</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, op. cit., p. 16.

<sup>149</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 152.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 31.

d'une liaison avec un homme adultère, la pousse à quitter sa famille et à fuir sa situation inconfortable. En se définissant exactement comme « a-mère », la protagoniste sclérose son refus de la maternité en identité inconfortable à porter, ce que la fuite permettra de mettre à jour et de déconstruire.

La fuite du personnage mésadapté se caractérise par son caractère temporaire, transitoire, et par l'indétermination du conflit interne. Comme le souligne Angèle : « Je suis en transit. C'est ça Lucie, je suis en transit de tout. Je sais à peine d'où je viens et je ne sais pas où je vais<sup>152</sup>. » C'est entre autres cette méconnaissance qui induit un caractère temporaire plus marqué à la fuite et à l'éloignement, bien que, dans tous les cas, la fuite s'inscrive sur un plan atemporel. Un dialogue indirect libre entre Angèle et son conjoint, Ray, témoigne de cette dimension temporaire de la fuite : « Je croyais que tu étais bien à Chisasibi. Oui, Ray j'étais bien, très bien même. J'avais besoin de m'éloigner de tout, j'étais perdue<sup>153</sup>. » L'utilisation de l'imparfait montre que cet état de bien-être appartient déjà au passé, à un temps révolu. Sans qu'elle puisse identifier de raison précise, Angèle ne se sent plus à l'aise à Chisasibi, quelque chose a changé en elle. Puisqu'elle se sent maintenant mésadaptée son nouveau milieu de vie, la protagoniste réagit en se déplaçant à nouveau. Si elle n'a pas découvert ce qui motive son conflit dans la ville du Nord-du-Québec, elle doit le chercher ailleurs. Nous pourrions représenter le parcours du personnage mésadapté comme une ligne brisée qui trace des allers-retours entre un point extrême et un point médian, sans jamais revenir vis-à-vis du point de départ. Ce déplacement en zigzague avec un regard fuyant serait donc le schéma le plus représentatif du mouvement du mésadapté au cours de sa fuite.

### 1.4.3 Le mercenaire

Lorsque la protagoniste de *La saison froide* identifie les trois catégories de personnes qui aménagent dans le Nord : les missionnaires, les mésadaptés et les mercenaires, elle définit ces derniers comme ceux qui « sont ici pour l'Argent. Ils sont de ces hommes prêts à tout pour obtenir ce qu'ils veulent. Prêts à mentir, à trahir, à violer<sup>154</sup>. » Dans notre typologie des sujets en fuite vers le Nord, nous proposons de ne pas identifier le mercenaire en posant de jugement moral sur ses

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>154</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, *op. cit.*, p. 247.

actes criminels. Nous définirons donc cette figure type comme celle qui résiste aux contraintes de la loi humaine et qui s'incarne dans des personnages à l'image du « moujik russe, éternellement en mal de liberté ! Épris de liberté tel un brigand <sup>155</sup>! » Le besoin de liberté et l'opposition au système de lois caractérisent l'attitude du mercenaire au cours de sa fuite. Cette attitude découle de la présence d'une menace extérieure, souvent une figure d'autorité, qui force le personnage mercenaire à fuir au risque de subir des représailles. Ce dernier aura davantage tendance à percevoir le Nord comme un espace de difficultés qui lui permettront de semer ses poursuivants. Pour lui, la meilleure protection contre une menace est de mieux connaître la rigueur du Nord, transformant ainsi le territoire en un espace relativement familier. Stepane Kobiakov dans le roman *Volia Volnaïa* correspond bien à cette figure du mercenaire. Il a fui les autorités russes en s'installant sur son territoire de chasse où il possède l'avantage du terrain. Cet avantage se révèle notamment lorsqu'il anticipe les différents endroits où il pourrait se cacher du regard des hélicoptères, et qu'il se déplace en évitant les zones où les véhicules aériens pourraient atterrir et déposer des policiers. Incapables de le retrouver dans ces conditions, les forces de l'ordre doivent recourir à l'aide d'un guide qui connaîtrait suffisamment le terrain de Stepane Kobiakov : « Ancien chasseur, celui-ci [Alexeï Choumakov] en savait long sur la taïga, il était de bon conseil. Le lieutenant-colonel avait cherché un guide pendant deux jours avant de tomber sur lui. Les autres chasseurs avaient refusé, prétextant ne pas connaître le terrain de Kobiakov <sup>156</sup>. » Ce délai de deux jours avant de trouver ledit guide met aussi l'accent sur le fait que Kobiakov connaît son terrain mieux que quiconque. Surtout que, malgré le recours à un guide, « Stepane Kobiakov n'a jamais été capturé <sup>157</sup> ». Ainsi, contrairement aux figures du missionnaire et du mésadapté dont la source de motivation est interne — perçue comme un appel du Nord par le premier et comme un sentiment d'imposture par le second —, le personnage du mercenaire entreprend une fuite pour se sauver d'un ou de plusieurs agents qui le poursuivent et qui veulent restreindre ses droits. La source de motivation de sa fuite lui est donc externe. Elle l'incite à anticiper le Nord comme un espace de liberté dont la rudesse des conditions confère une protection contre les poursuivants. Nous pourrions représenter le parcours du personnage mercenaire comme une ligne courbe qui trace quelques détours et se situe principalement dans la marge. Le déplacement à l'extérieur des sentiers battus avec le regard qui

---

<sup>155</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, op. cit., p. 156.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 387.

surveille constamment ses arrières serait donc le schéma le plus représentatif du mouvement du mercenaire au cours de sa fuite.

#### 1.4.4 Les frontières de la typologie

Il faut dire que les caractéristiques de cette typologie demeurent poreuses. Ainsi, les personnages peuvent présenter à différents moments de leur fuite des caractéristiques appartenant aux autres catégories que celles associées à la figure type qui les représente le mieux. Dans le cas d'Andreas Doppler qui abhorre les gens, nous pourrions arguer que sa fuite vers la forêt comporte une motivation externe, à savoir les interactions avec ses concitoyens. Comme le lui rappelle sa fille : « Tu sais quel est ton problème, papa ? Tu n'aimes pas les êtres humains<sup>158</sup>. » Dans un même ordre d'idée, à la suite de la mort de sa mère, Angèle se sent poursuivie par le fantôme de la défunte : « Je la fuis et elle me poursuit. Je ne m'en sortirai donc pas ! Elle est morte, morte. Pourrai-je jamais l'enterrer<sup>159</sup>? » Cette constatation montre en fait que toute modification dans les motivations du sujet en fuite est susceptible de le faire changer de catégorie. Il faut donc concevoir les figures de cette typologie comme des modèles fluides qui peuvent s'adapter aux dynamiques des personnages. Cette typologie conserve son utilité puisqu'elle nous permet de mettre l'accent sur les motivations des personnages à fuir, motivations qui sont déterminantes dans les trois principales étapes du processus de fuite : la construction imaginaire de l'espace vers lequel fuir, la confrontation au lieu réel pendant le déplacement, et le basculement vers l'intériorité qui permet simultanément la transformation du sujet et la résolution du conflit.

#### 1.5 Le Nord comme espace imaginaire envisagé

Au moment d'envisager une fuite, le sujet se construit une idée du Nord comme un espace imaginaire vers lequel il peut se projeter. Cette préconception du territoire nordique entre en écho avec de nombreux discours, dont celui sur l'imaginaire des confins étudié par White et Bouvet, et contribue à édifier le Nord en espace de liberté, propice à l'introspection, où l'on est assuré de trouver réponse à ses questionnements si l'on y demeure suffisamment longtemps. La fuite vers le Nord semble ainsi se caractériser par son absence de bornes temporelle et spatiale. Elle est atemporelle, le sujet ne sachant combien de temps elle durera. Elle se déroule dans un espace perçu

---

<sup>158</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 40.

<sup>159</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit. p. 70.

comme infini qui commence après la frontière de la civilisation et qui s'étend jusqu'au bout du monde. En raison de la pluralité de ses caractéristiques géographiques, le Nord commande une typologie de sujets en fuite qui lui est propre. Nous en avons proposé une qui se base sur la source de motivation du sujet en fuite : la raison du missionnaire est un objectif interne qui l'attire vers le Nord, celle du mercenaire correspond à une contrainte externe qui l'éloigne de son point de départ, et celle du mésadapté est marquée par une indétermination au départ que son parcours lui permettra d'éclairer.

Il existe dans les récits de fuite une préséance de l'imaginaire sur le réel, comme le rappellent Jean Baudrillard et Marc Guillaume dans leur étude sur les rapports à l'altérité : « Ce qui fascine, me semble-t-il, Kojève, Barthes et beaucoup d'entre nous finalement, c'est un monde dans lequel on préfère la règle au réel<sup>160</sup>. » Une piste d'explication possible à cette préséance serait le réflexe naturel de faire perdurer les schémas imaginaires pour conserver une certaine cohésion du monde, ce que souligne Amossy dans son essai *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype* :

On remarquera que la conscience du stéréotype l'emporte lorsque se modifie une certaine conception du réel et du savoir qui en rend compte. Elle apparaît quand tout consensus devient la trace du banal plutôt que la confirmation du vrai. C'est-à-dire quand l'opinion communautaire et le schème collectif inhérents à toute vie sociale équivalent par définition au commun et au vulgaire. C'est alors que le sujet se sent envahi et dépossédé de lui-même par les images de la collectivité, quelle qu'elle soit. Il pourchasse partout, et jusqu'en lui-même, le stéréotype à travers lequel la société parle du monde, et à l'ombre duquel toute vérité unifiée (reconnue, partagée) s'effrite. Il ne peut y avoir dans cette perspective de savoir absolu dont le typique permettrait de saisir la précieuse essence. Il n'y a plus qu'un rapport problématique, toujours ouvert et incessamment exploré, au monde, au langage et au moi<sup>161</sup>.

Or il y a une tension inhérente aux schémas des récits de fuite qui risque de tout faire s'effondrer, soit celle qui émerge de la confrontation entre l'espace imaginaire et le lieu réel représentée dans la structure narrative.

Dans ce chapitre, nous avons analysé la première phase du récit de fuite, celle de l'anticipation de l'espace vers lequel se déplacer. Au cours de la période qui précède sa fuite, le sujet développe une

---

<sup>160</sup> Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et cie, 1994, pp. 61-62.

<sup>161</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 70.

vision idéalisée du Nord qui vient répondre à ses désirs, notamment une recherche d'anonymat et un besoin de protection. La source de motivation à fuir influence principalement la sélection des caractéristiques qui définissent le Nord. En regroupant ces sources de motivation, nous avons été en mesure de développer une typologie des sujets en fuite vers le Nord, chacun associé à un schéma de déplacement. Cette typologie permet de circonscrire différents modèles de fuite. Elle permet également d'identifier efficacement comment les motivations du sujet influencent son rapport au Nord et arbitrent la tension entre l'imaginaire et le réel. Dans le chapitre suivant, nous traiterons de la seconde phase de la fuite qui correspond au déplacement, à l'expérimentation du Nord comme lieu réel.

## CHAPITRE 2

### UN LIEU RÉEL EXPÉRIMENTÉ

Dans ce chapitre, nous analyserons la phase centrale de la fuite vers le Nord, celle du déplacement des protagonistes et, lorsqu'il y a lieu, de leur établissement sur un territoire au degré de nordicité plus élevé. La découverte du Nord comme un territoire réel voue le sujet en fuite à remettre en question sa préconception de l'espace et à réévaluer s'il peut trouver dans ce Nord ce qu'il était venu chercher. Le résultat de cette réflexion ne se révèle pas instantanément : un processus de confrontation entre la construction imaginaire de l'espace et l'expérimentation réelle du lieu le précède. Ce processus qui oppose l'imaginaire au réel engendre une force de tension qui remet en question les motivations de la fuite. Nous observerons les différents facteurs qui contribuent à l'émergence de cette tension, soit l'importance de la notion de distance — qu'elle soit physique ou psychologique —, la confrontation entre ce Nord « réel » expérimenté et celui « imaginaire » envisagé, le rapport qui se développe entre le sujet en fuite et le territoire, et la rencontre avec l'altérité. L'analyse de ces quatre éléments nous permettra de comprendre le rôle du déplacement sur le territoire dans le processus de fuite.

Comme nous l'avons analysé dans le premier chapitre, au cours de la phase qui précède la fuite, le sujet anticipe l'espace vers lequel il va fuir. Cet espace correspond à une construction imaginaire que le sujet a préalablement bâti à partir d'une sélection de caractéristiques simplifiées, choisies pour répondre à ses motivations. Ainsi avons-nous proposé une typologie du sujet qui fuit vers le Nord en fonction desdites motivations. Ces différentes figures types tendent à percevoir le Nord comme un espace de liberté aux confins du monde où les lois humaines ont moins d'emprise que dans les sociétés du Sud. Chacune perçoit le Nord en fonction de ses besoins respectifs : aux yeux du mésadapté, le Nord apparaît comme une contrée isolée propice à l'introspection ; pour le mercenaire, il s'agit principalement d'un espace aux conditions rudes qui nuiront à la progression de ses poursuivants ; pour le missionnaire, le Nord correspond à un lieu de réponses où il pourra trouver ce qu'il est venu y chercher et accomplir ce qu'il est venu y faire. À la suite de cette période d'anticipation débute la fuite physique au cours de laquelle le sujet se déplace vers un ailleurs au degré de nordicité plus élevé. Comme nous traitons principalement de la fuite du Nord vers le Nord, nous utiliserons la notion de Sud au sens où l'entend Jean Désy dans son essai *Amériquoisie* — qui

porte sur le métissage en Amérique entre la culture européenne et celles des Premières Nations, et qui est marqué par un regard orienté vers le Nord —, c'est-à-dire pour « parle[r] de l'univers sédentaire, politique et économique des sudistes, même s'ils vivent autour des rives du Saint-Laurent, dans des régions au climat foncièrement nordique<sup>162</sup> », ou sur tout territoire perçu historiquement comme nordique tel que la Scandinavie, ou la Russie. Les protagonistes de notre corpus, peu importe leur région d'origine, se déplacent tous d'une zone de nordicité moins élevée — souvent une zone urbaine plus densément peuplée située relativement plus au Sud que leur destination finale — vers une zone à l'écart des grandes villes où l'accessibilité aux ressources et aux services est plus restreinte.

Le déplacement encouru par le sujet en fuite modifie chez ce dernier le paradigme de perception du Nord qui, d'un espace imaginaire, devient un lieu réel. Pour reprendre les mots de Patrick Prado écrits dans un article sur la notion de lieu :

Passer de l'espace au lieu, c'est passer de la catégorie à la modalité, des catégories théoriques de l'entendement de l'espace-temps aux modalités pratiques de l'accomplissement, c'est-à-dire aux qualités spécifiques du lieu apporté au cours du temps par les acteurs, individus et groupes sociaux qui l'ont fréquenté et habité<sup>163</sup>.

Au cours de la phase du déplacement, le Nord cesse d'être un concept abstrait basé sur une sélection de caractéristiques idéales et devient un lieu géographique spécifique qui comporte son lot d'avantages et d'inconvénients pour le sujet, et où se déroulent des actions concrètes. Nous emprunterons la conception du lieu du sociologue et linguiste Jean-Didier Urbain, qui le définit dans un article à propos des différentes conceptions spatiales comme « *un espace dramatisé*<sup>164</sup> », c'est-à-dire une aire déterminée par l'histoire qui s'y est déroulée. Le récit dont la « mise en intrigue particulière impos[e] un modèle d'interprétation et d'usage<sup>165</sup> » du lieu, précise Urbain, ajoute à ce dernier une couche de sens qui permet de le singulariser de l'espace duquel il a été circonscrit. Dans les récits de notre corpus, le Nord devient le lieu où se concrétise la fuite. Il peut incarner un nouveau lieu d'enracinement ou, comme l'écrivent les chercheuses Marie Parent et Stéphanie

---

<sup>162</sup> Jean Désy, *Amériquoisie*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Cadastre », 2016, p. 10.

<sup>163</sup> Patrick Prado, « Lieux et "délioux" », *Communications*, vol. 2, no 87, 2010, p.126.

<sup>164</sup> Jean-Didier Urbain, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, vol. 2, no 87, 2010, p. 101. L'auteur souligne.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 102.

Vallières dans leur introduction de *L'idée du lieu* — un ouvrage collectif sur les constructions imaginaires qui construisent les lieux —, il peut se constituer d'une suite de lieux de passage « [s]ymbolisant à la fois la rupture et la continuité, le déracinement et l'assimilation » qui « agissent sur le sujet, le transforment en lui faisant le plus souvent côtoyer une forme d'altérité radicale<sup>166</sup> » que le protagoniste ne fait que traverser. Le Nord cesse alors d'être réduit à une idée pour devenir un endroit aux conditions propices à la fuite et à la résolution du conflit qui en est à la source.

Notre analyse du rapport au lieu réel s'appuiera aussi sur l'approche de la géopoétique développée par Kenneth White, une discipline que l'auteur a longtemps refusé de définir précisément pour ne pas, écrit-il, en figer le sens et en limiter l'interprétation<sup>167</sup>. Nous nous référerons aussi à la définition que propose Rachel Bouvet, chercheuse en études littéraires spécialiste de géopoétique, soit une approche dont « l'enjeu principal n'est pas de s'interroger sur le signifiant ou sur le processus créateur, mais bien de réfléchir à ce qui est au cœur de la géopoétique, à savoir l'émergence d'un rapport sensible et intelligent à la Terre<sup>168</sup> » et qui, lorsqu'on adopte une position de lecteur, « implique de privilégier un rapport à l'espace fondé sur la mobilité, le mouvement, plutôt que sur la stabilité, la surface à occuper ; une posture ouverte, une attention dirigée vers l'avant, autrement dit, soumise à une certaine tension<sup>169</sup> ». L'utilisation de cette approche nous apparaît toute désignée pour notre étude des récits de fuite puisque ceux-ci convoquent *de facto* la notion de mouvement dans l'espace et une tension entre un espace imaginaire anticipé et un lieu réel expérimenté. Selon Bouvet, une importance prépondérante à « l'exploration physique des lieux, *in situ*, l'interaction concrète avec l'environnement<sup>170</sup> » doit être accordée lorsque l'on adopte l'approche géopoétique. La lecture géopoétique de notre corpus que nous proposons repose sur le rapport entre le sujet et l'environnement proposé dans la diégèse et non sur la démarche d'écriture des autrices et auteurs. Notre objectif n'est pas de déterminer si ces derniers adoptent une pratique d'écriture géopoétique. En ce sens, nous ne vérifierons pas le degré de fidélité aux lieux réels nommés dans les différentes œuvres de notre corpus de fiction. Nous comparons néanmoins

---

<sup>166</sup> Marie Parent et Stéphanie Vallières, « Présentation de l'ouvrage », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières, *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2013, p. 12.

<sup>167</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen, et de J.-M.G. Le Clezio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 3.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 26.

l'expérimentation du Nord réel fictif des protagonistes de notre corpus à celle de Désy décrites dans son récit de voyage intitulé *Voyage au nord du Nord*, dans lequel il part en motoneige vers le Nunavik. Nous montrerons ainsi que plusieurs des obstacles que le Nord a semés sur la route de l'essayiste ressemblent à ceux que les protagonistes fictifs de notre corpus ont dû affronter. Pour ce faire, nous observerons les recouvrements et distinctions entre la perception du Nord dans ce récit autobiographique et celle dans les récits de fiction de notre corpus.

Notre conception du rapport réel-imaginaire se base sur la seconde prémisse de la géocritique développée par Bertrand Westphal qui :

argue d'un espace dont la représentation oppose au réel un degré de conformité indécidable. Plutôt que de considérer qu'aucune représentation spatiale ou spatio-temporelle n'est « réelle », on estimera que chacune de ces représentations, fût-elle littéraire, iconique, etc., réfère à un réel entendu largement<sup>171</sup>.

Ainsi, lorsque nous utilisons l'appellation *lieu réel* pour désigner le Nord expérimenté par les personnages au cours de leur fuite, nous entendons le lieu de la réalité diégétique — celui perçu comme réel par le personnage et construit à partir des référents présents dans la réalité extradiégétique — et non celui que le lectorat pourrait visiter physiquement. Notre utilisation de la notion de *lieu réel* ne vise en aucun cas à garantir un rapport de conformité entre notre univers et celui fictionnel. De toute façon, comme le souligne Bouvet, tout lecture géopoétique doit composer avec : « [l]es filtres esthétiques et langagiers [qui] s'interposent constamment dans la saisie des objets du monde, il est impossible d'avoir accès directement au réel, sans médiation<sup>172</sup>. » Nous partageons aussi sa mise en garde envers la géocritique westphalienne :

Les exemples donnés par Westphal montrent que la géocritique privilégie nettement la ville et qu'elle se limite à l'étude des lieux humains. Que faire quand on s'intéresse à des espaces inhabités ou presque, comme le désert, la mer, la forêt, le Grand Nord ? L'approche géocritique ne semble pas adéquate pour l'analyse de ses paysages<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 65.

<sup>172</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G. Le Clézio*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 177.

Néanmoins, le Nord que nous étudions dans les œuvres de notre corpus inclut à la fois de grands espaces naturels et des régions urbaines, ce qui rend les deux approches — la géopoétique et la géocritique — pertinentes pour notre analyse. Dans le cas des paysages urbains, Westphal explique que « [l]orsqu'une œuvre est nommément mise en relation avec un référent du monde "réel" elle est régie par ce que Samuel Kripke appelle un "désignateur régide", qui est ici le nom du lieu<sup>174</sup> ». Les récits de fuite de notre corpus qui se déroulent en partie dans des villes telles que Montréal, Yellowknife, Rapide-Danseur, Chisasibi, Oslo, Moscou, composent avec ce type de « désignateur régide » à l'exception du roman *Nord* de Merethe Lindstrøm qui se déroule dans un univers dystopique non référentiel et du roman *À la recherche du bout du monde* de Michel Noël qui prend place dans un passé éloigné précédant la colonisation dont les référents réels ne sont pas désignés par des toponymes coloniaux contemporains. La convocation de ces référents impose un rapport analogique à des lieux réels même si leur configuration peut avoir été adaptée dans la diégèse afin de servir les besoins du récit. Comme le rappelle Westphal : « [q]uel que soit le niveau de représentation, le réel constitue inmanquablement le référent du discours<sup>175</sup>. » Il postule aussi que « le référent et sa représentation sont interdépendants, voire interactifs<sup>176</sup> » puisqu'ils s'influencent l'un l'autre, séparé d'une frontière perméable qui permet au « fictionnel [de] concourir à l'élaboration du réel<sup>177</sup>. » Adopter une posture de lecture géopoétique pour analyser les représentations des espaces naturels et une posture de lecture géocritique pour analyser la représentation des espaces urbains dans les récits de fuite permet de mesurer l'importance de la spatialisation du Nord dans leur construction narrative et le développement de leurs protagonistes. Les œuvres de fiction que nous analyserons composent avec un rapport au Nord réel situé à mi-chemin entre la vie en communauté éloignée et la survie dans la nature dite *sauvage*. Ce rapport peut être éclairé par une analyse minutieuse de la notion de distance que nous détaillerons dans la sous-partie qui suit.

## 2.1 Une question de distance

La fuite vers le Nord pose d'emblée la question de la distance. Le linguiste et géographe Louis-Edmond Hamelin, dans son ouvrage *Nordicité canadienne* où il développe le cadre théorique de la

---

<sup>174</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 169.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 247.

notion de nordicité, rappelle l'importance de la notion d'écart « dans le processus de la connaissance : écart entre le signifiant et l'acquisition par le sens, écart entre celle-ci et le perçu, écart entre le perçu et l'imaginé, écart entre l'imaginé et l'action, écart entre l'histoire et le prospectif<sup>178</sup>. » Cette notion d'écart marquée par la distance est prioritaire pour le sujet en fuite qui souhaite se retirer du monde, comme nous l'avons développé dans le chapitre précédent. Dans son récit de voyage *Voyage au nord du Nord*, Désy résume l'espace nordique en deux mots : « Solitude et Immensité : deux mots pour exprimer l'atmosphère de ce pays infini, de Grand Gel et d'absolu<sup>179</sup>. » Ces deux caractéristiques, la solitude et l'immensité, décrivent le Nord comme un espace de confins qui, comme le souligne Bouvet dans un chapitre dans lequel elle étudie spécifiquement les paysages de confins, « offr[e] l'occasion d'effectuer une retraite loin de la civilisation occidentale, de prendre de la distance par rapport aux systèmes de pensée dominants<sup>180</sup>. » L'éloignement qui favorise l'introspection apparaît aussi comme une donnée importante pour Thierry Pardo, qui a théorisé la fuite dans un essai de géopoétique. Ce chercheur postule que « [c]elui qui fuit n'a que les kilomètres qui le séparent de son point de départ pour prendre la mesure de sa foi personnelle. La direction est un élément accessoire, l'illumination viendra de l'éloignement... ou ne viendra pas<sup>181</sup>. » Pardo construit sa définition de la fuite en fonction de trois aspects vectoriels : le point de départ, la direction et l'éloignement (la distance). Dans notre corpus, le point de départ se situe dans la zone sud d'une région nordique. La direction empruntée correspond au Nord idéal — par opposition au Nord cardinal — au sens où les personnages des œuvres analysées se dirigent vers une zone au degré de nordicité plus élevé, même si celle-ci ne se situe pas en direction d'un Nord absolu. Cette souplesse pour analyser la fuite vers le Nord dans un contexte circumpolaire est nécessaire. En effet, comme le rappelle le professeur émérite de littérature comparée Yves Chevrel dans un article « Ne pas perdre le Nord ! » :

on sait que le nom même de Norvège signifie « chemin du Nord », et que les navigateurs qu'ont été les Norvégiens n'avaient le plus souvent le choix qu'entre le

---

<sup>178</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise, coll. « Géographie », 1975, p. 29.

<sup>179</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, Québec, Éditions Le loup de gouttière, coll. « Le Lieu du loup », 1993, p. 100.

<sup>180</sup> Rachel Bouvet, « Paysages des confins : déserts, mers, forêts », dans Rachel Bouvet Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 22.

<sup>181</sup> Thierry Pardo, *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*, Montréal, Les Éditions du Passage, 2015, p. 24.

« chemin de l'ouest » (vestrvegr) et le « chemin de l'est » (austrvegr) ; toutefois, à lire les sagas islandaises, on découvrira qu'un « Oriental » peut être un Norvégien<sup>182</sup>.

La direction est une donnée relative qui varie en fonction de la position du sujet, et les zones de nordicité plus élevées ne se trouvent pas systématiquement en direction du Nord lorsqu'on se situe déjà dans une région nordique. Ainsi, on peut postuler que le troisième aspect vectoriel de la fuite, la notion de distance, se développe selon deux modalités : (a) la distance physique et (b) la distance psychologique.

### 2.1.1 Distance physique

L'éloignement recherché par le sujet en fuite peut se mesurer en fonction de l'étendue qui le sépare de son point de départ. Dans le roman québécois *Rapide-Danseur*, la protagoniste en fuite vers l'Abitibi, puis vers la Baie-James, met l'accent sur les kilomètres qui la distancient de son ancienne vie à Montréal. À de nombreuses reprises au cours du récit, elle souligne les centaines de kilomètres qu'elle parcourt entre chacune des différentes étapes de sa montée vers le Nord : « entre Mont-Laurier et Val-d'Or s'étalent les *deux cents kilomètres* de la réserve faunique La Vérendrye<sup>183</sup>. » Elle mesure les distances en kilomètres inhabités qui séparent les regroupements d'habitation. Ce marquage des distances a plusieurs effets dans le roman. Il sert notamment à accentuer les moments pénibles, que ce soit en prolongeant un malaise : « j'étais mal à l'aise dans la Cherokee tout au long des *cent kilomètres* qui séparent Radisson de Chisasibi<sup>184</sup> » ; ou pour porter un deuil : « j'ai dû quêter une place dans un car de touristes pour venir enterrer Magdelaine à Rapide-Danseur. Plus de *mille kilomètres* d'autobus entre Radisson et Amos, un long voyage d'une traite, rectiligne<sup>185</sup>. » La distance permet aussi de marquer l'écart entre le sujet et un conflit émotionnel : « [m]a mère s'est tuée à *sept cents kilomètres* d'ici<sup>186</sup>. » Néanmoins, cette distance n'est pas seulement utilisée pour mesurer analogiquement un mal-être, elle peut au contraire avoir un effet bénéfique de libération :

---

<sup>182</sup> Yves Chevrel, « Ne pas perdre le Nord ! », dans Monique Dubar et Jean-Marc Moura (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, Lille, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, coll. « UL3 Travaux de recherches », 2000, p. 20.

<sup>183</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, Montréal, Boréal, 2012, p. 64. Nous soulignons.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 40. Nous soulignons.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 13. Nous soulignons.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 12. Nous soulignons.

Hier, on voyait encore de grands pans fauves dans le champ derrière, et en quelques heures tout a été enseveli. Même les épinettes ont disparu, tout comme se sont effacées les épinettes en bordure de la 117 le soir de ce voyage dans l'autobus endormi qui traversait la réserve La Vérendrye, m'éloignant *mille après mille* de ma mère, de mon fils, de mon mal<sup>187</sup>.

Le changement d'unité de mesure, des kilomètres aux milles, particulier dans cet extrait, renforce l'effet psychologique des grandes distances. Comme les Québécois utilisent le système métrique pour les trajets routiers, l'usage du mille opère un basculement entre la mesure précise de la distance physique et celle vaguement perçue par l'éloignement mental. La liberté se trouve très loin. La distance efface le passé de la même manière qu'elle fait disparaître le paysage derrière soi : en le soustrayant au regard. Cet écart grandissant entre la protagoniste et son point de départ permet également à cette dernière d'entamer un processus de guérison :

Quelque temps avant de mourir, il [mon père] nous a coupé les vivres, à mon frère et à moi, et il nous a expulsés de la maison. Je n'ai pas compris sur le coup, je lui en ai voulu même s'il était gravement malade, mais pendant les *cent derniers kilomètres* qui me séparaient de Rouyn, j'ai commencé à faire la paix avec lui, me remémorant ce voyage que nous avons fait ensemble à Val-Paradis l'été de mes dix ans<sup>188</sup>.

Dans ce roman, le parcours de la protagoniste n'est pas rectiligne, sa progression vers le Nord ne se fait pas en continu. Son cheminement en zigzag, qui la caractérise adéquatement comme personnage mésadapté, illustre spatialement son conflit interne ambigu lié à une rupture de la filiation matriarcale. L'accumulation de ses déplacements entre des zones de nordicité différentes qu'elle effectue dans un sens comme dans l'autre révèle leur caractère relatif et temporaire. Les distances parcourues se mesurent en fonction de la perspective du sujet et constituent en quelque sorte des frontières à traverser qui figent le temps. Pendant qu'elle faisait ses courses au centre commercial de Chisasibi, Angèle, la protagoniste de *Rapide-Danseur* a « eu le goût de prendre la route, de refaire d'un trait le millier de kilomètres vers Rapide-Danseur, de tout laisser en plan, un peu comme quand [elle] avai[t] fui Montréal<sup>189</sup>. » Cette idée de laisser en plan crée l'impression d'une temporalité qui s'arrête au moment de quitter un lieu et qui ne reprendrait qu'au moment du retour, comme si la vie restait en suspend pendant la période d'absence. La conception du lieu qui

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 68. Nous soulignons.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 69. Nous soulignons.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 42.

se dégage alors de ce rapport à la notion de distance peut être qualifiée d'égocentrique, au sens où c'est la position du sujet qui détermine le centre du monde, et non le lieu de départ duquel le sujet s'éloigne.

La distance physique occupe également une place prépondérante dans le roman québécois *Nord Alice* dans lequel le protagoniste qui migre vers Kuujuaq cherche à s'éloigner de son ex-copine avec laquelle il résidait à New York. Comme il l'affirme au moment d'entamer sa fuite : « j'avais pris une décision. Celle de partir. Loin. Incapable de la détester. Incapable de dire pourquoi je l'aimais quand même<sup>190</sup>. » Si l'éloignement du protagoniste permet le dépaysement en renforçant l'idée que « [t]out ici se trouve nulle part<sup>191</sup> », la mise à distance à laquelle cet homme aspire apparaît ambivalente. En effet, lorsqu'il affirme à propos de l'hôpital de Kuujuaq — hôpital où son ex-copine s'était fait soigner d'urgence après avoir été blessée par un ours polaire lors de leur précédente expédition de couple — : « J'ignorais alors que je retournerais un jour travailler dans cet hôpital, pour nous fuir<sup>192</sup> », il montre qu'il s'est éloigné physiquement de son ex-partenaire restée à New York, mais qu'il s'est rapproché d'un lieu dont le souvenir les rassemble, qui de surcroît est situé sur le territoire de naissance de son ancienne partenaire inuite. Cette situation crée une distance ambivalente au sens où le protagoniste, en termes de kilométrage, s'est éloigné du point de départ de sa fuite, pour en fait se rapprocher mentalement de la personne qu'il fuit.

### 2.1.2 Distance psychologique

Une grande distance ne se mesure pas systématiquement en centaines de kilomètres. En se référant à des propos de l'auteur canadien Robert Kroetsch, Sherrill E. Grace rappelle, dans son ouvrage sur la formation d'une identité nordique canadienne *Canada and the Idea of North*, que le Nord, en tant qu'espace imaginaire, dépasse la simple direction cardinale :

This North, Kroetsch romantically insists, is not a frontier to be pushed back and conquered but « a true wilderness, a continuing presence », which we can draw on

---

<sup>190</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, Montréal, Leméac, 2015, p. 195.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 11.

without physically going north at all because it is a psychological space and an imaginative trope<sup>193</sup>.

La conception du Nord comme une situation psychologique plutôt que géographique décrit aussi la situation du roman norvégien *Doppler* d'Erlend Loe. La fuite du protagoniste dans le bois en périphérie d'Oslo se développe sur une distance physique très courte et en direction d'un Nord relatif, comme en témoigne le passage suivant :

En fait, je n'habite qu'à quelques mètres du sentier le plus proche, mais personne ne passe jamais à proximité. Les gens suivent les sentiers. Et ils marchent en zigzag. Par centaines. Je ne vis donc pas totalement seul, et tout de même si, puisque personne ne passe à proximité<sup>194</sup>.

Sa mise à l'écart de la société, qui augmente le niveau de nordicité de sa situation, lui confère une posture d'observateur. De son boisé, il peut observer le « lycée de Sogn, en contrebas [...] grâce à [s]es jumelles si l'envie [lui] prend de zieuter de ce côté-là<sup>195</sup> ». Bien que cet écart lui permette de conserver un contact, au moins visuel, avec la société, il lui confère également un sentiment d'isolement et de sécurité. Sur un ton cynique, Andreas Doppler souligne que cette protection fonctionne bilatéralement : « Ici, je ne m'expose pas aux autres êtres humains, et les autres êtres humains ne s'exposent pas à moi. Les autres sont protégés de mon sarcasme et de ma détestation, et je suis protégé de leur application et de leur crétinisme<sup>196</sup>. » Il met d'ailleurs l'accent à plusieurs reprises sur les oppositions qui le placent à l'écart des autres :

Tu es un ardent défenseur de l'ordre établi alors que je suis un ennemi du peuple. Tu veux conserver alors que je veux démanteler. Tu veux que tout ce qui est continue d'être alors que je veux que ça cesse d'être. Tu as un chien et j'ai un élan. Tu veux acheter, je veux échanger. Voilà quelques-unes des différences qui nous opposent<sup>197</sup>.

---

<sup>193</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009 [2001], pp. 39-40. « Ce Nord, Kroetsch insiste sur l'aspect romantique, n'est pas une frontière à repousser ou à conquérir, mais "une contrée sauvage, une présence persistante" dans laquelle nous pouvons puiser sans se diriger du tout physiquement vers le nord puisque c'est un espace psychologique et un trope imaginaire. » [Notre traduction]

<sup>194</sup> Erlend Loe, *Doppler*, traduction du norvégien par Jean-Baptiste Coursaud, Paris, 10/8, coll. « Domaine », 2006 [2004], p. 48.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 106.

Ce système d'opposition entre le protagoniste et ses concitoyens établit une frontière qui renforce la distance entre les membres qui en sont situés de part et d'autre, même s'ils résident géographiquement côte à côte, voire l'un parmi les autres. La fuite dans la forêt d'Andreas Doppler est un pas symbolique franchi pour prolonger physiquement la mise à distance psychologique qu'il avait creusé entre ses concitoyens et lui : « Ces dernières années, j'avais graduellement instauré une distance de plus en plus exponentielle entre moi et les gens autour de moi. Je faisais preuve de dilettantisme au travail, et sans doute aussi à la maison<sup>198</sup>. » Le rapport de proximité qu'il développe avec un jeune élan orphelin — l'incipit raconte la scène où Andreas Doppler tue la mère élan pour se nourrir — renforce l'effet de distance avec les autres humains, le rapprochant d'un état de nature, animalier, opposé à un état civilisé :

J'ai capitulé. Nous avons dormi dans la tente, tous les deux. L'élan me prodiguait une chaleur époustouflante. Il m'a fait office d'oreiller une majeure partie de la nuit et, quand je me suis réveillé ce matin, nous sommes restés allongés l'un contre l'autre, en nous regardant avec une proximité et une intimité dont j'ai rarement fait l'expérience en compagnie d'êtres humains. Je ne crois même pas l'avoir vécu avec ma femme<sup>199</sup>.

Andreas Doppler affirme se sentir plus près de l'élan que des humains, incluant ceux avec qui il a entretenu des rapports intimes. Il se positionne ainsi du côté du règne animal, opposé dans l'imaginaire à la civilisation humaine, pour marquer l'écart qu'il ressent avec les individus de son espèce.

Même si le protagoniste prêche que tous devraient quitter la société capitaliste de productivité et de consommation, sa fuite ne lui sert pas à changer la collectivité, mais à opérer un changement personnel, solitaire :

Au bout de quelques jours, j'ai flanqué le mec de droite à la porte croyant qu'il se carapaterait en quatrième vitesse chez lui. Je me trompais. Depuis plusieurs semaines, il vit dans une petite tente de montagne à quelques mètres seulement de mon campement. Il s'est fixé à cet endroit et je n'y puis pas grand-chose. J'ai décidé de continuer à le considérer comme le mec de droite et à ne pas l'appeler par son prénom. J'aime la distance que ça crée. Elle est nécessaire<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 155.

Son refus que d'autres traversent la frontière qu'il a instaurée entre lui et la société, même lorsque c'est pour embrasser les mêmes idéaux écologistes, met l'accent sur l'importance du rôle de la distance dans le processus de fuite.

Peu importe la forme textuelle qu'elle prend, la distance n'est pas qu'une adjudante de la fuite, elle nuit parfois au sujet en le maintenant à l'écart de sa destination. C'est notamment le cas dans le roman norvégien *Nord* de Merethe Lindstrøm où l'existence même du Nord est remise en doute en raison de la distance qu'il faut parcourir pour l'atteindre, comme en témoigne le dialogue entre le protagoniste et l'autre jeune qui l'accompagne : « je lui réponds qu'on ne peut rien construire. Puisqu'on va au Nord. Je n'en ai jamais entendu parler, rétorque-t-elle. Ni les autres, et elle hausse les épaules. Si ça se trouve, ça n'existe pas. Ça existe, dis-je<sup>201</sup>. » Les frontières fuyantes du Nord créent, selon Daniel Chartier, un phénomène de montée selon lequel ses limites semblent toujours s'éloigner à l'horizon<sup>202</sup>. Ce Nord qui fuit devant le sujet induit dans le roman une forme d'oubli, il emporte les souvenirs qui lui sont rattachés :

Mais le Nord se fait de plus en plus distant. Dans l'un des salons de la maison de mon enfance se dresse l'horloge de mes souvenirs, au milieu d'un tapis de neige, l'horloge dressée sur un long pied soupire tranquillement et régulièrement, alors que tout a disparu sous la neige, la table et les chaises, le divan, les lampes, leurs voix, mes parents, ma petite sœur, mon petit frère, tout est couvert d'un manteau grisâtre de neige, ils ne sont que la lueur de la fin d'un rêve, peut-être ai-je aussi oublié le Nord<sup>203</sup>.

La distance peut donc décourager l'avancée du sujet en fuite et lui induire une forme d'amnésie — marquée dans l'extrait précédent par l'utilisation de la neige pour masquer les souvenirs. Elle confronte ainsi le sujet dans ses attentes envers le Nord.

La notion de distance, qu'elle soit physique ou psychologique, agit comme une composante du processus de fuite en permettant au sujet de trouver le retrait nécessaire à la résolution de son conflit. Cette distance recherchée qui permet l'éloignement du point de départ bénéfique pour le sujet accentue en contrepartie certains désagréments propres aux conditions de vie dans le Nord. Le sujet

---

<sup>201</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, Traduit du norvégien par Marina Heide, Paris, Cambourakis, 2020 [2017], p. 189.

<sup>202</sup> Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 10.

<sup>203</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, *op. cit.*, p. 188.

doit adapter des habitudes quotidiennes qu'il tenait pour acquises — température plus clémente, accessibilité des aliments dans les supermarchés — à sa nouvelle réalité nordique. Expérimenter le Nord comme un lieu réel oblige le sujet à surmonter de nouveaux inconforts.

## 2.2 Un lieu qui résiste, qui confronte

Le Nord comme espace de confins est perçu dans l'imaginaire comme un lieu dangereux où, pour reprendre les mots de Bouvet dans un article sur les déserts ocre et blanc, « l'être humain fait l'expérience des limites corporelles : gelés ou brûlés, les pieds se détachent du corps ou le font souffrir ; aveuglé par le soleil ou par la glace, l'homme passe son temps à frôler la mort<sup>204</sup>. » L'on sait aujourd'hui, nuance Bouvet, que cet imaginaire s'appuie sur des données inexactes de la vie dans le désert, qu'il soit de sable ou de glace. Néanmoins, cet imaginaire d'un Nord associé à la mort persiste, comme en témoigne une réflexion de Désy au cours de son *Voyage au nord du Nord* :

J'étais probablement surtout affecté par ce qui se passait autour de moi, le froid incisif, le renard blessé, le caribou déchiqueté. Mais la Mort rôdait, elle s'étendait ailleurs... [...] Le froid mordant donne un sens aux pieds qui gèlent, dans la mesure où celui ou celle qui a vécu l'engelure sent ses pieds revivre à un moment donné<sup>205</sup>.

Même si les conditions de nordicité élevée n'empêchent pas la survie en soi, comme le prouve notamment l'existence des communautés inuites qui se sont développées à des latitudes très élevées, la rigueur du climat nordique comporte son lot de dangers. Le roman québécois *La saison froide* illustre notamment le danger des grands froids à l'aide d'un fait divers paru dans le journal local de Yellowknife, qui raconte le décès d'une personne sur son propre perron devant sa porte d'entrée. Cette triste nouvelle soulève la réflexion suivante chez la protagoniste : « Mourir de froid. Pour une clé oubliée. Impitoyable Nord<sup>206</sup>. » Néanmoins, cette rudesse du Nord n'est pas qu'une force d'anéantissement, elle peut également générer un sens, bien que celui-ci échappe parfois à la préhension. Comme il est souligné dans la narration du roman russe *Volia Volnaïa*, les conditions ardues de la vie dans le Nord imposent un travail rigoureux et cyclique aux habitants nordiques :

---

<sup>204</sup> Rachel Bouvet, « Du désert ocre au désert blanc » dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 56.

<sup>205</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, op. cit., p. 169.

<sup>206</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, Montréal, La Presse, 2011, p. 181.

Il y avait dans le travail de ces hommes, un sens immense, presque inaccessible à l'intellect, un sens qui émanait de cette taïga, de ces montagnes, contenu dans le travail lui-même, dans ce lourd labeur qu'ils accomplissaient sans rechigner en sachant que l'année suivante, il leur faudrait recommencer<sup>207</sup>.

Cette dimension quasi spirituelle du rapport au Nord qui émerge du travail dans la taïga, et donc de l'existence de l'humain en symbiose avec le territoire, entre en écho avec une réflexion de l'anthropologue Serge Bouchard écrite dans un ouvrage dédié aux régions du Québec situées au nord du 49<sup>e</sup> parallèle. Lorsque Bouchard aborde l'ennui de la route nordique, il soulève la dimension spirituelle de l'espace nordique traversé par la route en ligne continue, trace d'un travail humain sur le territoire : « Notre société n'aura pas été capable de traduire en grandeur l'ennuyance de la route nordique ; nous n'avons pas fait l'éloge de son ennui, nous n'avons pas sondé la profondeur spirituelle de ce magnifique symbole<sup>208</sup>. » Nous rappelons que c'est notamment cette force spirituelle émanant du territoire nordique porteuse d'un sens dépassant l'entendement humain qui motive la figure du personnage missionnaire dans sa fuite, un sens qui lui donne la force de surmonter les désagréments rencontrés sur sa route.

Au cours de leur montée vers le Nord, les protagonistes en fuite doivent surmonter la force de résistance que leur oppose le territoire. Cette résistance remet en question le rapport au confort que leur procuraient leurs anciennes habitudes de vie. Elle les entraîne dans un processus de déconstruction de leur imaginaire du Nord, puis de désillusion par rapport à leurs attentes.

### 2.2.1 Résister à l'appel du confort

Le Nord est perçu comme un espace propice pour repousser ses limites. Ce mythe, alimenté par l'imaginaire romantique des explorateurs polaires<sup>209</sup>, se retrouve notamment dans le roman québécois *Nord Alice*. Le protagoniste, un médecin qui a décidé d'entrer en poste à Kuujuaq, décrit ainsi sa situation de travail :

Je dis oui à tous les quarts de travail qu'on me demande de faire. À cause d'une pénurie de médecins dans le Nord. Je travaille illégalement jusqu'à trente heures d'affilée [...]

---

<sup>207</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Belfond, 2017 [2014], pp. 143-144.

<sup>208</sup> Serge Bouchard et Jean Désy, *Objectif Nord. Le Québec au-delà du 49<sup>e</sup>*, Québec, Sylvain Harvey, 2013, p. 161.

<sup>209</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the idea of North*, op. cit., p. 40.

Je voudrais rester éveillé des centaines d'heures. Oublier mes limites physiques. Je tente de les repousser<sup>210</sup>.

La situation sociale de la communauté nordique caractérisée par une pénurie de main-d'œuvre encourage le sujet en fuite à repousser ses limites physiques, mais également psychologiques. À l'urgence de l'hôpital, non seulement doit-il lutter contre la fatigue de son corps, mais il ne doit pas se laisser affecter moralement par les cas de violence conjugale, d'enfants maltraités et de tentatives de suicide.

Le Nord comme lieu réel résiste à la montée en latitude, ainsi que le rappelle Désy : « Qu'elle reste inaccessible, la contrée de haute nordicité dont j'ai rêvé ! [...] Ce qui dépendait de la seule rêverie tient dorénavant à notre volonté de colmater les brèches, d'affronter le réel<sup>211</sup> ». Le chemin vers le Nord n'est pas une route que l'on traverse sans efforts. Imaginer la destination ne suffit plus, il faut agir pour avancer. Le sujet doit composer avec la rigueur climatique qui met en danger son corps et les changements de configuration géographique qui le dépouille de ses référents. Afin de poursuivre sa route vers le Nord, Wapush, le protagoniste innu du roman *À la recherche du bout du monde*, doit surmonter cette absence de repère pour l'œil inhabitué :

Je scrute minutieusement la toundra, jour et nuit. Je ne sais combien de temps je resterai ici. Y a-t-il des animaux sur ce territoire ? Je n'en ai pas vu ! Où trouverai-je à manger et à boire ? La toundra est un désert gelé, immobile, imperturbable. Ce qui m'étonne le plus c'est l'absence d'arbres. Je suis un homme de la forêt. Là d'où je viens, les arbres sont indispensables<sup>212</sup>.

Ces repères essentiels à la survie sont multiples, ils ne se réduisent pas à ceux que l'on utilise pour s'orienter, mais se réfèrent également aux signes qui marquent la présence de nourriture pour s'alimenter et d'abri pour se protéger. Car, comme le souligne Désy, trouver refuge dans le Nord où le froid apparaît comme un obstacle majeur est impératif « [q]uand on sait qu'au Nord, personne n'est gagnant avant de s'être frotté au froid véritable, celui de l'air glacé, mais aussi ce froid qui a le pouvoir de s'immiscer jusque dans les parties les plus cachées de l'âme<sup>213</sup>. » À l'instar de la notion de distance, le principe de confrontation du Nord joue sur deux plans : physique et

---

<sup>210</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, op. cit., p. 25.

<sup>211</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, op. cit., p. 36.

<sup>212</sup> Michel Noël, *À la recherche du bout du monde*, Montréal, Hurtubise HMH, 2012, p. 73.

<sup>213</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, op. cit., p. 124.

psychologique. Les conditions nordiques rigoureuses (confrontation physique) provoquent des situations où émergent des leçons de vie (confrontation psychologique) aux sujets en fuite, comme le montre ce passage où la protagoniste mésadaptée du roman *Rapide-Danseur* retire de précieux apprentissages d'une balade hivernale en forêt : « Même en terrain plat, j'ai réussi à tomber plusieurs fois, ce qui faisait rigoler Magdelaine, Angèle, tu dois apprendre à te relever. Quand on sait comment tomber, plus rien ne nous fait peur. Elle a eu raison<sup>214</sup> ». Or parfois, ces leçons apportent leur lot de dangers corporels et peuvent même mener la protagoniste jusqu'à l'hôpital : « je n'avais pas l'habitude, et tout a dérapé en une seconde. J'avais mal fixé les raquettes, mon pied s'est enfoncé dans la neige et j'ai entendu craquer ma cheville<sup>215</sup>. » Dans notre corpus, le Nord se révèle impitoyable, et ce ne sont pas que les personnages mésadaptés qui subissent des dommages en raison de la rigueur des conditions. Même Kobiakov dans *Volia Volnaïa*, un personnage mercenaire, pourtant habitué à vivre sur son terrain de chasse, subit des dommages physiques en se rendant sur les différents sites propices à l'atterrissage des hélicoptères de ses poursuivants : « c'était en pleine nuit qu'il avait franchi la crête pour rejoindre sa maison forestière. Il avait déchiré une botte, son pantalon et sa polaire, encore heureux qu'il n'y ait pas laissé un œil<sup>216</sup>... » Malgré sa fine connaissance du territoire, ses déplacements dans le Nord lui font encourir des dommages matériels et corporels, ainsi qu'en témoignent ses vêtements lacérés et son œil qui aurait pu être gravement blessé.

En plus de blesser les corps, le Nord peut également ralentir, voire empêcher complètement, la progression physique. Dans le roman danois *Chienne de vie*, une tempête retient la protagoniste dans un petit village, l'empêchant de prendre l'autobus pour continuer sa route. En raison de cette tempête, le village voit son degré de nordicité augmenter. Johnny, qui l'a recueilli chez lui la veille, lui annonce : « Le bus est annulé jusqu'à nouvel ordre à cause de la tempête, dit-il. Ils déconseillent même de sortir de chez soi. Tu prends des toasts<sup>217</sup>? » Son retour rapide à la banalité du quotidien accentue l'impression de normalité des interruptions de service pendant l'hiver nordique.

---

<sup>214</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 130.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>216</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, op. cit., p. 97.

<sup>217</sup> Helle Helle, *Chienne de vie*, [*Ned til hundene*], traduction du danois par Catherine Lise Dubost, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Le serpent à plumes », 2011 [2008], p. 25.

Les intempéries ne sont pas les seules contraintes qu'impose le Nord. Dans le roman québécois *Rapide-Danseur*, le Nord abitibien est aussi décrit comme un lieu constitué d'éléments inconfortables, ainsi que le raconte la protagoniste : « Quand mon père prononçait le mot Abitibi, [ma mère] revenait sur le sujet de la neige en plein été. Partie sur sa lancée, elle enchaînait sur les mouches noires et les maringouins, et sur la désolation du paysage, et nous en avions pour une bonne demi-heure<sup>218</sup>. » Les nombreuses sources d'inconforts soulevées par la mère accentuent l'impression de force de résistance du Nord. Dans un même ordre d'idée, le protagoniste du roman norvégien *Doppler* constate qu'il n'est pas nécessairement aisé de retourner vivre dans des conditions de nordicité très élevée lorsqu'on a repris ses habitudes confortables du Sud : « Avoir séjourné dans mon ancienne habitation et avoir vécu en compagnie de Gregus ont contrecarré une partie du bon rythme que j'avais établi<sup>219</sup>. » Le mode de vie effréné dicté par la productivité dans le Sud qu'Andreas Doppler a dû retrouver le temps de garder ses enfants pendant que sa femme était partie en voyage contraste avec la lenteur du rythme nordique qu'il avait adopté au cours des derniers mois passés dans la forêt en périphérie d'Oslo. Cette opposition entre les modes d'existence au Sud et au Nord, l'un plus rapide, l'autre plus posé, apparaît aussi dans le roman russe *Volia Volnaïa*. Jebrowski, un citadin de Moscou qui s'est procuré un terrain en Sibérie, subit aussi cette différence des rythmes de vie, notamment lorsqu'il doit attendre que son véhicule tout-terrain se fasse réparer. Cet homme était « [v]enu de la capitale, il avait du mal à s'habituer au rythme d'ici, il devait littéralement se faire violence pour rester calme, pour supporter cette autre façon de vivre le temps<sup>220</sup>. » Jebrowski doit exercer sa patience, puisque la vitesse d'exécution à laquelle se conforment les sociétés sudistes ne correspond pas à celle des communautés nordiques. En plus de placer ceux qui s'y aventurent à la merci des éléments et d'imposer un rythme de vie différent, le Nord provoque également une sensation de manque d'accessibilité chez les inhabités.

### 2.2.2 L'impression de manque

L'arrivée dans le Nord oblige les sujets en fuite à développer de nouvelles habitudes en raison de l'accessibilité plus restreinte aux ressources et aux services, comme l'illustre cet échange entre la

---

<sup>218</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 69.

<sup>219</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 117.

<sup>220</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, op. cit., p. 66.

protagoniste du roman *La saison froide* et la nouvelle amie qu'elle a rencontrée en arrivant à Yellowknife :

- Tiens, tu vois ? Le Noodle House est déjà fermé pour les fêtes, avait lancé Jill, montrant du doigt la pancarte « Closed » sur la porte de l'établissement.
- Oh non ! Zut ! avais-je laissé tomber d'un ton dépité. J'aimais bien aller à ce petit resto sympathique.
- Bienvenue dans le Nord, avait conclu Jill en laissant échapper un petit soupir<sup>221</sup>.

La restauration fait aussi l'objet d'une référence dans le roman *Rapide-Danseur* lorsque la protagoniste avait été surprise d'entendre son père lui raconter « qu'il n'y avait pas de pizzeria à Val-Paradis, dans son village au bout de la route, comme il l'appelait<sup>222</sup>. » Ce manque d'accessibilité ne touche pas seulement la restauration, mais également les supermarchés, au grand dam de la protagoniste :

J'en suis réduite à comparer les marchés d'alimentation du Nord, me suis-je dit, un peu honteuse, pendant que je parcourais les allées en quête de carottes ramollies. Je ne suis pas venue à Chisasibi pour manger des figues fraîches et des fromages fins, je suis ici à cause de Ray, Ray et ses grands espaces, ses bernaches, ses ombles chevaliers, son caribou, son lièvre, sa façon relaxe de voir les choses. Mais en bonne fille du Sud, j'aurai toujours une envie de petite laitue croquante au lieu d'une iceberg impérissable<sup>223</sup>.

Angèle souligne que l'alimentation n'a jamais fait partie des enjeux de sa fuite. L'insuffisance de légumes frais à laquelle elle n'est pas accoutumée en tant que « bonne fille du Sud » n'est pas une raison valable pour remettre en question sa fuite. Toutefois, ce désagrément force la protagoniste à se rappeler l'une des principales raisons de sa montée jusqu'à Chisasibi, une ville à la fois crie et inuite de la Baie-James : son petit ami Ray, un Autochtone épris de liberté et d'amour pour son territoire natal. Le lot de difficultés apporté par la vie en communauté éloignée est également dénoncé par un personnage du roman danois *Chienne de vie*. Anne Grethe, la propriétaire de la boutique dans le petit village où la protagoniste a atterri, se plaint à cette dernière sur la dépendance à certains moyens de transport : « Vous n'avez pas idée à quel point on est démuné sans voiture. On est complètement dépendant. Tenez, demain par exemple, les bus ne passent pas. Eh bien je

---

<sup>221</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>222</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 33.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 42.

suis obligée de fermer. Il n'y a pas d'autre solution<sup>224</sup>. » L'accès à certains produits du monde urbanisé constitue également le premier obstacle que doit surmonter Andreas Doppler au cours de sa fuite dans la forêt en périphérie d'Oslo : « Mais je ne peux pas non plus rester indéfiniment allongé. J'ai besoin de lait. De lait demi-écrémé. Je fonctionne mal quand je n'ai pas ma ration de lait. Je deviens irritable, irascible<sup>225</sup>. » Les carences du protagoniste s'accumulent dans le récit au fur et à mesure du temps qui passe. Si en novembre au début de sa fuite, son premier besoin à combler a été celui du lait demi-écrémé, en décembre, c'est le besoin de sucre qui s'est fait ressentir : « Les vitamines et les minéraux, je les trouve dans le lait, ainsi que dans la mère de Bongo dont j'ai toujours de beaux restes. Mais mon besoin en sucre n'est en rien satisfait. Depuis la fin de la saison des baies, je n'ai pas eu l'heure de savourer le moindre mets sucré<sup>226</sup> ». Sorti du système capitaliste, il doit recourir au troc comme moyen d'échange afin de se procurer ce qu'il ne trouve pas dans les bois. S'il est prêt à faire ce passage vers une ancienne forme d'économie, il dépend du fait que d'autres doivent également vouloir échanger des biens avec lui :

Je ne suis pas sans savoir que la plupart des gens estiment que notre époque s'est détournée de cette forme d'économie, dis-je, mais je suis pourtant bel et bien là, avec ma viande qui est bonne, et mon troc n'en constitue pas moins une forme d'économie. On échange. On fait des trucs les uns pour les autres<sup>227</sup>.

Malgré les résistances du propriétaire de l'épicerie, Andreas Doppler parvient quand même à ses fins et qualifie sa réussite de « victoire pour la culture des chasseurs-cueilleurs. De l'élan tué au couteau s'échange contre du lait ainsi que d'autres produits de consommation courante<sup>228</sup>. » L'excitadin d'Oslo n'est pas le seul à ressentir les effets d'une carence provoquée par ses nouvelles conditions de vie nordique. Son fils, lorsqu'il l'emmènera vivre dans la forêt avec lui pendant un temps, éprouve aussi des effets somatiques liés à la privation de ses émissions télévisuelles : « quand s'approche l'heure des émissions pour enfants, [...] des tiraillements agit[ent] son corps<sup>229</sup>. » L'immersion en forêt ne suffit pas à elle seule à changer la routine, le corps se souvient de ses habitudes sociétales et résiste à leur modification.

---

<sup>224</sup> Helle Helle, *Chienne de vie*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>225</sup> Erlend Loe, *Doppler*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 103.

Les sujets qui fuient vers le Nord pour tenter de sauver leur peau ou améliorer leur existence perçoivent à leur arrivée une régression du confort auquel ils tenaient, que cela concerne leurs habitudes alimentaires ou leurs activités usuelles. Afin de pouvoir poursuivre leur fuite, les protagonistes de notre corpus n'ont d'autre choix que de déconstruire leur perception du monde afin de s'adapter à ces nouvelles conditions qui leur permettront éventuellement d'atteindre leur objectif ou de résoudre leur conflit.

### 2.2.3 Entre déconstruction et désillusion

L'expérience du Nord réel impose une déconstruction de ses préconceptions au risque d'éprouver ce que Hamelin, qui s'appuie sur la situation du Canada, qualifie de « malaise du Nord <sup>230</sup> », un état qui survient lorsqu'on impose au Nord une vérité extérieure, celle de la majorité, qui ne l'expérimente pourtant pas au quotidien. Pour sa part, Grace rappelle dans *Canada and the Idea of North* :

The story of the North is not about adventure, romance, heroics, terrifying and dramatic deaths of famous men struggling to endure unthinkable hardships or to accomplish amazing feats. It is a story of small towns, railroad families, of traditions, history, and the building of a nation<sup>231</sup>.

Ainsi Grace déconstruit-elle la perception d'un Nord inhabité pour le remplacer par un Nord développé par la colonisation humaine. Désy constate aussi, lors de sa traversée du Nunavik, que « [t]ous les cinq ou six kilomètres, [ils] rencontr[ent] ainsi des familles inuites, dispersées à peu de distance de refuges en bois. À n'en point douter, ce pays est habité, et de la plus extraordinaire des manières<sup>232</sup>. » Cette caractéristique du Nord habité permet une double déconstruction dans les récits de fuite. S'il s'oppose d'une part à un milieu naturel inhabité, il déconstruit d'autre part les rapports sociaux habituels des milieux urbains du Sud en raison de sa faible densité de population. Les codes de conduite différent de ceux des villes sudistes et ils déstabilisent, parfois pour le mieux, les protagonistes, comme le montre cette réflexion d'Angèle dans le roman *Rapide-Danseur* :

---

<sup>230</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, op. cit., p. 178.

<sup>231</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of the North*, op. cit., p. 154. « L'histoire du Nord n'est pas à propos d'aventure, de romance, d'héroïsme, de morts terrifiantes et dramatiques d'hommes célèbres qui luttent pour endurer des difficultés inimaginables ou accomplir des exploits incroyables. C'est une histoire de petites communautés, de familles de cheminots, de traditions, de récits et de la construction d'une nation. » [Notre traduction]

<sup>232</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, op. cit., p. 168.

« Moi qui craignais de me perdre dans le Nord, voilà qu’une inconnue m’offrait le gîte sans même me connaître<sup>233</sup>. » La protagoniste est surprise par l’hospitalité qu’on lui offre, ne s’attendant pas à ce qu’on lui témoigne autant d’égards puisqu’elle n’est qu’une étrangère. Toutefois, la déconstruction des codes du Nord ne suscite pas toujours d’agréables surprises et elle mène parfois à un sentiment de désillusion.

Lorsqu’une nouvelle flamme amoureuse rencontrée sur les réseaux sociaux échoue à combler ses attentes lors de leur première rencontre, le protagoniste du roman *Jack est scrap* pose un regard cynique sur la ville du Nord dans laquelle il a aménagé au cours de sa fuite. Il en dévoile alors la saleté : « Une aube de merde se lève sur le centre-ville de Yellowknife. Quelques clochards titubent déjà parmi les déjections de corbeaux séchées qui blanchissent le trottoir autour du dépanneur où tu vas chercher le lait<sup>234</sup>. » La blancheur évoquée, signe caractéristique du Nord, n’est pas celle de la neige fraîchement tombée, mais celle de la fiente qui vient en inverser le paradigme de pureté. Cette confrontation entre une réalité complexe et un imaginaire épuré entre en écho avec celle à laquelle doivent faire face les touristes en visite à Kuujuaq dans le roman *Nord Alice* qui « viennent confirmer leurs préjugés. La vérité n’est pas une carte postale. Il vaut mieux pour eux rester dans les hôtels à regarder la télévision et ne pas entrer dans les maisons des Inuits. Éviter les mauvais collages<sup>235</sup>. » Aux populations et à leur milieu de vie comme source de désillusion s’ajoute le climat du Nord qui manque de clémence, en particulier pendant les mois hivernaux. Comme le résume le protagoniste du roman *Doppler* à propos de son séjour dans la forêt en périphérie d’Oslo : « Il n’y a pas grand-chose à dire de janvier. Il fait sombre et il fait froid, et j’entretiens le feu comme un malade pour maintenir la chaleur<sup>236</sup>. » Si habiter la forêt l’automne était une partie de plaisir qui permettait au protagoniste de se recentrer sur l’essentiel — son rapport à la nature et l’appréciation du temps présent —, l’hiver fait basculer le paradigme de la *vie* en forêt à la *survie* en forêt alors que, par « [u]ne belle nuit, le mât de quatre mètres de haut, ou quasi, soutenant la structure de la tente, casse. La température est proche de zéro, il neige sec, [...] et, visiblement, la tente n’est pas

---

<sup>233</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 98.

<sup>234</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, Sudbury, Prise de parole, 2020, p. 11.

<sup>235</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, op. cit., p. 144.

<sup>236</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 127.

conçue pour supporter de telles conditions climatiques<sup>237</sup>. » Vraisemblablement, Andreas Doppler n'avait pas bien prévu la rigueur de l'hiver nordique.

Les obstacles du Nord se manifestent dans la durée : plus la période d'exposition aux conditions nordiques s'allonge, plus les enjeux qui y sont latents — qu'ils soient physiques, psychologiques, météorologiques, etc. — s'intensifient. S'il n'était resté que deux mois dans la forêt, Andreas Doppler n'aurait pas expérimenté la pleine rigueur de l'hiver. La dimension atemporelle de la fuite, son absence prédéfinie de durée, se retourne contre le personnage et transforme la confrontation au Nord réel en une lutte d'endurance. Le sujet en fuite saura-t-il se montrer suffisamment résilient pour résoudre son conflit et atteindre son objectif, ou devra-t-il mettre un terme à sa fuite, incapable de continuer dans ces conditions ? Dans le roman *Rapide-Danseur*, la désillusion entraîne un renversement des perceptions, comme on le constate dans cet extrait :

Les premiers temps, j'étais pourtant heureuse d'habiter cet endroit où personne ne me connaissait, j'avais besoin de ce *nowhere-nobody*. Mais dans les villages, et à plus forte raison dans les petites communautés, il y a moins de *nowhere-nobody* que dans n'importe quelle grande ville<sup>238</sup>.

Ce renversement fait que la protagoniste ne se sent plus chez elle dans le Nord, à Chisasibi, notamment parce que l'attitude des membres de la communauté lui rappelle qu'elle « n'étai[t] pas une des leurs, pas encore, même si [elle] vivai[t] parmi eux avec Ray Rupert depuis plus d'un an<sup>239</sup>. » Puisque le Nord réel ne lui permet plus de faire table rase sur son passé pour recommencer une nouvelle vie, Angèle n'hésite pas et retourne en Abitibi pour s'y établir lorsqu'elle hérite de la maison de feu sa tante Magdelaine. Elle poursuit ainsi sa fuite en redescendant vers le Sud afin de s'établir dans un entre-deux, bien au Nord de Montréal, son point de départ, et bien au Sud de Chisasibi, le point latitudinal culminant de sa fuite. Le village de Rapide-Danseur, comme lieu réel du Nord, incarne dans le roman cette tension entre le Nord imaginaire envisagé qui a poussé la protagoniste à monter jusqu'à Chisasibi et le Sud d'où provient son conflit intérieur. À la fin du récit, Angèle ne souhaite plus retourner si haut dans le Nord : elle craint « ce voyage d'hiver sur la route de la Baie-James, les caribous qui courent sur la route, qui suivent l'auto pendant des

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

<sup>238</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 42.

kilomètres<sup>240</sup> ». Le lieu réel a remplacé l'idéal imaginaire et ne permet plus la montée vers le Nord puisqu'il a cessé de servir strictement les objectifs de la fuite. Cette peur des routes nordiques entre en écho avec une réflexion proposée par Jill, l'amie que la protagoniste du roman *La saison froide* s'est faite en arrivant à Yellowknife. Cette amie raconte qu'elle avait immigré dans le Nord avec son ex-mari pour une question d'argent, mais qu'« on ne peut pas aimer ce que le Nord vous donne sans aimer le Nord. Mauvaise combinaison<sup>241</sup> ». Elle souligne ainsi qu'il faut apprécier le Nord dans son entièreté et non simplement comme un bassin de ressources. Par extension, elle montre également que la préconception imaginaire du Nord basée sur une sélection des caractéristiques qui permettent la fuite n'est pas suffisante pour assurer la résilience du sujet qui fait face à la rigueur du Nord. À l'instar d'Angèle qui a fui jusqu'à Chisasibi dans le roman *Rapide-Danseur*, la protagoniste nouvellement journaliste à Yellowknife a aussi parfois l'impression d'être rejetée par la population de sa nouvelle ville d'adoption. Elle se demande : « Comment peut-on être si seule dans une ville si petite, si petite que tout le monde se connaît <sup>242?</sup> » Cette solitude rappelle à la jeune femme celle qu'elle expérimentait avant de fuir la métropole québécoise et marque un premier échec de sa tentative de nouveau départ, car sa « vie a beau être complètement différente, ici, on dirait bien que certaines choses n'ont pas changé, depuis [s]on départ de Montréal<sup>243</sup>. »

L'arrivée dans le Nord engage le sujet en fuite dans un processus de déconstruction aux multiples facettes qui touchent la dimension sémiotique — l'axe pureté-saleté, naturel-urbain, etc. —, la dimension sociale — habitudes, mœurs locales, hospitalité, solitude, etc. —, ou la dimension environnementale — froid rigoureux, tempête, troupeau de caribous, dangers de la route, etc. Le sujet doit apprendre à percevoir le Nord dans son entièreté et de développer un rapport intime avec celui-ci s'il souhaite poursuivre sa fuite.

### 2.3 Vers le développement d'un rapport au territoire

Afin de surmonter la désillusion qui suit la confrontation entre le Nord comme espace imaginaire projeté et celui comme lieu réel expérimenté, le sujet en fuite développe un rapport avec le territoire pour être en mesure de l'apprécier. Comme nous l'avons présenté dans le premier chapitre, le Nord

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>241</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 133.

est un territoire de l'extrême, un espace perçu comme aux confins du monde et doté d'un climat rigoureux. Afin de surmonter ces obstacles, les protagonistes doivent déconstruire cette perception en apprenant à percevoir le Nord pour lui-même. Un premier pas en ce sens consiste à discerner les nuances qui découpent l'espace nordique en un territoire aux multiples facettes.

En s'appuyant sur la théorisation du Nord gradué de Louis-Edmond Hamelin, les auteurs Jean Désy et Serge Bouchard rappellent que :

[s]ur le territoire du Québec actuel, le Nord est partout. Bien sûr, il y a dorénavant un Grand Nord nommé Nunavik. C'est le pays des Inuits. Il y a aussi le Moyen Nord qui s'étend des rives de la baie de James, à l'ouest, jusqu'à la Côte-Nord, à l'est, de la rivière Moisie au Labrador. Puis il y a le « petit Nord », Nord tout de même, avec ses six mois d'hiver, là où habitent la plupart des Québécois, le long des rives du Saint-Laurent<sup>244</sup>.

Cette division graduée du Nord est perceptible dans le roman *À la recherche du bout du monde* alors que Wapush, le protagoniste, constate sa montée vers le Nord par l'augmentation de la rigueur du climat :

Il y a longtemps que j'ai cessé de compter les lunes sur les doigts de mes mains. Ce qui m'importe, c'est d'avancer. Je suis seul plongé au fond de moi-même. [...] Le soir, quand le ciel est dégagé, je regarde longuement l'étoile la plus brillante. C'est elle qui me montre la route à suivre. [...] Je sais que je vais bientôt pénétrer dans les territoires inexplorés dont les Anciens m'ont parlé. Je sais que j'approche, car le froid est de plus en plus intense ; la végétation, de plus en plus rare ; le vent, de plus en plus violent et impétueux<sup>245</sup>.

L'ascension vers le Nord est perceptible par l'augmentation du froid et de la force du vent opposée à une décroissance de la végétation. Cette perceptibilité sous-tend le développement d'une sensibilité et d'une attention particulières à l'environnement, un état d'esprit plus propice à l'appréciation du Nord réel. Comme l'exprime Désy dans son récit de voyage *Voyage au nord du Nord* : « Curieux comme le corps parvient à s'habituer aux conditions les plus extrêmes... quand l'esprit vole<sup>246</sup> ! » Selon lui, il faudrait donc un état psychologique particulier pour survivre dans le Nord. Cet amour du Nord est perceptible dans les œuvres de notre corpus, notamment dans le

---

<sup>244</sup> Serge Bouchard et Jean Désy, *L'objectif Nord : le Québec au-delà du 49<sup>e</sup>*, op. cit., p. 22.

<sup>245</sup> Michel Noël, *À la recherche du bout du monde*, op. cit., p. 69.

<sup>246</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, op. cit., p. 55.

roman russe *Volia Volnaïa*. Tikhi, le chef de la milice locale, constate qu'il « choisissait des destinations méridionales pour ses vacances, mais [qu']il ne rêvait pas de vivre dans le Sud toute l'année. Il était né ici [en Russie], il aimait ce pays, ses rivières poissonneuses, la chasse en liberté et même le long hiver sombre<sup>247</sup>. » Plus qu'une simple question d'amour esthétique ou pratique pour le territoire, la relation avec le Nord apparaît comme un rapport de transformation bidirectionnel. Si, comme Désy le souligne, le parcours et le sentiment de découverte donnent « l'impression de posséder le Nord, de jongler avec sa matière<sup>248</sup> » ; le Nord « jongle » aussi avec la matière de ceux qui s'y aventure, comme le témoigne ce passage du roman norvégien *Nord* :

Moi aussi je me résume à quelques fragments de moi-même, mes yeux, mes oreilles et mon squelette, voire moins encore, quand la route, elle, est tout. Je marche, je marche le long des champs en direction du nord, sur des sentiers boisés et de larges chemins gravillonnés où le chien, s'il était là, courrait devant moi<sup>249</sup>.

Le sujet en fuite qui remonte vers son Nord natal à la suite de la guerre est morcelé dans cet extrait. Il se réduit aux deux organes sensoriels qui lui permettent d'appréhender le paysage — ceux de la vue et de l'ouïe — et à son armature qui lui permet de se tenir dans l'environnement et de participer au paysage. La route vers le Nord est « tout » : elle englobe le paysage, les chemins et leurs destinations possibles. Elle permet au sujet d'exister parce qu'il s'y déplace, comme le montre la répétition de la marche. L'expérimentation du Nord suscite chez le sujet un sentiment ambivalent entre familiarité et étrangeté. À l'instar du protagoniste de *Nord* qui monte vers un Nord familier — qu'il n'arrive plus à reconnaître puisqu'il continue sa route sans jamais y arriver —, la protagoniste du roman *Rapide-Danseur* ressent une impression ambiguë, entre familiarité et étrangeté, en arrivant en Abitibi. Elle constate en mettant les pieds à Val-Paradis : « J'étais une intruse transplantée dans un lieu à la fois familier et étranger. Même si je n'étais venue dans ce village qu'une seule fois longtemps auparavant, c'était comme si je revenais chez moi après une longue absence<sup>250</sup>. » Toutefois, contrairement à la perception du protagoniste dans le roman norvégien, celle d'Angèle apparaît propice au nouvel enracinement recherché : juste assez de nouveauté pour effacer les problèmes du passé, juste assez de familiarité pour se sentir chez soi. Ainsi le caractère ambivalent du Nord, à la fois familier et étranger, peut produire des effets opposés sur les

---

<sup>247</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>248</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>249</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>250</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, *op. cit.*, p. 108.

personnages en fuite, qui s'enracinent ou poursuivent leur route, en fonction de leur motivation à fuir. Le développement d'un rapport positif au Nord repose donc davantage sur les perceptions et les intentions des personnages que sur un ensemble de caractéristiques prédéfinies. Il ne suffirait donc pas d'aimer le Nord en général, mais d'aimer son Nord, celui qu'on expérimente au quotidien.

Le mode de vie propre du Nord serait celui du déplacement, selon ce qu'en dit Désy lors de son arrivée dans le village cri : « la vie des Cris, celle qui les intéresse le plus, est faite de voyages et de déplacements, que ce soit pour la chasse, la pêche ou pour accompagner les aventuriers qui viennent à passer<sup>251</sup>. » Ce mode de vie implique d'être à la merci du climat qui règne en maître et dicte à la population ce qu'elle doit faire : « Entre deux voyages de chasse ou de pêche, les humains réparent, dorment, rêvent, sculptent, parlent et font des enfants. Comme si le climat orchestrait les activités les plus essentielles<sup>252</sup>. » Dans notre corpus, les conditions météorologiques interviennent souvent, que ce soit pour créer un obstacle à la fuite — par exemple une tempête qui interrompt les services de transport en commun dans le roman danois *Chiienne de vie* — ou pour servir d'outil favorisant la fuite. Andréas Doppler utilise la neige pour se définir en tant que sujet et se démarquer de ses concitoyens :

Personnellement, je préfère la neige. Je suis un fana de neige. C'est le seul temps que j'aime sans condition. [...] En outre, j'aime que les autres n'aiment pas la neige, qu'ils soient irascibles aux premières chutes de neige, qu'ils soient infoutus, après pourtant une vie entière passée en Norvège, d'accepter la neige, qu'ils soient tout juste foutus de se sentir provoqués par elle<sup>253</sup>.

Il pose donc la neige, un des signes importants du Nord, à la fois comme un obstacle pour les autres et un atout pour lui. Le développement de son rapport au territoire passe ainsi par son appréciation de la neige qui lui permettra d'endurer la rigueur du mois de janvier malgré le froid et malgré la destruction de sa tente. Dans son cas, ce rapport occupe le rôle de marqueur distinctif et remplit l'un des besoins spécifiques de sa fuite : celui de creuser une distance entre lui et ses concitoyens.

---

<sup>251</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, op. cit., p. 78.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>253</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., pp. 60-61.

Le Nord ne se résume pas qu'à des scènes d'extérieur et peut également être perceptible de l'intérieur. Chemin faisant, il institue aussi une dialectique qui oppose un extérieur froid et rude à un intérieur chaud et douillet, comme l'illustre ce passage du roman danois *Chienne de vie* :

Il fait très chaud dans le salon maintenant, le poêle diffuse une lueur orange, je repousse la couette d'un coup de pied et m'évente le visage en agitant les mains. Je me lève enfin pour arrêter la télévision, remonte une des persiennes et ouvre une fenêtre qui donne sur la rue. J'écoute, allongée dans le canapé. Un bruissement régulier monte de la mer. Un air sec s'engouffre par la fenêtre. Je me demande comment l'air peut paraître si sec quand il vient de la mer. Ce doit être à cause du froid. Il fait juste au-dessus de zéro<sup>254</sup>.

La protagoniste doit se placer à la fenêtre ouverte, espace frontalier entre l'intérieur et l'extérieur, afin de supporter les deux extrêmes de la température : la chaleur étouffante du foyer et l'air froid et sec de la mer. Le roman montre également que les conditions nordiques peuvent être perçues sans même sortir dehors :

Je suis couchée dans leur canapé, les pieds contre l'accoudoir. Le vent souffle toujours très fort, il siffle autour de la maison. La lumière des lampadaires décrit des mouvements irréguliers dans le salon. La housse de couette sent l'adoucissant. Il n'y a plus aucun bruit à l'étage<sup>255</sup>.

La résidence apparaît comme un cocon apaisant et silencieux par opposition à la violence du vent à l'extérieur que l'on entend siffler.

Les interactions entre le sujet et les paysages qu'il traverse ou les conditions météorologiques qu'il rencontre au cours de sa fuite contribuent à développer son appréciation du territoire nordique. À l'instar de l'espace imaginaire, le lieu réel du Nord est perçu différemment en fonction de ce qui motive le personnage à s'y déplacer ou s'y enraciner. Toutefois, il impose au sujet le développement d'un rapport particulier qui permet son appréciation au risque d'imposer un terme à la fuite. Ainsi, même si le Nord réel ne correspond pas exactement à l'espace imaginaire idéalisé, il se révèle un lieu propice à la réussite de la fuite à condition que le sujet fasse preuve d'adaptation, de patience et d'endurance.

---

<sup>254</sup> Helle Helle, *Chienne de vie*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 15.

## 2.4 La rencontre de l'altérité

La rencontre de l'altérité aide le sujet en fuite à surmonter la désillusion suscitée par la confrontation entre sa construction imaginaire du Nord et son expérimentation du territoire. Cet Autre idéalisé peut être considéré comme un modèle ayant déjà atteint les objectifs visés par le sujet en fuite. Dans leur essai intitulé *Figures de l'altérité*, les auteurs Jean Baudrillard et Marc Guillaume mettent en lumière le rapport de transformation entre l'altérité et le réel où ce dernier est déformé « dans une recherche d'altérité<sup>256</sup> ». Le principe d'altérité a souvent été construit dans un rapport binaire entre un soi et un Autre, mais selon ces auteurs, c'est sa démultiplication qui permettrait d'en développer le plein potentiel. Nous analyserons maintenant par gradation croissante les différentes formes d'altérité impliquées dans les récits de notre corpus, de manière à mesurer l'influence de l'Autre sur l'accomplissement de la fuite.

### 2.4.1 L'altérité en rapport binaire

L'altérité binaire constitue la forme la plus basique d'altérité. Dans un article où elle développe la notion d'« altérité des frontières », Bouvet s'intéresse dans un premier temps à l'altérité binaire qu'elle définit à la manière d'un rapport en miroir envisagé de façon « univoque, comme une opposition tranchée entre le moi et ce qui est autre. La construction de l'altérité est régie par le mécanisme de l'opposition, de la différence<sup>257</sup>. » Dans un article intitulé « Saveur de l'autre », paru dans un numéro de la revue *Texte* dédié à la notion d'altérité, le sociologue Éric Landowski explique qu'il existe deux mouvements possibles dans les rapports d'altérité, qui décrivent un processus d'assimilation pouvant aller dans un sens comme dans l'autre : « ou bien l'autre vient vers moi, et alors il faut qu'il devienne *comme moi*, ou bien c'est moi qui pars, mais alors c'est moi qui *deviendrai autre*<sup>258</sup>. » Pour Baudrillard et Guillaume, ce type de rapport à l'altérité où bien souvent « si tu n'es pas comme moi, je t'exclus ou je te tus<sup>259</sup> » a heureusement changé, bien que les politiques d'assimilation du colonialisme occidental en perpétuent la violence. En effet, une étude de Ruth Amossy et d'Anne Herschberg Pierrot a mis en lumière la persistance des traces de

---

<sup>256</sup> Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, p. 50.

<sup>257</sup> Rachel Bouvet, « L'altérité des frontières », dans Daniel Chartier, Chantal Savoie et Margery Vibe Skagen (dir.), *Frontière. Acte du colloque québécois-norvégien*, Montréal et Bergen, Imaginaire | Nord et Département des langues étrangères de l'Université de Bergen, coll. « Isberg », 2017, p. 21.

<sup>258</sup> Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *Texte*, n°s 23-24, « L'altérité », 1998, pp. 30-31. L'auteur souligne.

<sup>259</sup> Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, *op. cit.*, p. 11.

xénophobie que les autrices posent comme un héritage contemporain des anciennes politiques de colonisation. Les deux chercheuses ont analysé les résultats d'une enquête sur la perception sélective dans le cadre de laquelle le public observait une scène où un individu, dont l'ethnie variait en fonction du groupe test, assénait une bourrade à un autre. Les résultats montrent que, dans la majorité des cas, le coup perpétré par l'homme à la peau noire était perçu par les témoins comme plus violent que celui donné par l'homme à la peau blanche. À la suite de leurs observations, les deux théoriciennes ont conclu que « le stéréotype peut ainsi déterminer la vision de l'Autre au point de modeler le témoignage des sens et de la mémoire<sup>260</sup> ». Le sens restrictif de l'altérité binaire, et la violence que cette dernière véhicule, nous laisse supposer que le rapport à l'altérité dans les récits de fuite relèverait davantage d'une conception plurielle qui en ferait ressortir les apports positifs. En effet, le sujet rencontre au cours de sa fuite de nombreuses formes d'altérité — humaine, animale, spatiale — avec lesquelles il tente de communier plutôt que de s'y confronter. L'étude des récits de fuite nous permet donc d'envisager l'altérité en dehors d'une logique binaire.

#### 2.4.2 L'altérité en rapports pluriels

Dans son *Éloge de la fuite*, le neurobiologiste Henri Laborit qualifie le rapport à l'autre de non réciproque, « car si nous ne sommes que les autres, l'autre, lui, n'est pas nous<sup>261</sup>. » Ainsi met-il en lumière la multiplicité des rapports d'altérité. Dans son article, Bouvet abonde dans ce sens et propose que « [c]e n'est qu'à partir du moment où l'on se dégage d'une conception de l'altérité fondée sur la binarité (Soi/Autre) que l'on peut envisager l'altérité des frontières<sup>262</sup> », c'est-à-dire un espace sémiotique de communication, de rencontre et de transformation. Par effet de réciprocité, identifier l'Autre reviendrait ainsi à se circonscrire soi, à établir une frontière qui nous délimite du reste du monde. Lorsque l'Autre entre en contact avec cette frontière, pour reprendre les mots de l'auteur Thierry Leterre écrits dans un article intitulé « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements logiques et métaphysiques de l'altérité », il :

nous fait perdre et l'assurance de notre pensée, et jusqu'à l'existence du monde. Des deux côtés que la raison moderne distingue, celui du sujet et celui de l'objet, « l'autre »

---

<sup>260</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « Lettres et sciences sociales », 1997, p. 38.

<sup>261</sup> Henri Laborit, Laborit, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, p. 110.

<sup>262</sup> Rachel Bouvet, « L'altérité des frontières », *op. cit.*, p. 26.

s'éprouve comme dissolution. [...] Ainsi « l'autre » dénoue le monde et la conscience ferme que je prétends en prendre<sup>263</sup>.

Ce rapport de dissolution est énoncé explicitement dans le roman *Jack est scrap* par le protagoniste et sa copine, Nelly, qui réfléchissent aux rapports d'altérité. La jeune femme innue écrit à son amant par courriel : « *J'arrête plus de penser à l'Autre, qui devient plus grand que moi, que tout, l'Autre qui m'avale*<sup>264</sup>. » Elle évoque ainsi un rapport de domination, un anéantissement du sujet qui contraste avec la conception de l'altérité du protagoniste. Celui-ci accorde plutôt à l'altérité une force génésiaque grâce à laquelle « [l]a conscience se forge dans ce rapport, cette tension entre soi et l'Autre... et dans l'intelligence de la vie et de la matière<sup>265</sup>. » Il rappelle ainsi que la rencontre de l'altérité ne se limite pas aux rapports humains, mais concerne aussi les liens entretenus avec le monde animal, végétal et minéral. Les différents récits de fuite de notre corpus illustrent d'ailleurs un éventail de rapports à l'altérité.

Dans le roman *À la recherche du bout du monde*, le protagoniste perçoit le contact avec l'Autre de manière plutôt positive puisqu'il l'associe à une source d'apprentissage. Wapush, recueilli et guéri par une communauté inuite après s'être défendu contre un ours polaire, explique comment les enfants du chef lui ont enseigné leur langue :

Ils sont espiègles, curieux et pleins de vie. Ils sont patients et prennent beaucoup de plaisir à m'enseigner des mots dans leur langue et à m'expliquer leur signification. Tout est prétexte à apprendre : la glace, la neige, les ustensiles de cuisine, les animaux qu'ils imitent, même ce qui se passe dehors et que je ne vois pas : la lune, le soleil, les étoiles, les chiens de traîneau<sup>266</sup>.

Lui qui avait perdu tous ses repères en traversant la frontière entre le territoire des Innus et celui des Inuits doit apprendre les mots pour nommer le territoire et la vie dans le Grand Nord afin d'être capable de s'y adapter. La poursuite de sa fuite en dépend, en ce sens qu'il doit acquérir les codes de ce territoire pour y survivre, s'y orienter et y trouver le bout du monde.

---

<sup>263</sup> Thierry Leterre, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements logiques et métaphysiques de l'altérité », dans Bertrand Badie et Marc Sadoun (dir.), *L'Autre : études réunies pour Alfred Grosser*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1996, p. 76.

<sup>264</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, op. cit., p. 134. En italique dans le texte.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>266</sup> Michel Noël, *À la recherche du bout du monde*, op. cit., p. 127.

Sources d'apprentissage, les différents rapports d'altérité peuvent s'échelonner en fonction du degré de proximité qui sépare le sujet de l'Autre. Nous détaillerons chacun des niveaux de cette échelle : (a) l'humain occidental, (b) l'humain autochtone, (c) l'animal, (d) le non-vivant. Nous expliquerons ensuite comment le processus de transformation du sujet s'opère au contact de l'altérité.

### 2.4.3 L'Autre, l'humain occidental

La rencontre de l'Autre, humain occidental, correspond au niveau d'altérité le plus faible retrouvé dans les œuvres de notre corpus, au sens où cet Autre ressemble beaucoup au protagoniste sur les plans culturel et social. Ce contact demeure tout de même l'occasion d'une remise en question de ce que le sujet tient pour acquis. Dans le roman *Rapide-Danseur*, Lucie, la nouvelle amie que la protagoniste a rencontrée en arrivant en Abitibi, fait remarquer à cette dernière que son conflit interne — le refus de son rôle de mère — est accentué par un double standard que la société lui impose : « Quand c'est l'homme qui abandonne son enfant, on dirait que ce n'est pas si grave parce que c'est plus répandu, alors que, quand c'est la mère, ça nous fait grincer des dents<sup>267</sup>. » Cette rencontre avec une autre femme au cours de sa fuite est l'occasion pour Angèle de prendre conscience d'une violence liée à l'altérité de genre. Dans le roman, Lucie est décrite comme celle qui pose des questions pertinentes, qui restent parfois sans réponse, mais qui permettent au moins à la protagoniste de déplacer sa perspective afin de tendre vers la résolution de son conflit : « Alex t'aurait-il aimée davantage si tu lui avais donné de l'argent ? Une autre bonne question de Lucie à laquelle je ne voulais pas répondre<sup>268</sup>. » La remise en question, permise par la rencontre de l'altérité, apparaît ainsi comme une étape importante du processus de fuite.

Dans le roman norvégien *Nord*, la rencontre de l'altérité est présentée comme une condition essentielle à l'accomplissement de la fuite. Au départ, le protagoniste remarque la présence d'un double qui avance à ses côtés. Ce dernier n'est qu'une construction psychique qui permet au protagoniste de progresser sur son chemin jusqu'à ce que celui-ci rencontre enfin un Autre en chair et en os :

---

<sup>267</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 87.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 37.

Depuis ma rencontre avec le garçon, l'autre se montre moins souvent. Le garçon est tellement palpable. Les premiers jours, je croyais l'avoir inventé sans m'en rendre compte, que lui aussi était une part de moi, qu'il était une version plus réussie de cette même voix, que je maîtrisais mieux mon imagination, ou que j'étais devenu plus fou encore<sup>269</sup>.

Ce passage d'une figure d'altérité imaginaire vers une figure d'altérité réelle initie un mouvement de gradation vers une altérité de plus en plus radicale qui peut être considérée comme un marqueur de progression de la fuite.

#### 2.4.4 L'Autre, l'humain autochtone

Un second degré d'altérité rencontré dans les œuvres de notre corpus serait la présence de personnages autochtones, que ceux-ci fassent l'objet d'une simple mention, ou qu'ils occupent le rôle de protagoniste. Le linguiste et géographe Louis-Edmond Hamelin rappelle l'importance de tenir compte de l'autochtonie lorsque l'on parle du Nord : « Respecter le Nord, c'est prendre les Amérindiens tels qu'ils sont avec leurs différences vis-à-vis des Blancs<sup>270</sup>. » Ces différences ethniques et culturelles créent une frontière plus prononcée entre les personnages autochtones et les personnages allochtones, frontière qui devient par le fait même plus propice aux communications et transformations sémiotiques. Dans un même ordre d'idée, plus la présence autochtone sera marquée dans le récit, plus importants seront les effets de cette altérité sur le sujet en fuite. Dans le roman norvégien *Doppler*, la narration ne mentionne les peuples autochtones qu'à deux occurrences : la fabrication de totems par les peuples d'Amérique et le « mignon petit traîneau sami<sup>271</sup> » sur lequel le protagoniste transporte son fils, Gregus. Bien qu'elle soit très discrète, il y a une reconnaissance dans le récit de l'apport des savoirs techniques autochtones pour faciliter les déplacements, et par extension la fuite vers le Nord. L'Autochtone, comme figure de l'altérité pour le sujet, favorise la fuite en proposant de nouvelles visions du monde. Chartier, en citant Jan Borm à propos des Yakoutes<sup>272</sup>, souligne notamment la différence de perception du territoire entre le peuple autochtone de Sibérie et le peuple russe :

Dans tous les cas, on remarque une fracture nette entre la perception des Yakoutes, qui voient le paysage de leur pays comme un objet d'admiration, et celle des Russes, qui

---

<sup>269</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, op. cit., p. 22.

<sup>270</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, op. cit., p. 340.

<sup>271</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 161.

<sup>272</sup> Peuple autochtone qui habite la république Sakha située en Sibérie, Russie.

« tendent à considérer l'espace sibérien comme un défi, une *frontière* à pousser ». On peut ainsi poser que les Russes perçoivent le territoire de la Sibérie dans la perspective occidentale de l'imaginaire de l'Arctique : loin, inaccessible, froid, difficile<sup>273</sup>.

Dans le roman russe *Volia Volnaïa*, l'auteur mentionne d'ailleurs la présence des Yakoutes, à défaut de les faire intervenir, et les présente comme un peuple qui possède les moyens de faciliter la fuite de Kobiakov : « Il ira du côté yakoute, là-bas il pourra facilement se planquer, ajouta l'Étudiant d'un ton de connaisseur<sup>274</sup>. »

La population du Nord est décrite dans plusieurs passages du roman *Jack est scrap* comme multiethnique. Si le protagoniste côtoie plusieurs membres des Premières Nations du Canada dans ses rencontres d'Alcooliques anonymes, le récit recourt aussi à des personnages autochtones issus d'autres Nations des Amériques. Comme le constate Jack : « Très bizarrement, le monsieur qui gère la Dene Yatié Kué' [Maison des langues dénées] est un Maya guatémaltèque, Miguel [que tout le monde appelle Mike]<sup>275</sup>. » Le protagoniste constate de première main que les cultures du Nord ne forment pas un tout homogène et qu'elles sont caractérisées par une importante présence autochtone, que les individus soient originaires du Nord ou non. Plus qu'une simple donnée du paysage culturel ténos, la présence d'Autochtones contribue au processus de fuite en brouillant les repères culturels du protagoniste pour mieux le guider sur le chemin de la transformation.

Dans le roman *Rapide-Danseur*, Ray, l'homme cri appelé à devenir le conjoint de la protagoniste, effraie au départ cette dernière, comme le montre ce soliloque à la deuxième personne : « Au fond, tu avais peur de Ray, mais sa liberté t'attirait. Ray, c'était comme un survenant puissant qui arrivait de nulle part et qui pouvait repartir d'une minute à l'autre, parce qu'il n'appartenait à personne<sup>276</sup>. » Cette première impression évolue avec le temps. Angèle finit par magnifier son partenaire alors qu'elle se plaît « à vivre avec Ray, [s]on homme du Nord et des bois, la seule personne au monde qui semble ne pas [la] trouver trop inapte<sup>277</sup>. » Toutefois, Ray s'oppose à cette vision idéalisée de

---

<sup>273</sup> Daniel Chartier, « Une méthodologie arctique intégrée venue du froid : l'apport de la Yakoutie », dans Daniel Chartier (dir.), *Géoculture. Méthodologies russes sur l'Arctique*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2020, pp. 15-16. L'auteur souligne.

<sup>274</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>275</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, *op. cit.*, p. 141. « [Que tout le monde appelle Mike] » est une mention entre crochet dans l'original.

<sup>276</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 12.

lui-même et la déconstruit en stipulant qu'en fait, la vie dans le Nord n'est pas si différente. À propos notamment de son ex-conjointe, Simone, il raconte :

les femmes que j'aime viennent vivre quelque temps avec moi pour voir à quoi ressemble la vie dans un village autochtone. Puis, quand elles se rendent compte que ce n'est pas si différent de la vie de bungalow dans n'importe quel autre village isolé, elles veulent que je retourne au sud avec elles<sup>278</sup>.

Or Ray n'est pas intéressé par cette migration, puisqu'il perçoit les différences culturelles des modes de vie du Nord et du Sud, même si ses compagnes n'y perçoivent que les ressemblances ennuyantes. La protagoniste remarque éventuellement ces distinctions culturelles qui les séparent, notamment celles liées au rôle des aînés :

J'hésite à descendre dans la cuisine. Ray voudra qu'on aille à Montréal, ce serait naturel pour lui. Même s'il n'est pas très famille, la mère, c'est sacré. La grand-mère aussi, sa koukoume, comme il l'appelle. Si sa mère mourait, il ferait n'importe quoi pour se rendre à ses funérailles, même si nous habitons maintenant à plus de mille kilomètres de Chisasibi. Pour lui, la mort est dans la vie. Pas pour moi. La mort de ma mère est dans la mort de celle que j'ai essayé en vain de tuer, de tout mon cœur. D'étouffer peut-être<sup>279</sup>.

La présence de cette perspective différente permet à la protagoniste de prendre une distance par rapport à son conflit, de prendre conscience, même si c'est dans une dynamique d'opposition, de sa propre relation avec sa mère. La relation à l'altérité permet ainsi de dévoiler ce qui serait autrement resté caché.

#### 2.4.5 L'Autre, l'animal

Dans un essai sur le développement de l'approche géopoétique inspiré de ses lectures de Kenneth White, Victor Segalen et Jean-Marie Gustave Le Clezio, Bouvet rappelle qu'« [i]l importe par ailleurs d'insister sur le fait que l'altérité renvoie à tout ce qui est autre, et pas seulement à autrui<sup>280</sup>. » La relation avec l'animal représente un troisième degré d'altérité où la perspective du sujet en fuite passe d'un paradigme de l'Autre humain à un paradigme de l'Autre vivant. Plusieurs

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>280</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen, et de J.-M.G. Le Clezio, op. cit.*, p. 213.

œuvres de notre corpus présentent une forme de communion entre l'humain et l'animal, dont le roman norvégien *Nord*, dans lequel le protagoniste raconte :

Dans la cour d'une ferme, une chatte s'est frottée avec noblesse contre ma jambe, je lui rappelais sans doute ceux qui l'avaient abandonnée. Elle voulait que je la recueille, elle me trouverait des souris, des oisillons, ils lui appartenaient tous, y compris les oiseaux qui chantaient dans les arbres. Elle m'assurait connaître tous les chemins, si c'était ce qu'il me fallait. J'ai dû repousser, esquisser un coup, cracher pschhh pour qu'elle disparaisse. Le chien, lui, ne m'a jamais parlé. Mais je ressentais comme si c'étaient les miennes les petites pensées qui trottaient dans son crâne<sup>281</sup>.

Cette scène présente un rapport de projection dans lequel l'humain perçoit dans les comportements de l'animal un reflet de sa propre intériorité. Même si le protagoniste du roman norvégien répète tel un mantra qu'il se dirige vers le Nord, il semble complètement perdu : incapable de se retrouver, son agentivité se réduit à la direction qu'empruntent ses pas. Si la chatte qui « connaît » tous les chemins représente la carte géographique dont il aurait besoin pour se localiser, elle pourrait le détourner de son objectif premier en lui proposant une route alternative. Le protagoniste préfère ainsi le chien, qui le suit sans poser de questions, le confortant dans sa certitude que la réponse se trouve au Nord. Son existence est en symbiose avec le chien, il connaît ses pensées sans avoir besoin de communiquer avec lui.

Le Nord pose l'importance de la relation avec l'animal comme une question de survie. C'est notamment le cas dans le roman *À la recherche du bout du monde* : « Les chiens sont affamés. Ils savent que nous ne partons pas pour rien. Nous dépendons les uns des autres. S'il y a à manger pour nous, il y en aura aussi pour eux<sup>282</sup>. » La figure du chien comme compagnon intelligent apparaît aussi dans le roman russe *Volia Volnaïa* alors que « Stepane retourna chercher son sac à dos, détacha Karam qui semblait tout comprendre<sup>283</sup>. » Cette relation d'altérité se fonde sur la capacité de compréhension mutuelle entre l'animal et l'humain.

Les rapports à l'altérité animalière sont multiples. Ils ne se développent pas seulement entre deux individus d'espèce différente, ils se manifestent aussi lorsque l'humain adopte des comportements

---

<sup>281</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, op. cit., p. 60.

<sup>282</sup> Michel Noël, *À la recherche du bout du monde*, op. cit., p. 148.

<sup>283</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, op. cit., p. 344.

d'animaux pour survivre dans le Nord. Un passage du roman russe dans lequel Jebrowski, le citadin de Moscou, parcourt son territoire de chasse en Sibérie exemplifie ce type de rapport humain-animal : « La taïga lui rappelait qu'il devait se comporter comme un animal : tout entendre, tout voir. Il en avait perdu l'habitude depuis l'année précédente<sup>284</sup>. » L'impératif d'adopter une perspective animale pour survivre est également mis de l'avant dans le roman *À la recherche du bout du monde*. Lorsque le protagoniste se vêt d'une peau de caribou blanche pour guider les chasseurs inuits, il affirme : « Avec ma bosse, mes longues jambes et mes bras démesurés je deviens caribou. Je suis caribou non seulement dans mon corps, mais aussi dans mon âme et dans mes pensées<sup>285</sup>. » Le rapport de proximité entre l'animal et l'humain dans les récits de fuite vers le Nord n'est pas sans rappeler le propos de l'essayiste Michel Onfray dans son ouvrage *Esthétique du pôle Nord : stèles hyperboréennes*, selon lequel : « dans les géographies du Grand Nord, la différence entre les deux règnes ne semble pas aussi tranchée qu'en Occident. Là-bas, les humains ne sont pas si arrogants et prétentieux qu'ils s'évertuent en permanence à nier le mammifère en eux<sup>286</sup>. » En accord avec la pensée d'Onfray, nous pouvons supposer que l'expérience de l'altérité des récits de fuite dans le Nord reposerait sur une posture d'humilité de la part du sujet, du moins, d'une humilité envers le lieu de fuite, et ses habitants humains comme animaux.

En plus du chien, un second animal à l'honneur dans notre corpus est l'élan, qui devient notamment le compagnon d'Andreas Doppler. Les deux compagnons inhabituels se suivent partout : dans leur balade en forêt, sous la tente la nuit et sur la propriété de Düsseldorf dans le garde-manger de laquelle le protagoniste vole régulièrement des denrées jusqu'au jour où il se fait prendre la main dans le sac, puis assommé et ligoté. Dans la narration autodiégétique, l'élan est anthropomorphisé, ce qui correspond au mouvement inverse du rapport à l'altérité que nous venons d'observer où l'humain devenait l'animal. Cette fois-ci, c'est l'animal qui se voit doter de caractéristiques humaines :

J'arrive tout juste à pointer le bout de mon nez dehors et à faire signe à Bongo qu'il doit se radiner fissa. Toujours aussi sage comme une image, il se tient derrière le même buisson que tout à l'heure. De mémoire d'homme, c'est l'élan le plus obéissant qui ait été. Le voici qui à présent petonne à pas feutrés sur la pelouse pour me porter secours.

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>285</sup> Michel Noël, *À la recherche du bout du monde*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>286</sup> Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord. Stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset, 2002, pp. 23-24.

Je pointe mes mains vers l'extérieur et Bongo se met aussitôt à mâcher et à dépiauter la corde qui me lie les poignets l'un à l'autre<sup>287</sup>.

Dans cet extrait, l'animal se présente comme subordonné à l'humain, obéissant à la consigne d'attendre à l'écart ou de venir le libérer. Parallèlement, l'humain se retrouve soumis à la bonne volonté de l'animal. Sans le jeune élan, Andreas Doppler serait encore prisonnier. Cette dynamique double rend compte de la réciprocité de leur rapport d'altérité. L'animal devient aussi un écran sur lequel le protagoniste projette ses propres reproches : « J'entends toujours le jeune élan devant la tente. Il me blâme de manière active et tonitruante. Il essaie de m'expulser par télépathie<sup>288</sup>. » Par le truchement de l'élan, le protagoniste pose un regard sur ses propres actions, un jugement sur ce qu'il devrait faire, c'est-à-dire s'activer à l'extérieur de sa tente. L'importance de l'animal dans la fuite du sujet est mise en relief par le choix de son nom : « Bien qu'aucun des nom, prénom ou surnom de mon père n'ait de près ou de loin porté l'empreinte d'un quelconque Bongo, l'élan s'appellera Bongo en souvenir de mon père<sup>289</sup>. » L'acte de nomination permet au protagoniste d'inclure l'animal dans le processus de résolution de son conflit interne lié à la filiation patriarcale.

Dans le roman russe *Volia Volnaïa*, la projection sur le non-humain est idéalisée et permet de se soustraire au conformisme social. Au cours de sa fuite dans la taïga sibérienne, Stepane Kobiakov aperçoit des loups qui pourchassent un élan et il projette sur ce dernier sa propre intériorité alors qu'il le voit fuir la menace :

L'élan vendrait cher sa peau, les loups le comprenaient et ils équilibraient le rapport de force en l'acculant contre les roches. Stepane aurait eu intérêt à ce que l'animal se dirige vers lui mais, à son propre étonnement, il marmonna : « Bravo, il ne faut jamais aller là où on te pousse, t'es pas un mouton. »<sup>290</sup>

Le rôle des animaux ne se réduit pas seulement à incarner un écran ou un miroir qui illustre la conscience des personnages, il se conçoit aussi comme un agent qui facilite la résolution des conflits. Comme nous pouvons le lire dans le roman québécois *Orages d'automne*, le protagoniste utilise l'Original pour parler de la réconciliation qui s'opère entre lui et la fille de sa défunte petite amie, une Autochtone : « J'ignore si Monz l'original sait que trois générations d'humains

---

<sup>287</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 72.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>290</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, op. cit., p. 95.

s'émerveillent devant sa majesté. Je ne sais pas s'il est conscient de participer à la réconciliation des contraires<sup>291</sup>. » Le cervidé n'est pas seulement témoin de la scène, il y participe. Le protagoniste le perçoit comme un agent actif. « Monz », qui signifie orignal en algonquin, a été rebaptisé ainsi après qu'Ève ait remarqué que l'acte de nomination des animaux était un comportement anthropomorphique colonial :

- Comment dit-on orignal en algonquin ?
- *Monz*. Et on dit *eshkan* pour le panache.
- Très bien, c'est ainsi qui nous désignerons notre protégé à l'avenir<sup>292</sup>.

Cette perspective autochtone sur le rapport à l'altérité avec l'animal permet au protagoniste de sortir d'une vision anthropocentriste et coloniale des liens entre les humains et le reste des vivants. Un changement de paradigme est nécessaire dans sa fuite, puisqu'il tente de se reconnecter avec le monde. Il constatera ultérieurement :

je ne pourrais supporter qu'on me tue *Monz*, sa femelle et son veau. Le gros cervidé fait maintenant partie de mon premier cercle. Il est un élément essentiel de ma thérapie. Cet orignal est mon voisin et je l'ai assuré de ma loyauté. Il a accepté de partager son monde avec moi. Il ne me craint pas. Je ne voudrais surtout pas que cette confiance lui coûte la vie<sup>293</sup>.

Il faut souligner que ce respect et cette humilité devant les animaux de la forêt étaient déjà présents chez le protagoniste dès l'incipit où il aperçoit le majestueux orignal pour la première fois. Elle n'a donc pas été acquise en cours de route :

Tournant légèrement la tête, je l'ai vu dans toute sa magnificence. Majestueux ! Le qualificatif s'est imposé de lui-même. Rien à voir avec la vulgarité des vieilles pourritures couronnées et entretenues comme des catins que des armées de courtisans s'évertuent, contre tout bon sens à préserver. Cette majesté-là appartient à la beauté du monde, et son immense couronne atteste la place qu'Hercule occupe tout en haut de la hiérarchie des espèces avec lesquelles je partage mon dernier havre. Je n'en ai jamais vu de semblable : une bête lumineuse, puissance, fière. Mes yeux se sont à peine posés

---

<sup>291</sup> Henri Lamoureux, *Orages d'automne*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2011, p. 108. L'auteur souligne.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 64. L'auteur souligne.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 161. L'auteur souligne.

sur lui, j'ai su que l'original était le prince de cette petite république dont j'ai fait mon royaume. Pour l'une des rares fois de ma vie, je me suis incliné<sup>294</sup>.

Le protagoniste se sent humble devant la majesté de l'élan qu'il décrit avec un certain lyrisme. Il a tout de même fallu que le protagoniste traverse une autre forme d'altérité, celle avec la pensée autochtone, pour consolider sa relation avec le monde animal.

Un respect semblable pour le non-humain est présent chez Guenka, un personnage du roman russe *Volia Volnaïa*, lorsqu'il réfléchit à l'éthique du chasseur pendant la première journée de la saison de chasse :

Dix ans plus tôt, il aurait certainement abattu les pins nains autour du trou et enfumé la tanière. Femelle ou pas, puisque les chiens l'avaient trouvée, il n'allait pas chipoter, c'était tout de même une zibeline, et parfois, pour en dénicher une, on trimait trois jours durant. Mais aujourd'hui, c'était fini. Ce n'était pas de la pitié, plutôt une sorte de respect pour cette zibeline<sup>295</sup>.

Le contact prolongé et cyclique avec le Nord sibérien a transformé le rapport que ce chasseur entretient avec le vivant : il priorise la vie, peu importe le règne auquel elle appartient, sur l'argent.

Au cours de sa fuite, le sujet est amené à reconnaître l'intelligence des animaux et leur capacité d'adaptation à l'environnement nordique. Dans la plupart des œuvres de notre corpus, l'humain et l'animal développent une relation symbiotique qui facilite la progression de la fuite, que cette relation s'inscrive dans un équilibre écologique entre chasseur et proie auquel cas l'animal permet la survie physique de l'humain, ou qu'elle s'inscrive dans une logique d'intimité émotionnelle auquel cas l'animal sert de support moral et réflexif pour l'être humain.

#### 2.4.6 L'Autre, le non-vivant

Selon la chercheuse Olga Lavrenova, le rapport aux lois et à l'Autre se manifeste différemment dans le Nord. Dans l'ouvrage collectif intitulé *Géoculture. Méthodologies russes de l'Arctique*, elle écrit : « Les spécificités des latitudes septentrionales communes à tous les points de vue sont la

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>295</sup> Victor Remizov, *Volia Volnaïa*, *op. cit.*, p. 53.

primauté de l'espace devant l'homme et le rejet de l'anthropocentrisme<sup>296</sup>. » Un quatrième degré d'altérité rencontré par les protagonistes de notre corpus serait celui du non-vivant, qui comprend la relation à l'espace et ses composantes physiques tel le paysage. Les changements spatiaux vécus par les sujets en fuite se caractérisent souvent par un passage de l'environnement urbain du Sud aux vastes milieux naturels du Nord. En compagnie de son conjoint cri, la protagoniste du roman québécois *Rapide-Danseur* découvre ainsi le territoire de l'Eeyou Istchee aux alentours de la baie James :

le ciel aveugle, les tapis de lichens, la neige à perte de vue, le parfum de l'humus. Des choses qui [lui] étaient complètement étrangère, habituée qu[']elle] étai[t] à [s]on quartier de ville, à [s]on coin de rue, à la grande maison de brique de [s]es parents, à [s]on appartement tout en longueur du troisième étage<sup>297</sup>.

Bien que subtile dans le texte, la découverte d'un lieu radicalement différent de celui auquel la protagoniste est habituée ouvre un univers de possibilités en lui montrant des alternatives qu'elle n'aurait jamais pu imaginer au départ de sa fuite. Dans le roman norvégien *Nord*, l'altérité est également liée au concept d'espace. Le sujet construit l'Autre en fonction des lieux que ce dernier a expérimentés. Le protagoniste remarque à propos du jeune qui l'accompagne : « Je sens qu'il est habité par d'autres lieux, des chemins, des espaces, des choses que je n'ai pas vécues, que je n'ai pas vues, dont j'ignore tout et que je n'ai donc pas pu inventer<sup>298</sup>. » Le rapport à l'altérité peut donc aussi être envisagé en termes spatiaux. Il n'y a pas que la rencontre avec d'autres individus vivants, humains ou animaux, qui transforme le sujet en fuite, le contact avec de nouveaux lieux qui éveillent un nouveau potentiel peuvent également le métamorphoser. Cela a aussi un rapport avec la fuite, en ce sens que la rencontre d'autres lieux au cours de la phase de déplacement altère le regard du sujet et rend ensuite propice sa transformation.

#### 2.4.7 L'Autre, un rapport de transformation

Pour Baudrillard et Guillaume, la projection sur l'Autre constitue « une façon d'extrapoler sa propre vie, son propre désir à travers l'autre et, du coup, de retrouver ainsi une altérité » en fonction

---

<sup>296</sup> Olga Lavrenova, « Paysages culturels de l'Arctique. Inversion de l'axe axiologique du monde occidental », dans Daniel Chartier, *Géoculture. Méthodologies russes sur l'Arctique*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2020, p. 91.

<sup>297</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., pp. 44-45.

<sup>298</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, op. cit., p. 23.

de laquelle le sujet « ne pren[d] plus à [s]on compte l'opération de [s]a propre vie, [il] la reporte sur l'autre et c'est lui qui s'en charge<sup>299</sup>. » Ce passage par l'Autre mène par exemple le protagoniste du roman *Orages d'automne* sur le chemin de la guérison : « Lui faisant la leçon, je me rends compte que je me la sers à moi-même. Grand-maman Jeanne a raison : ma guérison et la sienne sont étroitement liées<sup>300</sup>. » Il se reproche d'avoir agi comme catalyseur de la mort de son ex-petite amie, qui a été assassinée par son ex-conjoint, le père de sa propre fille. Le protagoniste, au cours de sa retraite dans sa pourvoirie, renoue des liens avec cette jeune fille pour achever ensemble leur deuil, et se réconcilier tous deux entre eux et chacun avec soi-même. Dans un processus d'empathie, il projette son propre deuil sur la fille de sa défunte copine afin de mieux comprendre ses propres émotions. Son contact avec l'Autre lui permet de dire ce qu'il aurait aimé qu'on lui dise et ainsi progresser dans le processus introspectif qui motive sa fuite.

Lorsqu'Andreas Doppler attribue ses propres réflexions et perceptions au jeune élan qui l'accompagne, il extériorise en fait ses émotions négatives pour mieux s'en détacher. Dans la scène qui suit celle où sa femme est venue lui annoncer qu'elle partait quelque temps à Rome et qu'il devrait s'occuper de leurs enfants pendant son absence — ce qui implique pour le protagoniste de quitter temporairement sa retraite en forêt pour retourner côtoyer la civilisation —, Andreas Doppler s'imagine une conversation avec son nouveau compagnon sylvestre dans laquelle il est question de Nils Johan, le sélectionneur de l'équipe nationale de foot :

Allez, quoi, tu peux au moins dire si tu l'aimes bien ? Mais Bongo est muré dans son silence. Tu peux au moins dire si tu trouves que c'est un chérubin charismatique ou si tu estimes qu'il doit aller se faire foutre. Pas l'ombre d'une réponse. Tout porte à croire que tu estimes qu'il doit aller se faire foutre. Enfin, corrige-moi si je me trompe. Mais il ne me corrige pas et je ne me trompe pas. Je t'avouerais que je suis choqué, Bongo. Toi qui as l'air si amène, si doux, si bon, au fond de toi, tu as une dose colossale d'agressivité. Tu devrais vraiment y travailler<sup>301</sup>.

Le protagoniste perçoit une agressivité chez l'animal, qui pourtant, dans la description, reste d'une passivité inébranlable. Cette colère, qui appartient en fait au sujet, est exprimée par la figure de l'altérité afin de ne pas remettre en cause la fuite. Le sujet ne peut se permettre de ressentir une

---

<sup>299</sup> Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, op. cit., p. 139.

<sup>300</sup> Henri Lamoureux, *Orages d'automne*, op. cit., p. 136.

<sup>301</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., pp. 82-83.

telle animosité envers une personnalité publique, en l'occurrence le sélectionneur de l'équipe nationale de foot norvégienne, puisque cela signifierait qu'il ne s'est pas encore détaché de la société qu'il abhorre. La fuite permet au sujet de se retirer de la société. Cet objectif ne serait pas atteint si le protagoniste se sentait encore concerné par les nouvelles triviales du divertissement sportif, signe qu'il entretiendrait encore un lien d'attachement. La projection de l'intériorité du sujet sur l'Autre comme procédé pour prendre du recul sur soi-même rappelle un propos de Jean-Michel Belorgey, écrit dans son ouvrage *La vraie vie est ailleurs*, selon lequel chacun, et tout particulièrement le transfuge, se définit dans ses rapports aux autres : « En même temps qu'il découvre ou redécouvre, au contact de ses hôtes primitifs ou orientaux, la beauté et la générosité, le transfuge entreprend, avec leur concours, la reconquête de soi-même<sup>302</sup>. » Afin de bien comprendre le rôle de l'altérité dans la construction du sujet, il faut aussi prendre conscience du paradoxe qui lui est propre, un paradoxe soulevé par l'auteur Thierry Leterre dans son article « L'autre comme catégorie philosophique. Remarque sur les fondements métaphysiques et logiques de l'altérité » : « alors qu'elle se présente comme un concept de la différence, de l'hétérogénéité entre les objets, en fait, elle suppose un horizon d'identité préalable pour opérer la distinction. Il faut du *même* ou encore de l'unité pour saisir *l'autre*<sup>303</sup> ». Se reconnaître dans l'Autre constituerait ainsi une stratégie du sujet pour réussir sa fuite, puisque ce rapport à l'altérité empêche justement le retour. C'est ce que propose Belorgey :

De cette aventure plusieurs de ceux qui l'ont vécue retiendront pourtant, davantage que les épreuves et les souffrances, une expérience de l'être indien si attachante, si différente aussi de l'image qui avait cours dans leur milieu d'origine, que faire retour à celui-ci leur deviendra impossible<sup>304</sup>.

L'individu qui traverse les frontières et va à la rencontre de l'altérité se retrouve changé à jamais. Après avoir entrepris sa fuite, le sujet ne pourra jamais revenir à son état initial, car ce qu'il aura expérimenté modifiera son rapport au monde. Ainsi, la fuite pourra être considérée réussie.

La phase centrale du processus de fuite au cours de laquelle le sujet se déplace crée une tension entre le Nord qu'il expérimente comme lieu réel et le Nord comme espace imaginaire qu'il avait

---

<sup>302</sup> Jean-Michel Belorgey, *La vraie vie est ailleurs*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1989, p. 298.

<sup>303</sup> Thierry Leterre, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarque sur les fondements métaphysiques et logiques de l'altérité », *loc. cit.*, p. 80. L'auteur souligne.

<sup>304</sup> Jean-Michel Belorgey, *La vraie vie est ailleurs*, *op. cit.*, pp. 22-23.

anticipé avant sa fuite. Le paradigme de perception du Nord bascule d'une sélection de caractéristiques idéales et simplifiées pour encourager la fuite à un ensemble complexe de caractéristiques qui confrontent le protagoniste dans sa fuite et auxquelles il doit impérativement s'adapter. Ce lieu permet au sujet de se distancer de son ancienne situation, qu'il se situe à proximité du point de départ ou à des centaines de kilomètres. La distance n'est pas ici qu'une donnée spatiale, elle correspond aussi à une perception imaginaire. Le Nord résiste à la progression du sujet, notamment en le privant du confort auquel ce dernier était habitué. Cela engendre un sentiment de désillusion chez les personnages qui s'accroît avec l'écoulement du temps et qui leur impose d'abord d'entamer un processus de déconstruction de leur prime vision du Nord, puis de développer ensuite une relation avec le territoire. L'incapacité d'accomplir ces deux dernières étapes mènerait vraisemblablement à l'échec de la fuite.

Le déplacement sur le territoire donne aussi l'occasion au sujet en fuite d'aller à la rencontre de l'altérité à différents degrés — altérité de genre, de culture, d'espèce, de règne, etc. Plus le sujet développe un rapport avec une altérité radicale, plus il a de chance de subir la transformation nécessaire à sa fuite.

Une fois que le sujet a atteint le bout de sa route dans le Nord, sa fuite atteint une limite. Afin de poursuivre sa progression, le sujet doit alors traverser une nouvelle frontière, celle de l'intériorité, en tournant notamment son regard vers le passé. C'est cette troisième et dernière étape du processus de fuite que nous observerons maintenant dans le troisième chapitre.

### CHAPITRE 3

## LA FUITE VERS L'INTÉRIORITÉ

Dans ce chapitre, nous analyserons le processus de fuite vers l'intériorité, c'est-à-dire le passage du déplacement physique au cheminement intérieur du sujet comme moteur narratif du récit de fuite. Le déplacement physique vers le Nord et la confrontation au lieu réel qu'il engendre provoquent un basculement entre les registres de l'extériorité et de l'intériorité, perceptible notamment dans les descriptions de paysages qui présentent une adéquation symbolique avec l'état émotionnel du sujet. Le Nord devient alors pour les protagonistes un lieu de la réminiscence et de la résurgence du passé. Ce processus introspectif permet éventuellement au sujet en fuite d'identifier l'origine de son conflit interne, puis possiblement de le surmonter. Nous observerons la façon dont ce basculement entre extériorité et intériorité, processus essentiel à la réussite de la fuite, s'opère dans les œuvres de notre corpus, puis nous analyserons le cheminement vers la résolution du conflit que permet ce basculement.

À l'extérieur, la tempête de neige fait rage. La protagoniste du roman québécois *Rapide-Danseur*, Angèle, est enfin arrivée devant la maison de sa tante paternelle, Magdelaine, qu'elle n'avait rencontrée qu'une seule fois dans sa vie. Rongée par l'impression d'être prisonnière, Angèle se sent retenue, assise dans la voiture, et « animée par la certitude que [s]a vie allait changer. Effrayée, aussi, parce qu'au moindre geste, au moindre pas, tout deviendrait plus clair, et il [lui] serait impossible de revenir en arrière<sup>305</sup>. » Cette image incarne un instant décisif de la fuite, celui de franchir une frontière qui permettra au sujet d'aller à la rencontre de l'Autre. Cette frontière, renforcée ici par la tempête de neige comme élément à braver, lie la protagoniste à un conflit filial : sa mère avait forcé les membres de la cellule familiale à couper les ponts avec le côté paternel, sa tante Magdelaine avait aussi creusé un écart de son côté en s'éloignant du reste de la famille paternelle pour vivre sa relation lesbienne. Deux marginalisées du même sang s'apprêtent à se rencontrer. Cette tante Magdelaine deviendra par la suite une figure maternelle de remplacement pour la protagoniste, un modèle respectueux qui la guidera vers une reprise en charge de sa propre vie. Dans cet extrait, la frontière entre la tempête extérieure et l'intérieur de la maison, du foyer, coïncide avec la frontière entre la fuite externe — le déplacement vers le Nord — et la fuite

---

<sup>305</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, Montréal, Boréal, 2012, p. 121.

interne — le processus introspectif. D'où vient la certitude du sujet en fuite qu'il se situe sur la frontière d'un point de basculement ? À ce moment du récit, Angèle n'en sait encore rien. Mais lorsqu'elle aura aménagé dans la maison à la suite du décès de sa tante, elle repensera à cet événement et décrira son état d'esprit d'alors comme un tourbillon qui ne cesse « de fouiller sans arrêt [s]on passé, pour comprendre enfin pourquoi [elle est] venue au bout du monde, au pays de [s]on père mort il y a presque trois ans maintenant, [s]on père qu[']elle n'[a] pas vraiment connu même si [elle a] habité sous son toit pendant plus de trente ans<sup>306</sup>. » Pour comprendre la cause de ce basculement, la protagoniste réexamine ses souvenirs. Comme elle a mis fin à son déplacement physique vers le Nord à partir du moment où elle s'est enracinée dans le village abitibien, son esprit doit maintenant fuir vers le passé, vers son intériorité, afin de lui permettre de régler le conflit qui l'a motivée à quitter son lieu de départ, Montréal.

Nous postulons que ce changement de paradigme de la fuite entre l'extériorité et l'intériorité survient à la suite d'une confrontation entre deux sémiosphères, une notion développée par le philologue russo-estonien Iouri Lotman que celui-ci définit comme un :

espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que sommes des langages existants ; en un sens la sémiosphère a une existence antérieure à ces langages et se trouve en constante interaction avec eux<sup>307</sup>.

La sémiosphère est un système de signes — linguistiques ou sensoriels — cohérent qui intervient dans tout processus de communication — verbal ou non — et qui interagit avec d'autres systèmes de signes. Nous avons présenté les deux sémiosphères du Nord qui entrent en collision dans les chapitres précédents : le Nord comme espace imaginaire envisagé au cours de la phase précédant la fuite qui correspond à un ensemble de signes favorables à la fuite et le Nord comme lieu réel expérimenté au cours de la fuite qui représente un ensemble de signes auxquels le sujet se trouve confronté. Pour sa part, la protagoniste du roman *Rapide-Danseur* concevait le Nord comme un espace d'anonymat et de liberté où elle pourrait s'offrir un nouveau départ. Sa montée dans le Grand Nord jusqu'à Chisasibi lui a fait réaliser que l'anonymat est impossible lorsque l'on vit en petite communauté. Si, en tant que personne extérieure à cette communauté, elle ne connaissait

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>307</sup> Youri Lotman, *La sémiosphère*, traduit du russe par Anka Ledenko, Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999 [1984], p. 10.

personne, tous savaient qui elle était, ainsi que le suggéraient les regards de travers et les murmures à son approche. Comme si la méfiance de la population à son égard n'était pas suffisante, le manque de fraîcheur des légumes dans les épiceries lui rappelait que pour espérer s'installer dans le Nord, il fallait qu'elle abandonne une partie du confort auquel elle était habituée, notamment la possibilité d'acheter des légumes frais en toutes saisons. La rencontre de ces deux perspectives sur le Nord au cours de sa fuite crée une tension qui réoriente le regard de la protagoniste vers elle-même : si la solution à son conflit ne se trouve pas devant elle, elle doit chercher à l'intérieur d'elle-même.

Dans son récit autobiographique *Voyage au nord du Nord*, Jean Désy a remarqué le rôle prépondérant qu'occupent les perceptions individuelles au cours d'une montée vers le Nord. À propos de son compagnon de voyage, l'auteur explique : « Kuujjuaq était le but, la destination finale. Il y avait cependant Jean-Benoît, sa ferme volonté de continuer, sa propre perception du réel ; il fallait poursuivre<sup>308</sup>. » Désy montre ainsi que, si le sujet ne rencontre pas au cours de sa fuite le Nord qu'il s'était imaginé, il lui faut poursuivre son parcours, continuer sa recherche. Or qu'arrive-t-il lorsque la fin de la route est déjà atteinte ? Il ne reste plus qu'à explorer la piste laissée en partie de côté pendant le déplacement extérieur : celle du cheminement intérieur. Daniel Chartier a établi un tel parallèle entre les mouvements extérieurs et intérieurs dans le cadre de ses travaux sur la saison hivernale et les formes narratives propres au Nord. Il explique dans un article intitulé « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », que les conditions polaires de l'hiver nordique, même temporaires, « ouvre[nt] sur des territoires humains la possibilité du sacré et de l'initiatique : l'homme croit affronter la nature, mais il se rend vite compte que le seul véritable affrontement est intérieur<sup>309</sup>. » Chartier présente ainsi le passage vers une nordicité plus élevée comme l'objet d'une quête davantage interne qu'externe. Cette observation peut être appuyée par les théories de Lotman selon lesquelles les principes de communication entre les différentes sémiosphères relèvent aussi d'un processus d'internalisation de ce qui se situe à l'extérieur du sujet. Lotman décrit la frontière entre les sémiosphères comme une zone partagée où se déroule le processus de traduction qui permet aux éléments externes de s'intégrer au milieu interne<sup>310</sup>. À propos de cette traversée de la frontière sémiotique, Rachel Bouvet ajoute que, en tant

---

<sup>308</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, Québec, Éditions Le loup de gouttière, coll. « Le Lieu du loup », 1993, p. 212.

<sup>309</sup> Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Emily Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 18.

<sup>310</sup> Youri Lotman, *La sémiosphère*, op. cit., p. 30.

que « [m]otif spatial d’abord et avant tout, la frontière déclenche des situations marquées par la tension, un processus sémiotique qui conduit à l’altération, à la transformation identitaire, au métissage, à la créolisation<sup>311</sup>. » La fuite vers le Nord, entendue comme un processus actif qui oblige le sujet à franchir de nombreuses frontières, se révèle donc être foncièrement un mécanisme de changements, de métamorphoses. Afin d’analyser en détail les mécanismes textuels qui témoignent de ces changements dans les récits de fuite vers le Nord, nous examinerons le processus de basculement entre intériorité et extériorité, qui se manifeste notamment dans (a) la projection de l’intériorité du sujet sur le paysage, (b) la superposition des mémoires et (c) la fuite vers le passé. Nous observerons ensuite comment ce basculement entre extériorité et intériorité permet — ou non — au protagoniste de surmonter son conflit. Nous présenterons finalement le résultat de chacune des fuites racontées dans notre corpus afin de brosser un portrait plus exhaustif des différents dénouements possibles des récits de fuite en fonction de leur trajectoire narrative.

### 3.1 Basculement interne-externe

Lorsque Lotman conçoit la notion de sémiosphère, il s’inspire du principe de la biosphère pour illustrer le principe d’interaction entre les éléments d’un même milieu<sup>312</sup>. Il schématise les dynamiques des forces internes de la sémiosphère comme une communication et une tension constante entre un centre dense regroupant ce qui est le plus courant, le plus commun, le plus répandu, le plus accepté ; et la périphérie qui accueille les conceptions plus marginalisées. Lotman précise néanmoins qu’aucun des éléments du centre ou de la périphérie n’est fixe et que chacun peut se déplacer vers le centre ou vers la périphérie avec l’évolution des codes sociaux dans le temps. À l’extérieur de la sémiosphère se trouvent d’autres sémiosphères qui gravitent les unes autour des autres. Elles peuvent même parfois se superposer de sorte que le centre d’une sémiosphère coïncide avec la périphérie d’une autre. Lotman ajoute à propos de l’organisation schématique de la sémiosphère que « la modélisation spatiale devient un langage dans lequel des idées qui ne sont pas d’ordre spatial peuvent être exprimées. La façon dont l’image spatiale de la sémiosphère est reflétée par les textes littéraires est particulièrement intéressante<sup>313</sup>. » Dans le cas

---

<sup>311</sup> Rachel Bouvet, « L’altérité des frontières », dans Daniel Chartier, Helge Vidar Holm, Margery Vibe Skagen et Chantal Savoie (dir.), *Frontières. Actes du colloque québéco-norvégien*, Montréal et Bergen, Imaginaire | Nord et Département des langues étrangères de l’Université de Bergen, coll. « Isberg », 2017, p. 11.

<sup>312</sup> Youri Lotman, *La sémiosphère*, op. cit., p. 10.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 54.

des récits de fuite vers le Nord, les signes qui encouragent la fuite comme la liberté et l'anonymat pourraient correspondre au centre et les signes qui nuisent à la fuite, comme le froid mordant et l'accessibilité restreinte, pourraient se situer en périphérie. Au cours de la phase précédant la fuite, le sujet se construit une première sémiosphère du Nord, un ensemble de signes qui font paraître ce dernier comme un espace favorable à une fuite. Pendant la phase du déplacement, cette première sémiosphère du Nord entre en collision avec une seconde sémiosphère, celle du Nord comme lieu réel. La tension qui naît de cette collision provoque chez le sujet une réorganisation des signes du centre et de la périphérie qui vont influencer les paramètres de sa fuite et la faire basculer d'un déplacement extérieur à un cheminement intérieur.

Pour l'organisation textuelle du récit, la théorie de Lotman nous permet de postuler que l'espace est utilisé dans les œuvres de fiction pour représenter des idées abstraites, tandis que le lieu permet de structurer textuellement ces idées. Dans les récits de fuite, cette modélisation spatiale se manifeste dans (a) la projection de l'intériorité des personnages sur le paysage ; (b) la superposition des mémoires et (c) la fuite vers le passé — une forme de spatialisation temporelle. Comme le souligne le protagoniste Andreas Doppler dans le roman d'Erlend Loe, les lieux ne sont pas tous dotés de la même valeur, chacun correspond à des caractéristiques précises et peut donc servir un objectif spécifique :

La forêt est douce et amicale. C'est la mer qui est capricieuse. Ou la montagne. Mais la forêt est prévisible, et nettement moins déstabilisante que presque tous les autres lieux. Alors qu'on ne peut en aucune manière faire confiance à la mer, à la montagne ou aux gens, on peut sans réserve déposer sa vie entre les mains de la forêt. Car la forêt écoute et comprend, dis-je. Elle ne démolit pas mais restaure, et laisse les choses pousser. La forêt comprend tout, et contient tout<sup>314</sup>.

Pour Andreas Doppler qui souhaite vivre en autarcie, la forêt, décrite comme nourricière et bienveillante, correspond au meilleur milieu vers lequel fuir. La façon dont les protagonistes décrivent les lieux et les espaces révèle le conflit qui motive leur fuite. Nous analyserons maintenant comment les protagonistes en fuite vers le Nord interagissent avec l'espace et les lieux au cours de la progression de leur fuite.

---

<sup>314</sup> Erlend Loe, *Doppler*, traduction du norvégien par Jean-Baptiste Coursaud, Paris, 10/8, coll. « Domaine », 2006 [2004], p. 90.

### 3.1.1 Projection sur le paysage

Lorsqu'elle développe son approche géopoétique, Bouvet souligne l'importance du dehors, du rapport que le sujet entretient avec l'extérieur qui permet à ce dernier de « se confronter aux lignes et aux forces du cosmos, à des éléments fabriqués et à d'autres non conçus par l'homme, aux antipodes parfois de l'habitat humain<sup>315</sup>. » La confrontation entre le sujet et l'environnement extérieur peut dans certains cas donner lieu à « un acte de paysage », un concept proposé par Charles Avocat que Bouvet explique comme une façon :

d'envisager le paysage de manière dynamique, comme un acte perceptif dans lequel entrent en jeu deux facteurs importants : d'une part la situation spatiotemporelle du sujet, qui détermine le point de vue, le cadrage, l'horizon, la luminosité ; d'autre part, les filtres culturels et esthétiques du sujet, qui jouent un rôle essentiel dans la sélection et la configuration des éléments de l'environnement physique<sup>316</sup>.

Dans les récits de notre corpus, le contact avec le Nord, perçu par le sujet en fonction de ses motivations à fuir, dévoile l'intériorité de ce dernier et amorce chez lui un mouvement de transformation. Le protagoniste du roman québécois *Nord Alice*, un médecin qui a fui jusqu'à Kuujuaq, présente ainsi le Nord comme « une leçon d'humilité. Un mouvement lent qui fait le paysage qu'on devient<sup>317</sup>. » Il pose un rapport d'analogie entre le sujet et le paysage en les instituant dans un processus de transformation de l'un à l'autre. Dans un même ordre d'idées, les paysages extérieurs du roman *Rapide-Danseur* reflètent les émotions de la protagoniste. Pendant qu'elle assiste à un concert de Noël dans l'église de Val-Paradis, un petit village en Abitibi, Angèle réalise que, si elle ne se sent ni triste ni endeuillée, c'est parce que sa « mère était déjà morte en [elle] bien avant de mourir pour de vrai, écrasée contre son arbre de la rue de Rouen<sup>318</sup>. » À sa sortie du concert, la jeune femme remarque que « [c]'était tout blanc, comme à Noël, et la neige tombait doucement. Quel divin concert.<sup>319</sup> » Le paysage blanc de neige est d'une douceur et d'une clarté qui reflètent bien l'état dans lequel Angèle se trouve : un pan de sa relation conflictuelle avec sa mère s'est élucidé au cours de la prestation musicale, ce qui l'a fait se sentir mieux. À d'autres passages dans ce roman, les éléments extérieurs s'inscrivent dans un prolongement de l'intériorité de la

---

<sup>315</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, de Victor Segalen, et de J.-M.G. Le Clezio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 28.

<sup>316</sup> *Ibid.*, pp. 204-205.

<sup>317</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, Montréal, Leméac, 2015, p. 206.

<sup>318</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 101.

protagoniste, notamment au cours de la scène qui marque le début de sa fuite dans laquelle elle annonce à sa mère qu'elle part définitivement et qu'elle lui laisse le soin de son fils :

C'est fini, m'a-t-elle dit, tu n'auras pas une cenne de plus, va-t'en, que je ne te revoie plus jamais. Jamais, tu m'entends ? Elle [ma mère] est rentrée chez elle en claquant la porte. Le vent m'a fouetté le visage quand j'ai abouti angle Rouen et Darling (exactement là où s'est tuée ma mère la nuit dernière), la pluie s'est peu à peu transformée en neige fofolle<sup>320</sup>.

La cristallisation des gouttes de pluie en flocon de neige souligne le passage de la tristesse à la liberté à la suite de cette dernière interaction entre Angèle et sa mère. Certes, ce changement est marqué d'une certaine violence, mais il témoigne surtout d'un changement d'état chez la protagoniste qui cesse de se morfondre et décide de prendre sa vie en main, lui donnant une consistance, une forme, un but : trouver un nouveau lieu d'enracinement pour recommencer sa vie. Dans le récit, le recours à la neige pour illustrer les émotions comporte une dimension versatile. Si elle est utilisée pour accompagner les transformations positives, elle est aussi associée à l'oubli : « Comme ce matin, tu penses que ta mère n'est pas morte, qu'elle n'existe tout simplement plus, qu'elle n'a jamais existé. Comme la neige qui fond dès qu'elle touche ton visage, dès qu'elle s'abîme sur les rapides de la rivière Duparquet<sup>321</sup>. » Même lorsqu'elle est agitée par la tempête, la neige accompagne les instants décisifs du récit, comme c'est le cas lorsqu'Angèle arrive pour la première fois chez sa tante Magdelaine. La neige participe au paysage nordique et au pouvoir d'attraction que ce dernier exerce sur la protagoniste : « [L]a maison, la grande galerie, la forêt au loin qui dansait dans la bourrasque, tout cela agissait comme un aimant sur moi. Je ne pourrai plus jamais partir d'ici<sup>322</sup> ». Cette forêt dansante qu'Angèle a remarqué dès son arrivée devient éventuellement une source de réconfort, une précieuse accompagnatrice pour la protagoniste au cours de sa fuite, associée fortement à la figure de sa tante. Après le décès de cette dernière, Angèle parcourt les sentiers dans le bois derrière la maison de la défunte en compagnie de son amie Lucie : « Le soleil s'était voilé, quelques nuages vagabondaient dans le ciel incertain. Il pleurera a dit Lucie. Je n'ai pas relevé son lapsus<sup>323</sup>. » Même les personnages du roman remarquent la cohésion entre le climat, une composante du paysage, et leur intériorité, comme le montre ce lapsus qui associe les

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 19.

gouttes de pluie à des larmes. Plus tard dans le récit, le besoin de retourner vers la forêt pour se calmer se fait à nouveau ressentir chez la protagoniste. Lorsque Miguel, l'homme avec qui Angèle a eu son fils, l'appelle, la protagoniste ressent le besoin « de courir dans le noir, dans la tempête, d'aller rejoindre les épinettes au fond qui dansent dans le vent. Mais le froid [la] ramène à l'intérieur<sup>324</sup>. » La forêt apparaît comme un point de fuite à l'horizon de la fenêtre de la cuisine, un lieu de guérison et de transformation. Le milieu sylvestre est investi d'un rôle semblable et d'une présence encore plus marquée dans le roman *Doppler*. Outre le décès du père, c'est une chute à vélo dans la forêt qui constitue l'élément déclencheur de la fuite d'Andreas Doppler :

Je suis tombé à la renverse, me cognant la hanche contre une racine et me prenant, par-dessus le marché, la bécane sur le front. Je suis resté allongé. Au début, je souffrais le martyr. J'étais incapable de bouger. Inerte, je regardais des branches osciller lentement sous l'effet de la brise légère. Et, pour la première fois depuis des années, le silence était si grand. Lorsque les douleurs les plus aiguës ont reflué, un calme béni s'est emparé de moi. Ne restait plus que la forêt. Envolé ce brassage habituel de sentiments, réflexions, obligations et projets hétéroclites et complexes<sup>325</sup>.

Tout comme pour Angèle dans le roman *Rapide-Danseur*, la forêt procure à Andreas Doppler un calme propice à l'introspection, et c'est en partie ce calme qui explique sa décision de fuir vers le milieu sylvestre. Au moment de sa chute dans la forêt, le protagoniste suit ses pensées entraînées vers la source de son conflit intérieur, la mort de son père :

Ce à quoi, en revanche, je réfléchissais, étendu dans la bruyère, blessé, laissant le soleil printanier me réchauffer le visage, était que mon père avait disparu, qu'il était disparu à jamais, que je ne l'avais jamais vraiment connu, et que je n'avais senti aucune émotion particulière lorsque ma mère m'avait annoncé son décès. Il était mort pendant la nuit. Accidentellement<sup>326</sup>.

C'est également le temps passé à réfléchir en nature qui lui fait prendre conscience de ses autres motivations à fuir, notamment le dégoût qu'il éprouve à l'encontre de ses concitoyens : « Or quelques jours plus tard, alors que j'étais étendu là, dans la bruyère, avec des douleurs lancinantes dans la hanche et le soleil sur le visage, je me suis rendu compte que ma fille avait raison. Je n'aime pas les gens<sup>327</sup>. » Le temps que le protagoniste passe en forêt agit ainsi comme

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>325</sup> Erlend Loe, *Doppler*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 37. L'auteur souligne.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 41.

un moteur de transformation. Le protagoniste du roman *Doppler* remarque les effets de ce temps passé dans un état de nordicité plus élevé sur son comportement, changements qui lui apparaissent à la fois surprenants et bénéfiques :

Et je suis frappé de constater que, six mois plus tôt, pareille menace émanant d'un mec de droite de son espèce m'aurait fait réfléchir à deux fois pour déterminer si, au fond, le problème ne venait pas de moi, tandis que maintenant, dans cette nouvelle vie sylvestre, cela ne me fait ni chaud ni froid. Je me sens inatteignable<sup>328</sup>.

Les rapports qu'entretiennent les protagonistes des romans *Doppler* et *Rapide-Danseur* avec la nature comme écran de projection pour leur intériorité — milieu propice à la réflexion et moteur de leur transformation — entrent en écho avec les propos de Désy qui explique dans son essai intitulé *Amériquoisie*, dans lequel il réfléchit au métissage culturel entre les Occidentaux et les Autochtones d'Amérique, que « [c]haque humain possède au cœur de sa psyché ces mêmes tableaux de paysages qui l'émouvront un jour. De puissants liens unissent la nature "intérieure" des humains à la nature "extérieure". Les paysages restent la démonstration du splendide qu'il y a en chacun<sup>329</sup>. » Désy pose ainsi que la perception et les liens entretenus entre un sujet et le paysage dépendent des caractéristiques propres à chacun. Les sujets ne sont pas tous habités par les mêmes paysages intérieurs. Dans le roman *Doppler*, tous les éléments conflictuels qui expliquent la fuite du protagoniste sont rassemblés dans la description du paysage là où ce dernier à l'habitude d'uriner :

Je sors pisser. Comme de coutume, au même endroit. Sur la pierre plate à l'extérieur de la tente. De là, j'ai d'habitude une vue plongeante sur la ville entière ainsi que sur le fjord, mais aujourd'hui non, car il y a du brouillard. J'ignore complètement l'élan. Je feins carrément de tout savoir de sa présence. Tendus, il ne me quitte pas des yeux tandis que je pisse. Je fais de mon mieux pour lui tourner le dos, mais ayant vu une partie de moi, il en redemande<sup>330</sup>.

Le paysage qu'Andreas Doppler à l'habitude d'admirer est masqué par un brouillard qui invisibilise la ville que le protagoniste a fuie. Ce passage survient au début du roman à un moment où le personnage semble désorienté dans ses choix de vie, comme si le climat brumeux du Nord

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>329</sup> Jean Désy, *Amériquoisie*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Collection Cadastres », 2016, p. 73.

<sup>330</sup> Erlend Loe, *Doppler, op. cit.*, p. 15.

manifestait la perte de repères qu'il ressent intérieurement. Tout ce qu'il reste à « voir », c'est le sujet en fuite en train d'uriner — son membre viril découvert renvoie de façon métonymique à son conflit interne lié à la filiation patriarcale — et le jeune élan, animal typiquement nordique, qui introduit la relation à l'altérité nécessaire à la fuite vers le Nord et qui, par son regard, dévoile le membre viril au lectorat.

Le paysage n'évoque pas seulement une impression de calme dans les récits de fuite, il peut également contenir une forte violence, comme c'est le cas dans le roman québécois *Orages d'automne* :

Un vent très violent fait valser la crête des arbres. La pluie fouette tout ce sur quoi elle tombe et de magnifiques éclairs traversent le ciel violet. Le premier orage de l'automne. [...] En fait, cette tempête me détourne quelque peu de ma détresse. Paradoxalement, ce spectacle de la nature en furie atténue la peine qui me gruge<sup>331</sup>.

Cette tempête se déchaîne au moment où le protagoniste apprend le décès de sa petite amie algonquine, assassinée par le père de sa fille qui ne supportait pas de la voir avec un homme blanc. Notons toutefois l'ambivalence de ce paysage en plein orage qui porte une douleur assourdissante tout en contenant aussi la force d'apaiser. Dans le roman *La saison froide* qui se déroule à Yellowknife, le paysage agit littéralement comme un miroir de l'intériorité de la protagoniste qui associe la fonte des glaces au printemps à la fin de ses amours : « J'étais allée marcher sur les quais. Nous étions fin février. Le lac était encore gelé et le vent était froid, mais le soleil, de plus en plus fort, commençait à faire son œuvre ; bientôt la glace s'effriterait. Et mes amours aussi, j'en avais bien peur<sup>332</sup>. » Cette association entre l'intériorité et l'extériorité est établie par la protagoniste elle-même. L'autre roman québécois de notre corpus qui se déroule dans les Territoires du Nord-Ouest, *Jack est scrap*, exploite aussi la dimension réflexive du paysage. Vers la fin du récit, le protagoniste est témoin d'une catastrophe écologique liée aux changements climatiques « dans le Dehcho, [où] le pergélisol fondit, pulvérisant la bordure d'un lac millénaire qui se vida d'un seul coup dans une vallée<sup>333</sup> ». À ce moment de sa fuite dans le Nord, Jack se sent particulièrement mal, à un point tel

---

<sup>331</sup> Henri Lamoureux, *Orages d'automne*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2011, p. 38.

<sup>332</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, Montréal, La Presse, 2011, pp. 226-227.

<sup>333</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, Sudbury, Prise de parole, 2020, p. 216.

qu'il songe à rechuter dans ses vieilles habitudes d'alcoolique. Ce cataclysme lui fait ainsi prolonger dans le paysage le sentiment destructeur qui l'habite.

Pour le protagoniste du roman *Nord Alice*, qui investit Kuujjuaq comme lieu de fuite, le Nord a le même effet que la drogue sur ses perceptions :

Cette première nuit sur la banquise m'a rappelé notre trip au *red dragon* [LSD]. L'altération du temps et cette lucidité alternative d'exister encore plus à travers le présent. Rien d'ésotérique. Une résonance un peu plus longue que d'habitude. Un dédoublement lucide<sup>334</sup>.

Le Nord accentue la sensibilité du protagoniste à son environnement et lui permet d'ancrer sa présence dans le réel. Le rapport de transformation entre le sujet et le paysage n'est pas unidirectionnel. Si le contact avec le paysage permet au sujet de se transformer par le travail de l'introspection et de l'extériorisation, la présence du sujet peut également altérer le paysage. Lors d'un voyage de pêche avec deux camarades inuits, le protagoniste décide de quitter son poste d'observation du trou de pêche dans la banquise pour réactiver la circulation de ses membres engourdis par le froid. Prudent, il évite de s'éloigner de la cabane où ils ont passé la nuit pour ne pas s'égarer. Ses pensées s'accrochent alors au souvenir de son ex-copine et une soudaine impression de malaise s'empare de son être pendant qu'il tourne autour de l'abri d'occasion :

En faisant mes ronds, je me suis senti traqué. Par moi. Le pire des pièges. Comme si toutes mes traces me suivaient. J'étais là, partout, à me poursuivre, dans une traque sans fin. À m'éloigner de ma petite vérité. Et toutes mes empreintes à mes pieds me rappelaient que j'existais, sans fuite possible, cette fois<sup>335</sup>.

Les traces de pas marquent la présence humaine dans le paysage nordique et confirment la bilatéralité de l'interaction entre le sujet et le paysage. Tous deux se transforment mutuellement : l'humain provoque un changement physique en écrasant le sol par ses pas et le paysage entraîne l'humain sur la voie de la métamorphose intérieure en éveillant sa sensibilité et en lui rappelant qu'il existe, parce qu'il interagit avec le monde.

---

<sup>334</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, *op. cit.*, p. 62. En italique dans le texte.

<sup>335</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

Si l'arrivée d'un seul humain modifie le paysage nordique, l'arrivée de plusieurs peut en détruire totalement les effets, comme le remarque le protagoniste du roman norvégien *Doppler* :

Le problème avec les êtres humains, c'est que, une fois qu'ils remplissent un espace, on ne voit plus qu'eux, eux et non plus l'espace que l'on souhaitait voir. Les grands paysages déserts cessent d'être grand et déserts dès l'instant où ils contiennent un voire plusieurs êtres humains<sup>336</sup>.

Le pouvoir de transformation du paysage semble plus puissant en milieu naturel, là où il y a moins de gens qu'en milieu urbain. Peut-être est-ce parce que c'est dans ces conditions que le sujet en fuite rencontre l'altérité la plus radicale. Si le paysage, et l'environnement par extension, soutient l'émotion d'un instant présent, il porte aussi les traces mnésiques du passé.

### 3.1.2 Superpositions des mémoires

En plus d'être une surface de projection qui prolonge l'intériorité du sujet en fuite, le Nord — comme lieu et comme paysage — constitue un dispositif mémoriel. Au moment de développer son approche géopoétique, l'auteur Kenneth White souligne que : « [l]e savoir est lié à l'être, l'être est lié à l'environnement, et ce champ complexe peut être le lieu d'une transcendance<sup>337</sup>. » Ces liens entre les connaissances, le sujet et le lieu où celui-ci se situe posent une relation entre le déplacement extérieur et la quête intérieure comme mécanisme de transformation. Jean-Michel Belorgey écrit dans son ouvrage sur la figure du transfuge, intitulé *La vraie vie est ailleurs*, que c'est plus particulièrement la rencontre de l'altérité au cours du déplacement qui fait de ce dernier un vecteur de transformation. Selon lui « [t]oute entrée en contact avec l'étranger, avec l'Autre, tout voyage est en un sens glissement vers le sacré, initiation<sup>338</sup>. » Dans notre corpus, le sujet en fuite emprunte le chemin de l'introspection — et de la transformation interne — lorsque son déplacement physique atteint une fin, un bout, un cul-de-sac, ou qu'au contraire, lorsque son chemin s'éternise. Dans le roman norvégien *Nord*, le protagoniste, au cours de sa montée perpétuelle vers un Nord qu'il n'atteint jamais, rencontre une première forme d'altérité en se créant un double de lui-même qui lui sert d'outil pour sa réminiscence : « [q]uelques jours avant ma rencontre avec le garçon, quand j'étais deux en route et que l'autre part de moi-même avait déjà

---

<sup>336</sup> Erlend Loe, *Doppler*, op. cit., p. 178.

<sup>337</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 319.

<sup>338</sup> Jean-Michel Belorgey, *La vraie vie est ailleurs*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1989, p. 247.

bien grandi, nous parlions de choses que j'avais oubliées<sup>339</sup>. » En outre des conditions psychiques particulières que le déplacement provoque chez le protagoniste, le Nord conserve aussi des traces mémorielles que le déplacement fait ressurgir. Le roman *Rapide-Danseur* recourt aussi à ce topos du Nord comme lieu de conservation de la mémoire. Lorsqu'Angèle, la protagoniste, parcourt à nouveau la route entre Montréal et l'Abitibi, ses deux déplacements « se superposent dans [s]a tête, [s]a tête qui ne veut pas sortir de l'autobus<sup>340</sup>. » Ces souvenirs liés au paysage en mouvement hors du véhicule abolissent la temporalité linéaire et obligent le lecteur à conceptualiser la fuite autrement que par une ligne droite unique entre un point A et un point B. Le Nord se révèle aussi peuplé de fantômes — entités situées à la frontière entre la présence et l'absence — qui se manifestent dans les pensées des sujets en fuite. La protagoniste du roman *Rapide-Danseur* :

n'arrive pas à dormir, [elle] pense à [s]a mère. Vivante, elle avait disparu ou presque de [s]on existence. Morte, elle revient [la] hanter. L'imaginer inerte [lui] est intolérable, elle bougeait tout le temps, un grand remous, elle bouillonnait comme le rapide Danseur sous le pont du village<sup>341</sup>.

Le paysage porte le souvenir des défunts, et leur mobilité du temps de leur vivant se trouve conservée dans le mouvement des éléments naturels. Dans le roman *Doppler*, la nature porte en elle les souvenirs des morts et le cours d'eau est associé au parent décédé du protagoniste : « Et la sève des branches ? Elle contient le souvenir de ceux qui ont vécu avant nous. Et le bruit du ruisseau gazouillant ? Il a en lui la voix de mon père et de son père<sup>342</sup>. » Le Nord décrit dans les récits de fuite garde en lui à la fois les traces mnésiques des déplacements et les souvenirs des défunts. Cette mémoire des morts qui n'appartient pas proprement au lieu, mais qui est néanmoins porté par celui-ci, déclenche au cours du déplacement un processus de fuite vers le passé.

### 3.1.3 Fuite vers le passé

La réminiscence indique la présence d'une fuite vers le passé, fuite qui devient nécessaire lorsque le déplacement physique vers le Nord ne suffit plus pour régler le conflit. Lorsque Sean lui annonce

---

<sup>339</sup> Merethe Lindstrøm, *Nord*, Traduit du norvégien par Marina Heide, Paris, Cambourakis, 2020 [2017], p. 24.

<sup>340</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>342</sup> Erlend Loe, *Doppler*, *op. cit.*, p. 89.

que, pour fuir son père, il comptait s'éloigner de Yellowknife en montant au Nord vers Resolute Bay, la protagoniste du roman *La saison froide* constate :

Je ne crois pas que Sean ait retrouvé quoi que ce soit dans le Nord. Sean s'est tout simplement rendu au bout du chemin. Quand on arrive là, qu'on n'a plus rien devant, que l'horizon est bouché, on n'a d'autre choix que de se retourner. Et de faire face. Pour une fois. Mais Sean ne voulait pas faire face. Sean voulait courir. Continuer à courir pour toujours. Et il a cru que, dans le Nord, il pourrait courir sans s'arrêter. Échapper à son passé. Échapper à sa vie<sup>343</sup>.

La protagoniste suggère que fuir vers le Nord pour « échapper à son passé » ne mène nulle part, qu'il faut bien se retourner une fois rendu au bout de la route. Faire face à son passé grâce à l'introspection permettrait de surmonter son conflit interne et ainsi dénouer sa fuite. Si l'éloignement et la liberté qu'offre le Nord constituent des conditions nécessaires pour prendre un pas de recul, ce n'est pas suffisant. Il faut aussi que le sujet ait la volonté de passer à l'étape de l'introspection.

Imposer une fin abrupte à la fuite peut comporter d'importantes conséquences, comme le suggère le neurobiologiste Henri Laborit dans son *Éloge de la fuite* : « Si la fuite est impossible, elle provoquera l'agressivité défensive, la lutte<sup>344</sup>. » Une lutte qui, comme le précise Laborit plutôt dans son ouvrage, mènerait inexorablement à la suppression du sujet puisque celui-ci occupe une position minoritaire par rapport à la masse. C'est pour cette raison qu'intervient dans cette troisième étape du processus de fuite un changement de modalité : la fuite spatiale se transforme en fuite temporelle. Dans son ouvrage sur la géocritique, Bertrand Westphal explique qu'un tel changement de modalité est permis par le fait que « les coordonnées du temps et de l'espace doivent être corrélées ; pour certains, elles sont même indissolublement mêlées, inextricables<sup>345</sup>. » Pour quelle raison la fuite spatiale surviendrait-elle naturellement en premier lieu avant la fuite temporelle ? Probablement parce que, comme le suggère Thierry Pardo dans son essai sur la géopoétique de la fuite, « [l]a quête de soi est l'entreprise la plus difficile qui nous est proposée<sup>346</sup>. »

---

<sup>343</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, op. cit., p. 291.

<sup>344</sup> Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, p. 25.

<sup>345</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Édition de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 48.

<sup>346</sup> Thierry Pardo, *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*, Montréal, Les Éditions du Passage, 2015, p. 53.

Il semble donc tout à fait logique que le sujet surmonte les obstacles extérieurs avant d'affronter ses conflits intérieurs.

La fuite vers le passé prend plusieurs formes dans le roman *Rapide-Danseur*. Chacune de ces formes est associée à un point d'ancrage particulier qui permet le processus de réminiscence. Le lieu constitue un premier port d'attache qui permet l'association entre des souvenirs de différentes personnes, comme lorsque la protagoniste, dans sa cuisine, compare sa réaction à la suite du décès de sa tante Magdelaine et celle après celui de sa mère :

Aujourd'hui, dans cette même cuisine, je n'ai plus de larmes. C'est étrange, ne pas avoir de larmes pour sa mère qui vient de mourir, une mère plus que parfaite. Je n'arrive pas à comprendre. Tout remonte, je déroule mon histoire, non pas pour l'expliquer (je n'ai rien à expliquer), mais parce que j'ai besoin d'une vue d'ensemble. Les bribes de ma vie m'arrivent en spirale sans queue ni tête. Ce doit être ça, la tête qui tourne, un certain ordre dans le désordre<sup>347</sup>.

Ce ruban mémoriel achronique représente une source de perturbation momentanée pour la protagoniste et elle la considère nécessaire à son cheminement, malgré le désagrément que cela lui engendre. Même si ce débordement de souvenirs lui donne le tournis, il lui confère surtout une perspective englobante sur sa vie et la possibilité d'y retrouver de l'ordre en dépit du chaos apparent. Les perceptions sensorielles du sujet, notamment celles olfactives, constituent un second point d'ancrage pour le processus de réminiscence :

J'étais paralysée, j'ai laissé mon amie sortir les framboises du frigo, des petites framboises des bois que Magdelaine avait sans doute cueillies dans son sentier derrière la bordure d'épinettes. [...] L'odeur des framboises s'est répandue dans la cuisine, comme un parfum d'amour au fond des bois, capiteux et tendre à la fois, qui m'a rappelé Magdelaine<sup>348</sup>.

L'odeur du petit fruit rouge entraîne avec elle l'idée d'un lieu de réconfort (la forêt), des sentiments (l'amour et la tendresse), et le souvenir d'une personne (Magdelaine). L'ensemble de ces traces mnésiques qui remontent à la conscience de la protagoniste créent chez cette dernière un

---

<sup>347</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., p. 15.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 19.

effet de télescopage des événements qui permet la superposition des temporalités pour un même lieu :

Et je reste étendue dans le lit de Magdelaine qui est devenu mon lit, celui de Ray, et je suis engourdie, anesthésiée par cette nouvelle de la mort de ma mère. Les souvenirs remontent en vrac, je voudrais les classer, mais bizarrement la mort de ma mère me ramène à celle de tante Magdelaine, beaucoup plus triste<sup>349</sup>.

Plutôt que d'être volontairement poursuivie, la fuite vers le passé se présente davantage comme un rattrapage de situations laissées en plan, d'un retour du refoulé, d'une forme de présence des membres de la famille que la protagoniste a laissés derrière elle : « Je les avais fuis et voilà qu'ils me rattrapaient dans ta maison isolée du reste du monde<sup>350</sup>. » Pour Angèle, la fuite vers le passé se fait sous le signe de l'emprisonnement :

Je me suis sentie piégée parce que, la fête ayant lieu chez Magdelaine, je n'aurais aucune chance de m'en sauver. Un peu comme l'oncle Norm, j'aurais souhaité que Noël passe tout droit, à cause de ma mère et d'Alex qui me revenaient sans cesse à l'esprit. Ma mère avait l'habitude de nous kidnapper ce jour-là, nous inondant de cadeaux chers et inutiles, essayant de rattraper ses bévues, ses reproches<sup>351</sup>.

Le sentiment négatif d'incarcération associé à un souvenir de la mère qui menottait figurément ses enfants à elle le jour de Noël, sans considérer leur volonté propre, est projeté sur la célébration en Abitibi que la protagoniste ne peut éviter. L'emprisonnement s'avère aussi être une caractéristique du Nord comme vaste étendue de vacuité :

Je me sentais prisonnière dans ce vaste espace blanc. Fuir, fuir, fuir. Mais déjà ce voyage de Montréal à Val-Paradis, puis à Rapide-Danseur m'avait épuisée. Comment reprendre la route au moment où, dans un recoin de mon cerveau embrouillé, la lumière commençait à percer<sup>352</sup>?

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 141.

Si l'horizon à perte de vue contribue à construire le Nord comme un espace imaginaire de liberté sans frontières, le désert blanc semble également pouvoir se transformer en prison de laquelle seule une projection vers le passé permet de s'échapper pour amorcer la résolution du conflit.

### 3.2 Surmonter son conflit

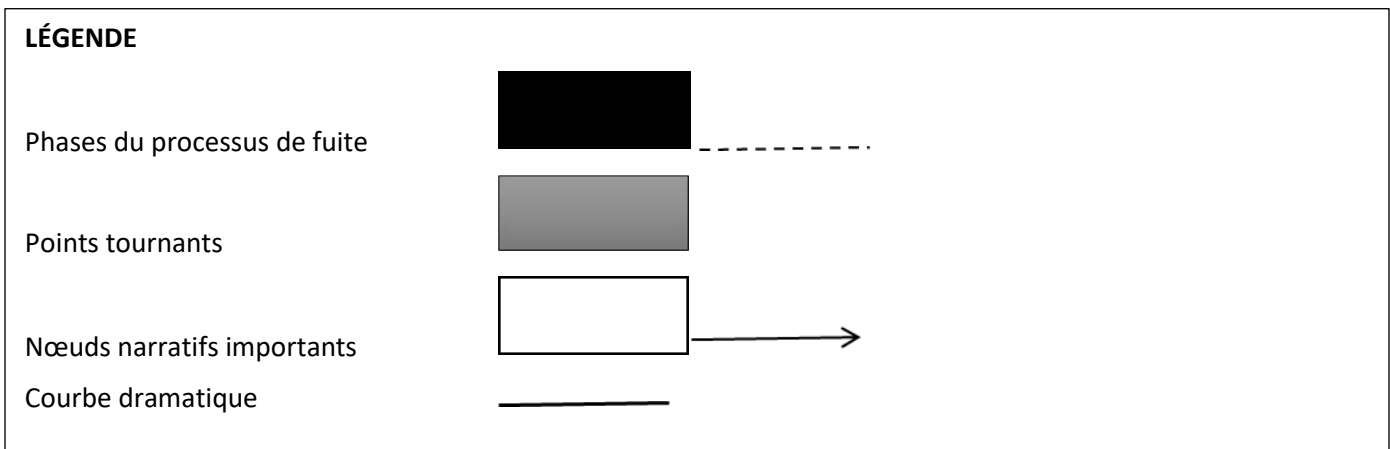
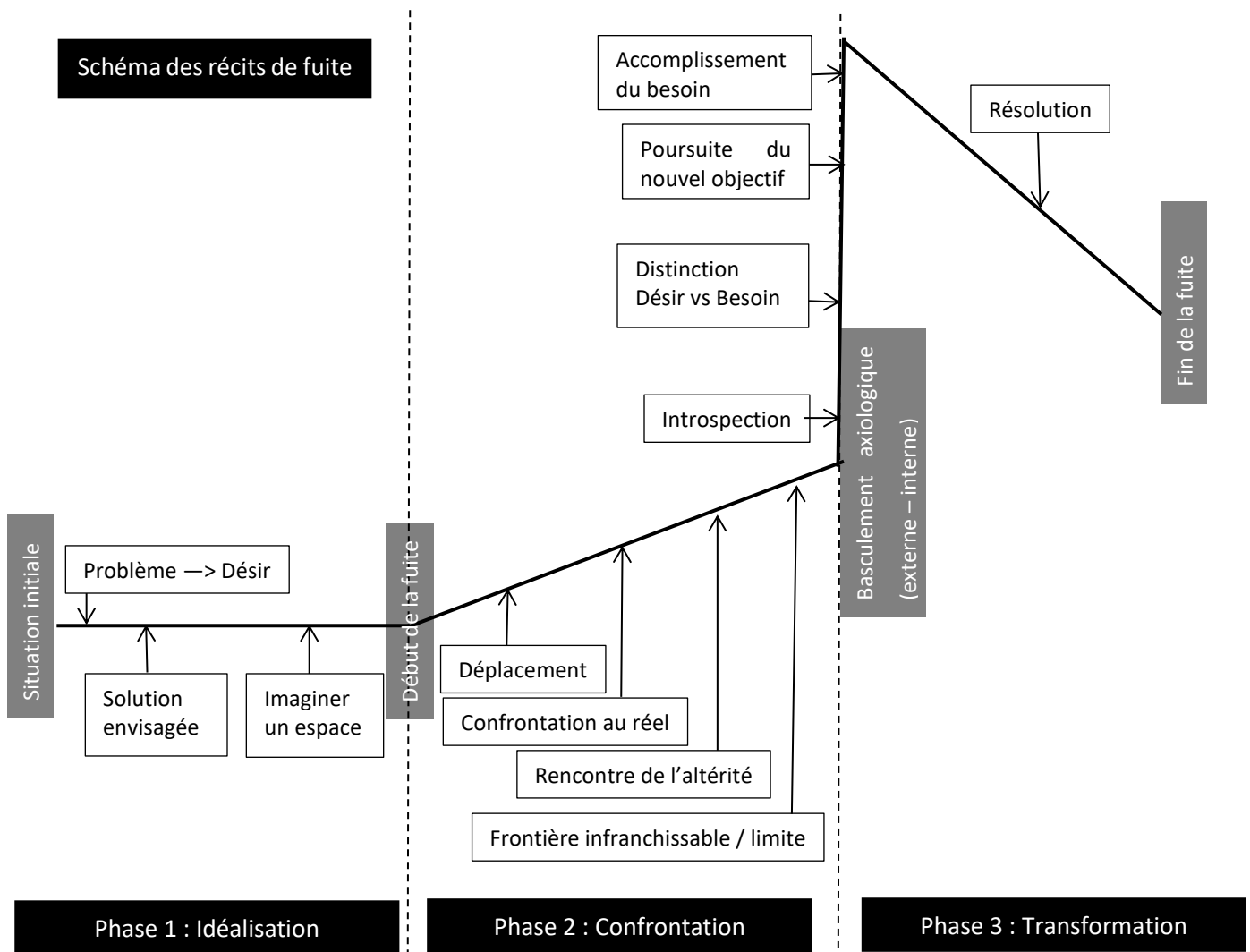
Dans le processus de fuite, la fuite vers le passé, qui représente un basculement entre l'extérieur et l'intérieur, représente aussi un passage de la poursuite du désir, à l'accomplissement du besoin. Angèle du roman *Rapide-Danseur* a poursuivi son désir d'éloignement en allant dans le Nord, puis, une fois établie en Abitibi, elle a découvert un besoin de colmater la brèche dans la lignée matriarcale en faisant le deuil de sa mère et en se réconciliant avec son propre statut de mère. Lorsque Laborit théorise la fuite, il présente ainsi la dichotomie entre l'objectif poursuivi consciemment par le sujet et la véritable raison qui motive ses gestes :

Nos pratiques révolutionnaires sont-elles capables d'autocorrections successives pour atteindre un but qui ne sera pas celui que nous avons imaginé, mais un autre qui ne sera déjà plus le même quand il deviendra objet de nos désirs ? Et finalement, n'est-ce pas souhaitable, car la poursuite d'un but qui n'est jamais le même et qui n'est jamais atteint est sans doute le seul remède à l'habitude, à l'indifférence et à la satiété. C'est le propre de la condition humaine et c'est l'éloge de la fuite, non en arrière mais en avant, que je suis en train de faire. C'est l'éloge de l'imaginaire, d'un imaginaire jamais actualisé et jamais satisfaisant<sup>353</sup>.

Laborit interprète donc la fuite comme un processus de transformation perpétuelle lié à un imaginaire en constante évolution. Appliquée à la littérature, cette théorisation de la fuite permet de construire cette dernière comme un schéma narratif qui orchestre les motivations du sujet sur un axe parallèle à celui de son déplacement : j'ai un problème, j'envisage une solution qui correspond à un désir, j'imagine un endroit où ce désir sera assouvi, je me déplace vers ce lieu, mes perceptions sont confrontées en cours de route, je rencontre autrui qui m'influence, je prends conscience que mon désir ne résout pas mon problème initial, j'entame un processus de réflexion sur mon parcours, je découvre que la véritable solution est tout autre, j'avance intérieurement vers cette nouvelle solution, ce véritable besoin.

---

<sup>353</sup> Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, op. cit., p. 197.



Dans le roman *Rapide-Danseur*, la fuite vers le Nord fait rejaillir la culpabilité éprouvée par la protagoniste. Lorsque celle-ci tombe accidentellement enceinte de Ray, son copain cri qu'elle a rencontré pour la première fois chez sa tante Magdelaine, son amie Lucie lui rappelle dans un dialogue en discours indirect libre :

Ray a déjà son grand Brian à Chisasibi et son petit Philémon à Val-Paradis, il a déjà deux enfants dont il ne s'occupe pas. Et toi, tu as déjà un fils dont tu ne t'es presque jamais occupée, que tu as abandonné. Ce n'est pas un abandon, Lucie, je l'ai libéré. Quand je me suis aperçue que j'étais enceinte, j'ai eu des flashes, c'est tout, des petits flashes qui me disaient que je pourrais me racheter<sup>354</sup>.

Cette situation permet de voir se déplier toute la portée du conflit intérieur d'Angèle. Son problème initial s'enracine non seulement dans sa relation avec sa mère, mais aussi dans son propre rôle de mère avec lequel elle ne vit pas en harmonie, notamment à cause des injonctions sociales. Comme nous l'avons présenté dans le premier chapitre, Angèle est mésadaptée au rôle de mère tel que le prévoient les codes sociaux. La réaction de la protagoniste lorsque Lucie revient sur le sujet de l'enfant dont elle a avorté nous autorise à lier les deux figures maternelles dans le conflit :

Un orage carabiné a éclaté. On aurait dit un déluge qui allait tout emporter, et Lucie est revenue sur le sujet du bébé que je n'avais pas eu. J'ai rétorqué, ça va, j'ai trop parlé. Arrête de crier, c'est ce que Lucie m'a dit en s'excusant. Je ne pensais pas avoir crié. Ma mère criait toujours et quand on lui disait de parler moins fort elle répliquait, je ne crie pas<sup>355</sup>.

Le sujet sensible de l'avortement fait réagir Angèle à l'instar de sa mère, superposant ainsi les deux figures. Cette superposition est le fruit du processus de fuite qui entraîne la protagoniste à découvrir d'autres paysages — l'Abitibi — et d'autre gens — Ray et Lucie. Ces deux types de rencontre l'amènent à remettre en question ses préconceptions, autant celles liées au territoire — le Nord n'est pas un lieu d'anonymat comme Angèle l'espérait — que celles liées à son conflit interne — elle peut définir son propre rôle de mère. Le processus de fuite, considéré comme une suite d'étapes narratives, crée ainsi un rapport analogique entre la confrontation externe avec le territoire et la rencontre de l'altérité, et la confrontation interne du protagoniste liée au conflit à l'origine de sa fuite. Soulignons au passage que la narration du roman *Rapide-Danseur* met encore une fois au

---

<sup>354</sup> Louise Desjardins, *Rapide-Danseur*, op. cit., pp. 18-19.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 20.

premier plan l'environnement pour mettre en relief l'intériorité du sujet alors que l'orage éclate en même temps que la protagoniste vit une tempête intérieure.

La filiation, patriarcale cette fois, agit également comme source du conflit intérieur qui motive la fuite d'Andreas Doppler. Cette fuite dans la forêt atteint son point culminant lorsque le protagoniste s'aperçoit que Düsseldorf, l'homme à qui il volait des denrées alimentaires, un miniaturiste qui reproduit la scène de guerre au cours de laquelle son propre père a été assassiné, « a une longueur d'avance, et montre un bon exemple sur la manière d'honorer son père. Mon père aussi doit être honoré<sup>356</sup>. » La dimension conflictuelle de la relation entre Andreas Doppler et feu son père est ainsi dévoilée, de manière non anodine, au lieu où le protagoniste a l'habitude d'uriner en contemplant la ville. Le soir du Nouvel An, en état d'ébriété, celui-ci s'écrit :

Et toi, papa, t'es parti, je te connaissais pas, et maintenant je me sens seul, c'est malin. Je me suis toujours senti seul. Si bien que maintenant, je rejette tout le monde car je suis un nase comme tout le monde, et personne ne me connaît plus et je crois bien que plus personne ne me connaîtra plus<sup>357</sup>.

Rejeter le blâme sur son père pour son propre caractère asocial et antipathique n'empêche tout de même pas Andreas Doppler de construire un totem à l'effigie de la lignée patriarcale, un objet érigé à valeur hautement symbolique. La structure sculptée dans un billot de bois<sup>358</sup> comprend des représentations, empilées les unes sur les autres, d'un œuf maracas — instrument de musique inusité avec lequel le père a demandé d'être enterré —, du père lui-même, du protagoniste sur son vélo — qui rappelle sa chute, l'élément déclencheur de sa fuite —, de Bongo l'élan — que le protagoniste considère comme un fils et qui a été baptisé en l'honneur du père bien que le signifiant « Bongo » n'ait aucun lien avec ce dernier. Un peu plus tard, au moment de compléter la structure, Andreas Doppler décide que son fils biologique, Gregus, « serait partie intégrante du motif familial. Il trônerait au sommet. Assis sur Bongo<sup>359</sup>. » Après tout, pendant les vacances de sa femme en Italie au cours desquelles il a amené son fils en forêt avec lui, le protagoniste a constaté que « Gregus est un gars de la forêt comme son paternel. Il a ça dans le sang. Les instincts de chasseur-cueilleur sont profondément ancrés dans son système de la même et exacte manière qu'ils le sont

---

<sup>356</sup> Erlend Loe, *Doppler*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 135. Pour la description de la structure du totem.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 161.

dans le [s]ien<sup>360</sup>. » Afin de compléter le symbole de la lignée patriarcale, Andreas ajoute un élément cérémoniel que les futures générations de Doppler exécuteront : « Pisser contre le totem équivaut à parachever le lien familial. La pisse dopplerienne est à peu près aussi épaisse que le sang, elle nous cimente<sup>361</sup>. » L'action d'uriner, qui renvoie par métonymie à l'organe viril, est associée à la lignée patriarcale par le sang. L'érection du totem et l'urine cérémonielle complètent en même temps la première fuite du protagoniste. À la suite de ce rituel loufoque, Andreas Doppler se sent finalement prêt à quitter le coin de forêt où il s'était établi pour assister à la naissance de son troisième enfant, puis à fuir de nouveau, cette fois-ci en compagnie de son fils Gregus, vers de nouvelles forêts, de nouveaux paysages, de nouveaux horizons. Tout comme pour Angèle dans *Rapide-Danseur*, la fuite d'Andreas Doppler l'entraîne dans des situations où son conflit interne va ressurgir à sa conscience. Cette résurgence du conflit interne n'est pas qu'une convenance pour la progression du récit, mais elle est une conséquence logique des différentes étapes narratives du processus de fuite. La première étape, la construction d'un espace imaginaire vers lequel fuir, a permis à Andreas Doppler de prendre du recul sur sa situation initiale en le menant dans le bois en périphérie d'Oslo, à l'écart de la société. La seconde étape, la confrontation au lieu réel, a obligé le protagoniste à quitter ponctuellement sa vie en autarcie pour se ravitailler, ce qui l'a mené à rencontrer Düsseldorf le miniaturiste. La rencontre avec cet homme obnubilé par sa création minutieuse pour rendre hommage à son défunt père a fait prendre conscience à Doppler de la nature de son propre conflit interne lié à la figure paternelle. Elle enclenche, par la suite, la troisième étape, la fuite vers l'intériorité. Le protagoniste rassemble alors toutes ses réflexions issues de différents moments d'introspection en forêt pour dénouer son conflit interne et « réussir » sa fuite. Après avoir sculpté et érigé un totem à l'effigie de la lignée patriarcale en l'honneur de son père, Andreas Doppler se sent enfin prêt à quitter la forêt pour assister à l'accouchement de sa conjointe. Il a réussi à réparer la rupture dans la lignée patriarcale et peut maintenant rencontrer son nouveau descendant.

Sans mettre complètement l'accent sur la filiation comme source du conflit interne qui motive la fuite, d'autres œuvres de notre corpus composent tout de même avec cet enjeu pour développer le processus de fuite. Dans le roman québécois *Orages d'automne*, le protagoniste a hérité de son

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 185.

grand-père sa passion pour la forêt et son amour du territoire : « je vis depuis six mois, à soixante kilomètres au sud du parc de La Vérendrye, en pays algonquin. Cet investissement a grugé toutes mes économies, mais c'est peu payer pour reconquérir une partie de la terre que mon grand-père a sillonnée pendant un demi-siècle<sup>362</sup>. » Dans le roman *Nord Alice*, c'est aussi la figure romantisée de l'aïeul qui encourage le protagoniste à se rendre en excursion dans le Nord avec sa petite amie inuite : « J'avais été facile à convaincre. En homme amoureux. Et parce que mon arrière-grand-père avait été chercheur d'or au Klondike, à Dawson, au début du XXe siècle : j'avais toujours voulu voir la toundra. C'était jusque-là resté un rêve<sup>363</sup>. » Dans cette œuvre, l'influence du grand-père ne fait pas seulement l'objet d'une mention pour expliquer le choix du Nord comme lieu de prédilection pour la fuite : la narration accorde une place prépondérante à la filiation et alterne entre les scènes de fuite du protagoniste et des scènes de vie de ses ancêtres. Ainsi s'enchaînent les figures de l'arrière-grand-père orpailleur, le grand-père soldat et le père médecin — et celles de leurs épouses qui se sont chargés d'entretenir le ménage, la ferme et les enfants. Autant d'ancêtres dont les relations conjugales agissent comme un contrepoint à celle à laquelle le protagoniste a mis fin avant de fuir à Kuujuaq. Comme le souligne ce dernier en passant à son arrière-grand-père orpailleur : « Chercher et fuir a toujours fait partie des gènes de ma famille<sup>364</sup>. » Il présente donc sa propre fuite vers le Nord comme un héritage plutôt que comme une lubie, il exploite la filiation patriarcale comme un motif de la fuite. Une hypothèse que l'on peut formuler pour expliquer cette récurrence de l'enjeu de filiation dans les récits de fuite vers le Nord serait que l'impossibilité du sujet de se révolter contre les membres de sa famille lui laisserait seulement la fuite comme solution pour résoudre ses relations familiales conflictuelles. En effet, le sujet s'appuyant souvent sur ses liens familiaux ou intimes pour définir son identité courrait à sa perte s'il s'en dissociait complètement. La fuite lui offre le recul nécessaire pour redéfinir ses relations et le Nord lui offre un lieu suffisamment confrontant pour lui permettre de remettre en question ce qu'il tient pour acquis grâce à des rapports analogiques entre les obstacles externes et internes.

Les déplacements vers le Nord font ressurgir des souvenirs liés aux conflits internes des sujets. Dans ce cas, les paysages traversés prolongent l'état intérieur du sujet de sorte à lui faire extérioriser ses émotions. Ces phénomènes conjoints permettent au sujet en fuite de réévaluer ses motivations,

---

<sup>362</sup> Henri Lamoureux, *Orages d'automne*, op. cit., p. 11.

<sup>363</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, op. cit., p. 10.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 28.

puis de distinguer le désir qu'il poursuit depuis le début du besoin qui explique vraiment la nécessité de fuir. C'est le résultat de l'introspection qui résulte du changement de modalité entre fuite externe et fuite interne qui permet la résolution de la fuite. Le roman *Doppler* est à cet égard exemplaire. En effet, l'atteinte du désir — ce que le sujet croit chercher — laisse un sentiment d'incomplétude. Pour régler son conflit, le sujet doit combler son véritable besoin — l'élément clé qui motive la fuite. Le désir de fuir la société de consommation n'a pas réglé le conflit d'Andréas Doppler. Il avait en fait besoin de se réconcilier avec son défunt père. C'est pourquoi il réussit à mettre fin à sa fuite dans le boisé en périphérie d'Oslo pour assister à la naissance de son troisième enfant seulement après avoir érigé le totem familial en l'honneur de la lignée patriarcale.

### 3.3 Le résultat de la fuite vers le Nord

La structure narrative des récits de fuite, ainsi que nous l'avons observée, commence par l'anticipation d'un espace imaginaire vers lequel fuir, se poursuit par l'expérimentation d'un lieu réel et se termine par une fuite vers le passé qui mène à la conquête de sa propre intériorité. Comme le rappelle Sherrill E. Grace, le Nord se construit : « as a place to find not the Other but the self<sup>365</sup>. » Le véritable pouvoir de transformation du Nord agit à l'intérieur du sujet.

Aucun des protagonistes de notre corpus, que leur conflit ait été réglé par leur fuite ou non, ne revient exactement à sa vie d'avant, à sa situation initiale. Deux des récits se terminent sur une indétermination. Le roman *Rapide-Danseur* se conclut sur une scène de tension où la protagoniste, dans sa maison en Abitibi, doit choisir entre retourner avec son conjoint à Chisasibi dans le Grand-Nord ou répondre à l'appel de son fils qui lui demande de revenir de Montréal. Si l'on sait qu'aucune de ces deux options ne convient à la femme en fuite, le texte ne révèle pas la décision finale que cette dernière prend. Pour sa part, le protagoniste du roman *Nord* atteint une frontière septentrionale où les douaniers lui refusent le passage et reste là, pantois, sans savoir comment poursuivre sa route — voire son existence — par la suite. Ainsi, l'indétermination survient lorsque le véritable besoin qui motive la fuite du sujet n'est pas comblé. Si la fuite d'Angèle dans le roman *Rapide-Danseur* fait ressurgir sa relation conflictuelle avec son propre rôle de mère, le récit se termine avant qu'elle ne puisse se réconcilier avec cette facette de son identité. Le roman *Nord* se

---

<sup>365</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009 [2001], p. 43. « Comme un endroit où l'on rencontre non pas l'Autre, mais soi-même. » [Notre traduction]

termine quant à lui à une étape antérieure du processus de fuite, celle où le sujet atteint une frontière infranchissable qui mène normalement au basculement de la fuite vers l'intériorité. L'issue de la fuite du protagoniste demeure indéterminée puisque le processus de fuite n'a pas été complété.

Deux œuvres se terminent par une poursuite ou un renouvellement de la fuite. Stepane Kobiakov dans le roman *Volia Volnaïa* n'est jamais retrouvé. Comme les autorités russes n'ont pas réussi à l'appréhender, l'on suppose qu'il continue de les semer en se cachant en Sibérie. Les récits présentant des personnages de type mercenaire, comme dans le roman *Volia Volnaïa*, sont plus propices à se dénouer par la poursuite de la fuite. En effet, lorsque la fuite est motivée par un conflit externe au protagoniste, dans ce cas-ci, avoir la police à ses trousses, elle ne peut se résoudre par un cheminement introspectif. Le sujet ne contrôle pas la source de son problème. Le renouvellement de la fuite survient, quant à lui, lorsque les apprentissages acquis au cours de la fuite créent un nouveau besoin chez le sujet. Le protagoniste du roman *Doppler* qui a fui dans le Nord à la recherche de réponses à ses questions silencieuses a finalement réparé la rupture dans la filiation patriarcale entraînée par le décès de son père. Une fois ce conflit réglé, la perspective d'Andreas Doppler s'ouvre vers de nouveaux horizons, et l'entraîne dans une nouvelle fuite vers les forêts nordiques, animé par une nouvelle motivation : « Je dois rencontrer *autrui*. Je dois m'ouvrir à l'éventualité qu'il existe, quelque part, une vie intelligente, qui représente autre chose. Je veux errer jusqu'à ce que je rencontre cet *autrui*<sup>366</sup>. » Dans cette nouvelle fuite, Andreas Doppler continue de ressembler à la figure du missionnaire : il a été attiré par la forêt pour y trouver des réponses à ses questionnements, il retourne vers la forêt non seulement pour y rencontrer une nouvelle forme d'altérité, mais aussi par sens du devoir : « De forêt en forêt. Nous sommes pour ainsi dire appelés. Il se passe des choses, là-bas, et on a besoin de nous<sup>367</sup>. » Il quitte sa femme et ses deux autres enfants pour adopter un mode de vie nomade en compagnie de son fils, Gregus, et de Bongo, l'élan. Le contact prolongé avec la forêt a non seulement permis à Andréas Doppler de se réconcilier avec son défunt père, mais il a aussi nourri son désir de vivre dans des conditions autres que celles de la société de consommation. Son désir s'est mué en besoin à l'origine d'une seconde fuite sur laquelle se conclut le récit.

---

<sup>366</sup> Erlend Loe, *Doppler, op. cit.*, p. 202. L'auteur souligne.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 199.

Deux romans se terminent par l'enracinement définitif des personnages dans le Nord. Le protagoniste de *Jack est scrap* poursuit sa vie à Yellowknife et celui de *Nord Alice* continue de travailler à l'hôpital de Kuujuaq. Chacun d'entre eux constate néanmoins chez lui-même un changement d'attitude, une nouvelle vision plus nuancée du monde qui s'est développée pendant leur séjour dans le Nord. Le premier trouve la force de persévérer sur le chemin de la sobriété en réalisant qu'elle « n'a pas tant à voir avec l'abstinence qu'avec la retenue, le quant-à-soi, le dépouillement<sup>368</sup>. » Le second développe une plus grande ouverture d'esprit par rapport aux perspectives des autres : « Depuis que je suis ici, je me demande souvent où logent nos peurs. Beaucoup dans l'absence de ce que l'on croyait vital. Le Nord a réussi à soustraire la partie de moi qui ne se trompe jamais de l'autre, qui doute de tout<sup>369</sup>. » En brouillant ses repères, le Nord a changé sa perception du monde et a modifié ses priorités. En ébranlant ses certitudes, il lui a permis de remettre en question les conventions qui le guidaient dans ses choix de vie. À la fin du récit, le protagoniste constate d'ailleurs la résolution de son conflit intérieur :

Évidemment que je suis venu ici pour fuir. D'abord pour m'éviter. À cause d'elle [Alice], oui, mais sans le savoir, tous les indices, ceux des mots surtout, ont fini par se taire et laisser place à un seul impératif : l'humilité d'un sentiment. Celui de mon identité. Ici, j'ai réussi à réconcilier l'homme que je suis avec tous ceux que j'ai été<sup>370</sup>.

L'enracinement définitif dans le Nord survient lorsque le sujet en fuite a trouvé ce qu'il était venu y chercher : la réconciliation avec lui-même. La transformation qu'il a expérimenté au cours de la troisième phase du processus de fuite le libère complètement de ce qui le rattachait à son point de départ et lui permet de s'enraciner solidement dans le Nord, son nouveau lieu de vie.

Deux œuvres proposent un retour vers le point de départ de la fuite avec une promesse de revenir dans le Nord. La protagoniste du roman *La saison froide* revient temporairement au Québec pour soigner sa mère, qui a récemment reçu un diagnostic de cancer, non sans promettre à ses nouveaux amis de revenir habiter à Yellowknife. Deux jours avant son retour au Québec, elle songe « au Nord, le Nord qui n'a rien réglé, rien changé<sup>371</sup>. » Elle expérimente un sentiment de désillusion puisqu'elle n'a pas achevé le nouveau départ qu'elle espérait en arrivant dans le Nord. Toutefois,

---

<sup>368</sup> Denis Lord, *Jack est scrap*, op. cit., p. 246.

<sup>369</sup> Marc Séguin, *Nord Alice*, op. cit., p. 191.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>371</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, op. cit., p. 272.

en remettant les pieds dans sa ville de départ, elle constate en faisant face à son ex-conjoint qui l'a surprise à sa sortie de l'aéroport :

- Je suis libre. Libre comme jamais en fait.
  - Qu'est-ce que ça veut dire ?
- Je suis frappée parce que je viens de dire. C'est vrai, je suis libre comme jamais. Libre de réinventer ma vie et de la redessiner comme je veux.
- Ça veut dire que je suis libre de dire non<sup>372</sup>.

Un peu comme une révélation subite, elle se rend compte que son séjour dans le Nord l'a changée, que sa fuite vers le Nord lui offre cette possibilité de recommencement selon des modalités différentes. Pour sa part, Wapush, dans *À la recherche du bout du monde*, revient dans sa communauté innue pour présenter sa femme et son fils en jurant à la communauté inuite qui l'a accueilli qu'ils reviendront s'installer définitivement dans le Nord. Il a finalement découvert l'espace de confins mythique qu'il était venu y chercher. Comme le lui a révélé son beau-frère : « Le bout du monde, il est ici, en moi, en toi. Tant que nous avons la vie, nous le portons en nous. C'est en toi qu'il te faut chercher, le bout du monde, c'est là que tu le trouveras, nulle part ailleurs<sup>373</sup>... » Il situe donc l'espace de confins ultime à l'intérieur du sujet, un dénouement de la fuite qui incite encore une fois le sujet à se replier vers son intériorité. Cette thèse rappelle celle proposée par la géopoétique de la fuite proposée par Pardo selon laquelle « le lointain n'est accessible qu'aux profondeurs de soi et tandis que le corps se déplace sur l'horizon, l'esprit expérimente le vertige de la verticalité intérieure<sup>374</sup>. » Ce rapport entre l'horizontalité du lieu, du paysage, et la verticalité du sujet se trouve en négociation constante au cours de la fuite. Et si le parcours du lieu permet le transfert de l'axe horizontal à celui vertical, la résolution du conflit interne permet le mouvement inverse. Le lieu physique du Nord que le protagoniste parcourt confronte le sujet dans ses préconceptions imaginaires. Ce paradigme de confrontation spatiale se transfère vers un paradigme de confrontation interne pour permettre au sujet de surmonter son conflit. Une fois le conflit résolu, le paradigme rebascule vers l'extériorité pour permettre au sujet de poursuivre son déplacement que ce soit vers le Nord ou vers son point de départ.

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>373</sup> Michel Noël, *À la recherche du bout du monde*, Montréal, Hurtubise HMH, 2012, p. 207.

<sup>374</sup> Thierry Pardo, *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*, op. cit., p. 12.

Les deux dernières œuvres de notre corpus suggèrent plutôt un retour vers la vie d'avant, mais avec une vision du monde transformée. Le sujet en fuite dans *Chiennne de vie* a trouvé l'inspiration qui lui faisait défaut pour son prochain roman, les gens rencontrés dans le petit village en seront les figures principales ainsi que l'annonçait la quatrième de couverture : « *Chiennne de vie*, c'est le récit troublant de l'arrivée d'un écrivain dans la vie de ses personnages<sup>375</sup> ». Le protagoniste d'*Orages d'automne* survit à son accident et se réconcilie avec les membres de son entourage. Le roman n'explique pas s'il réintégrera la vie en société ou s'il retournera s'installer de façon permanente dans sa pourvoirie. Néanmoins, la scène de rêverie finale dans laquelle, avant de se réveiller de son coma, il revoit l'original et sa femelle au bord du lac, laisse le lecteur présager qu'il retournera vivre dans sa pourvoirie puisque son attachement au territoire est manifeste, mais seulement après avoir passé du temps avec ses filles et sa petite-fille avec lesquelles il s'est enfin réconcilié. Les personnages qui choisissent de retourner à leur vie d'avant ont découvert ce qu'ils étaient venus chercher dans le Nord — l'inspiration ou la réconciliation — sans pour autant trouver une raison de s'y ancrer définitivement.

Ainsi, la troisième et dernière phase du processus de fuite vers le Nord correspond à un changement de paradigme entre déplacement extérieur et cheminement intérieur que la confrontation entre l'espace imaginaire envisagé avant la fuite et l'expérimentation du lieu réel pendant la fuite rend propice. Ce transfert de paradigme survient lorsque le sujet atteint le bout de la route, une frontière au-delà de laquelle il ne peut s'aventurer. Cette frontière peut prendre plusieurs formes : frontière politique entre deux territoires, fin de la route circulable, établissement d'un domicile dans un lieu de nordicité plus élevée, etc. Différents mécanismes textuels indiquent un changement de modalité de la fuite notamment par la mise de l'avant du paysage comme prolongement de l'intériorité des personnages, le recours au lieu comme point d'ancrage de la réminiscence et la présence d'analepses qui marquent le passage d'une fuite spatiale à une fuite temporelle. Cette troisième phase du processus de fuite construit le Nord comme un lieu favorable à l'introspection et à la transformation du sujet afin de lui permettre de régler son conflit interne. Elle dévoile aussi une tension narrative entre un désir poursuivi consciemment par le sujet et un besoin latent qui motive

---

<sup>375</sup> Helle Helle, *Chiennne de vie*, *op. cit.*, 4<sup>e</sup> de couverture.

réellement la fuite. Les multiples dénouements des récits varient en fonction du degré de satisfaction de ce besoin à l'origine de la fuite.

Lorsque ce dernier besoin est comblé, la résolution de la fuite peut emprunter trois avenues possibles : l'enracinement définitif du sujet dans le Nord — ce qui advient lorsque la communauté du Nord répond à un besoin inassouvissable dans la société du Sud —, l'aller-retour harmonieux entre le Nord et le Sud — ce qui advient lorsque le sujet rencontre au cours de sa fuite une raison de s'établir dans le Nord tout en demeurant attaché au Sud qui l'a vu grandir—, ou le retour au point de départ dans le Sud — ce qui advient lorsque le sujet cherchait au Nord une réponse à un questionnement sans que sa situation dans le Sud soit problématique.

Inversement, lorsque le véritable besoin du sujet n'est pas satisfait, la fuite ne se résout pas. Trois motifs principaux expliquent cette absence de résolution. Le premier, la fuite résulte d'un conflit externe sur lequel le sujet n'a pas d'emprise, ce qui rend le problème insolvable — cela survient notamment lorsque le personnage est poursuivi. Le second, le sujet se trouve bloqué à une frontière qui maintient l'accomplissement de sa fuite dans un état d'indétermination — ce qui advient lorsqu'il fait face à un dilemme insurmontable qui l'empêche de progresser. Le troisième, le sujet renouvelle sa fuite parce que l'accomplissement de son premier besoin dévoile l'existence d'un nouveau besoin qui le pousse à fuir, encore.

## CONCLUSION

Ce mémoire nous a permis de réfléchir aux rapports spatiaux comme propriété structurante des récits de fuite vers le Nord. Notre analyse montre que la tension entre l'espace imaginaire envisagé et le lieu réel expérimenté qui se situe au cœur du processus de fuite agit comme un puissant mécanisme de transformation du sujet. Une lecture géopoétique centrée sur le rapport du sujet à l'espace dans notre corpus de dix romans issus des littératures circumpolaires de l'extrême contemporain nous a permis de proposer un schéma narratif des récits de fuite vers le Nord. Il se divise en trois étapes principales : la phase d'idéalisation qui précède la fuite, la phase de confrontation qui se produit pendant la fuite et la phase de transformation qui conclut la fuite.

Dans le premier chapitre, nous avons observé comment le sujet idéalise le Nord en amont afin d'en faire un espace de prédilection pour sa fuite. Nous avons d'abord défini les paramètres de la fuite à l'aide des cinq axes — durée, compagnons, fidélité, environnement, motivation — développés par Jean-Didier Urbain pour théoriser la notion de voyage<sup>376</sup>. Ainsi avons-nous déterminé que la fuite vers le Nord se caractérise comme un déplacement atemporel — sans durée prédéterminée — qu'un sujet met généralement en œuvre seul par instinct de préservation. Ce dernier fuit vers un lieu connu ou non selon s'il cherche l'avantage du terrain pour semer ses poursuivants ou s'il est en quête de dépaysement. À cet égard, les caractéristiques physiques — imaginaires ou réelles — de l'espace vers lequel il souhaite fuir sont déterminantes. Les motivations du sujet influencent ses perceptions et ses décisions de sorte que toute information susceptible de remettre en question sa fuite soit occultée. Cette phase prend fin lorsque le sujet arrive dans le Nord et qu'il constate que la réalité confronte ses préconceptions.

Dans les récits de notre corpus, le Nord est imaginé à partir de clichés ou de souvenirs mélioratifs qui l'idéalisent. En tant qu'espace de confins, il permet l'éloignement maximal recherché par le sujet en fuite. La rigueur de son climat nuit aux éventuels poursuivants et alimente la conception imaginaire d'une contrée inhabitée où le sujet pourra trouver la solitude et l'anonymat désirés. Ses conditions géographiques extrêmes agissent comme un marqueur distinctif qui creuse une frontière entre le sujet en fuite et ses concitoyens — frontière qui accentue la mise à distance du premier par

---

<sup>376</sup> Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, Paris, Bréal, 2011, pp. 75-90.

rapport aux seconds. De plus, la ligne d'horizon du Nord qui s'étend vers l'infini semble autoriser une fuite à perpétuité, puisqu'elle n'oppose aucune frontière au regard. Les protagonistes de notre corpus conçoivent le Nord comme un lieu de réponse qui permet à ceux qui s'y rendent d'élucider leurs questionnements profonds. Toutefois, il ne suffit pas d'atteindre le Nord pour recevoir l'illumination, il faut y passer du temps et laisser sa sensibilité s'imprégner de l'environnement. La sagesse du Nord finit par récompenser l'endurance et la résilience.

Étant donné que la source de motivation du sujet à fuir vers le Nord agit comme la pierre angulaire qui supporte la construction imaginaire de l'espace, nous avons proposé une typologie du sujet en fuite basée sur ce qui le motive à monter vers le Nord. Elle se constitue de trois figures — le mercenaire, le missionnaire et le mésadapté — qui ont été identifiées dans les romans *La saison froide* et *Jack est scrap* comme les trois types de personnes qui se rendent dans le Nord<sup>377</sup>.

Le personnage du mercenaire, à l'image de Stepane Kobiakov dans le roman russe *Volia Volnaïa*, (s'en)fuit vers le Nord parce qu'il est poursuivi. Il abandonne tout derrière lui par nécessité, motivé par la pression d'une contrainte externe sur laquelle il n'a que peu de pouvoir. Il choisit donc de se diriger vers un Nord familier où il aura l'avantage du terrain pour semer ses poursuivants. Son parcours contourne la route principale, son regard se retourne constamment vers l'arrière pour surveiller ses trousseaux. La persévérance et la capacité à s'adapter aux conditions nordiques extrêmes constituent les deux prérequis pour assurer la réussite de sa fuite. Le personnage mercenaire doit survivre à ses poursuivants dans les conditions nordiques en s'adaptant mieux qu'eux.

Le personnage du missionnaire fuit vers le Nord pour répondre à un appel, à l'image d'Andreas Doppler dans le roman norvégien éponyme qui s'est senti interpellé par la forêt lors de sa chute à vélo dans la bruyère. Il abandonne tout derrière lui par défaut, motivé par une quête interne. Cette dernière peut prendre la forme d'un désir, comme c'est le cas dans le roman norvégien *Nord* où le protagoniste souhaite retrouver le Nord de son enfance, ou celle d'un questionnement existentiel, voire spirituel, comme c'est le cas pour le protagoniste du roman québécois *À la recherche du bout du monde* qui quitte sa communauté pour tenter de trouver les confins de la terre, là où l'Esprit du Caribou lui a donné rendez-vous. Il part donc en mission vers un Nord partiellement connu ou

---

<sup>377</sup> Catherine Lafrance, *La saison froide*, Montréal, La Presse, 2011, p. 247. Denis Lord, *Jack est scrap*, Sudbury, Prise de parole, 2020, p. 28.

complètement inconnu dans l'espoir de trouver ce qu'il est venu y chercher. Son parcours s'aligne sur son regard rivé droit devant lui, vers l'horizon. L'endurance et sa capacité à apprendre se révèlent les deux qualités essentielles à la réussite de sa fuite. Le personnage du missionnaire doit pouvoir rester dans le Nord jusqu'à ce que ce qu'il cherche se révèle à lui.

Le personnage du mésadapté, le type le plus représenté dans notre corpus, fuit vers le Nord à la recherche d'un nouveau lieu d'enracinement — comme le protagoniste de *Jack est scrap* qui part au Nord-Ouest pour se sevrer de son alcoolisme. Il abandonne volontairement tout derrière lui, motivé par un conflit interne non identifié, telle la protagoniste du roman québécois *La saison froide* qui se rend dans les Territoires du Nord-Ouest pour éviter la chaleur estivale alors qu'elle cherche au fond à se détacher d'une relation impossible avec son amant. Ce type de sujet en fuite choisit donc de se diriger vers un Nord inconnu en quête de dépaysement — à l'instar de la protagoniste en quête d'inspiration littéraire dans le roman danois *Chienne de vie* — et de réconciliation — à l'image des protagonistes des romans québécois *Orages d'automne* et *Nord Alice*, qui doivent faire le deuil d'une ancienne relation amoureuse. Le regard fuyant, le personnage du mésadapté esquive ses obligations. Son parcours zigzague entre le Nord et le Sud, comme celui de la protagoniste du roman québécois *Rapide-Danseur* qui s'établit en Abitibi, un lieu de tension situé entre sa ville d'origine, Montréal, et le point latitudinal culminant de sa fuite, Chisasibi. Le personnage du mésadapté se caractérise principalement par son sentiment d'inaptitude que seule une réflexion profonde dans un nouvel environnement lui permettra de surmonter. Il doit prendre le recul nécessaire à son introspection pour identifier ce qui l'empêche de mener sa vie.

La caractérisation de ces trois figures qui fuient vers le Nord repose ainsi sur sept paramètres : la raison de la fuite (être poursuivi, répondre à l'appel, se transplanter), le rapport à l'abandon (par nécessité, par défaut, par volonté), la nature du lieu (familier, partiellement connu, inconnu), le schéma de la trajectoire (courbée, rectiligne, aléatoire), l'orientation du regard (derrière, devant, fuyant), les traits de caractère du sujet (endurant et capable de s'adapter, persévérant et capable d'apprendre, inapte), le devoir à accomplir (survive aux poursuivants, attendre l'illumination, prendre du recul). Si ces sept paramètres, une fois considérés dans l'absolu, étaient applicables à d'autres corpus qui ne traitent ni de la fuite ni du Nord, leur combinaison précise, elle, est bien issue d'un ancrage dans le territoire. En effet, deux paramètres interdépendants sont particulièrement déterminants pour la configuration des cinq autres et déterminés par leur ancrage

spatial. Le couple *raison de la fuite et nature du lieu* mène logiquement le sujet à choisir le Nord comme lieu idéal de la fuite en fonction de sa représentation imaginaire répandue dans les discours occidentaux. Selon celle-ci, le Nord correspond au lieu de prédilection pour répondre aux motivations à l'origine de la fuite.

Dans le second chapitre, nous avons analysé comment le Nord comme lieu réel dans les récits confronte le sujet dans sa fuite. Nous avons vu que l'arrivée dans le Nord correspondait d'abord chez le sujet à une prise de distance avec sa situation initiale. Deux modalités marquent ce sentiment d'éloignement : la distance physique — exemplifiée par le roman *Rapide-Danseur* qui exprime la distance par les centaines de kilomètres séparant les différentes villes entre Montréal et la Baie-James— et la distance psychologique — présentée dans le roman *Doppler* comme une frontière symbolique que le protagoniste traverse en quittant la vie urbaine pour habiter dans le bois. Cette prise de distance que le sujet en fuite anticipe comme bénéfique se révèle plutôt comme un défi à surmonter en cours de route. Se trouver loin des grands centres urbains, ou à l'écart de la société, oblige les protagonistes à surmonter certains enjeux liés au déplacement et à l'approvisionnement en aliments frais. Le Nord comme lieu réel confronte leurs préconceptions du territoire et les oblige à abandonner une partie du confort matériel auquel ils étaient habitués dans la société sudiste. Pour éviter d'abandonner leur fuite, deux solutions s'imposent : développer leur rapport avec le territoire et aller à la rencontre de l'altérité. La première les mène à apprécier le Nord tel qu'il est en développant leur sensibilité à la nature, à ses paysages et à ses éléments. La seconde leur permet de trouver un modèle adapté aux conditions nordiques, que ce dernier soit humain ou non humain. La rencontre de l'altérité permet principalement au sujet de remettre en question ses préconceptions et ainsi poser un nouveau regard sur le monde. Dans notre corpus où la perspective auctoriale eurodescendante prédomine, l'une des figures d'altérités rencontrées est souvent autochtone. Notre définition de la fuite du Nord vers le Nord pourrait expliquer pourquoi nous n'avons trouvé qu'une seule œuvre de littérature autochtone à intégrer dans notre corpus. En effet, nous avons sélectionné des récits dans lesquels les personnages en fuite se déplaçaient d'un lieu au degré de nordicité moins élevé vers un lieu de nordicité plus élevé. Or les critères définis par Hamelin pour déterminer ce degré situent d'emblée — ce qui pourrait être remis en question — la plupart des communautés autochtones à un niveau très élevé. Ainsi y a-t-il plus de chance qu'une

œuvre autochtone présente un personnage qui fuit son lieu d'origine vers un Sud relatif que vers un Nord relatif.

Cette définition explique aussi pourquoi la distinction entre Nord et nord du Nord semble en apparence avoir été éludée. Dans l'absolu, il existe une distinction entre ces deux espaces — le premier étant géographiquement plus variable ; le second, plus précisément situé dans la zone Arctique. Toutefois, dans le contexte de notre corpus, le point de départ se situe déjà en territoire nordique. Le déplacement des protagonistes vers le Nord, lorsqu'il se produit sur des centaines de kilomètres, correspond *in fine* à un passage du Nord vers le nord du Nord. Les deux concepts se superposent en raison du changement d'échelle — de l'Occident à la zone circumpolaire — et mettent ainsi l'accent sur l'existence d'une gradation au sein même du Nord.

La vision nouvelle que le sujet développe pendant cette étape de confrontation au Nord réel lui sert par la suite à régler le conflit interne à l'origine de sa fuite. La seconde phase du processus de fuite se termine lorsqu'il atteint une limite physique incarnée dans les récits par une frontière, la fin de la route ou l'établissement d'un domicile fixe. La fuite doit alors changer de modalité pour progresser.

Dans le troisième chapitre, nous avons montré comment le renversement d'un paradigme de confrontation externe à un paradigme de confrontation interne transforme le sujet. Les récits de fuite présentent une négociation constante entre l'axe horizontal du déplacement ou du paysage et l'axe vertical de l'intériorité du sujet. Celui-ci se déplace dans le Nord jusqu'à ce qu'il atteigne une frontière, une limite, un point au-delà duquel sa progression physique devient impossible. Le développement de la fuite, qui a suivi jusque-là un tracé horizontal à travers le territoire, doit maintenant emprunter une trajectoire verticale vers l'intériorité du sujet pour continuer son cheminement. Ce changement axiologique se perçoit notamment dans les descriptions de paysages où le sujet projette son intériorité sur son environnement et dans les scènes où la météo se veut l'écho de l'état émotionnel des protagonistes. Le recours au processus de réminiscence et aux analepses indique aussi le passage d'une fuite spatiale (axe horizontal) à une fuite temporelle (axe vertical). Le Nord fait ainsi ressurgir des événements passés pour mettre en lumière la source du conflit interne à l'origine de la fuite et éventuellement mener à sa résolution.

Le changement paradigmatique de la fuite externe à la fuite interne dévoile aussi une tension entre un désir conscient — ce que le sujet croit chercher dans le Nord — et un besoin inconscient — la véritable source de motivation à l'origine de la fuite. L'analyse des différents dénouements présentés dans notre corpus nous permet de postuler que l'identification, puis l'accomplissement du besoin constituent l'indicateur de réussite de la fuite.

Notre analyse montre que le processus de fuite vers le Nord se déroule en trois phases succinctes : l'idéalisation, la confrontation et la transformation. Au terme de ces trois phases, le sujet réussit sa fuite à condition de changer son rapport au monde ou à lui-même pour résoudre son conflit.

Notre étude permet ainsi de resémantiser la fuite — associée à tort à la passivité et à l'évitement — en la posant comme un principe actif de transformation qui met l'accent sur le rôle qu'occupent la volonté et les perceptions du sujet au sein du processus de fuite. L'attention que nous avons portée au rôle structurant de la spatialisation dans les récits de fuite nous permet d'avancer que le Nord apparaît comme un lieu idéal pour la fuite, puisque c'est un lieu qui confronte le sujet sur ce qu'il tient pour acquis. Nous pouvons ainsi avancer que la fuite n'est pas un processus qui permet d'éviter le conflit, au contraire, mais qu'elle permet au sujet de s'y confronter. Les récits de fuite constituent, en ce sens, un dialogue entre l'environnement et le sujet grâce auquel ce dernier en apprend sur lui-même et peut, par la suite, régler le conflit qui motivait sa fuite vers le Nord.

## BIBLIOGRAPHIE

### a) Corpus étudié

Desjardins, Louise, *Rapide-Danseur*, Montréal, Boréal, 2012, 164 p.

Helle, Helle, *Chiienne de vie* [*Ned til hundene*], traduction du danois par Catherine Lise Dubost, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Le serpent à plumes », 2011 [2008], 230 p. ; Helle, Helle, *Ned til hundene*, Copenhague, Samleren, 2008, 158 p.

Lafrance, Catherine, *La saison froide*, Montréal, La Presse, 2011, 303 p.

Lamoureux, Henri, *Orages d'automne*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2011, 179 p.

Lindstrøm, Merethe, *Nord*, Traduit du norvégien par Marina Heide, Paris, Cambourakis, 2020 [2017], 201 p. ; Lindstrøm, Merethe, *Nord*, Oslo, Forlaget Oktober, 2017, 224 p.

Loe, Erlend, *Doppler*, traduction du norvégien par Jean-Baptiste Coursaud, Paris, 10/8, coll. « Domaine », 2006 [2004], 204 p. ; Loe, Erlend, *Doppler*, Oslo, Cappelen, 2004, 163 p.

Lord, Denis, *Jack est scrap*, Sudbury, Prise de parole, 2020, 246 p.

Noël, Michel, *À la recherche du bout du monde*, Montréal, Hurtubise HMH, 2012, 239 p.

Remizov, Victor, *Volia Volnaïa*, traduit du russe par Luba Jurgenson, Paris, Belfond, 2017 [2014], 387 p. ; Remizov, Victor, *Volia Volnaïa*, s.l. [Russie], Litres, 2014, 351 p.

Séguin, Marc, *Nord Alice*, Montréal, Leméac, 2015, 250 p.

### b) Corpus théorique

#### Sur les conceptions du Nord

Bouchard, Serge et Jean Désy, *L'objectif Nord : le Québec au-delà du 49<sup>e</sup>*, Québec, Sylvain Harvey, 2013, 202 p.

Chartier, Daniel, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, pp. 9-25.

Chartier, Daniel, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? Principes éthiques*, Montréal et Harstad, Imaginaire | Nord et Arctic Arts Summit, coll. « Isberg », 2018, 157 p.

Chartier, Daniel (dir.), *Géoculture. Méthodologies russes sur l'Arctique*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2020, 100 p.

Chartier, Daniel (dir.), *Le(s) nord(s) imaginaire(s)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au pôle », 2008, 340 p.

Chartier, Daniel, « Renversements décoloniaux de la cartographie de l'Arctique », *Capture*, vol. 5, no 1, 2020, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/1073476ar>>, consulté le 8 septembre 2024.

Chevrel, Yves, « Ne pas perdre le Nord ! », dans Monique Dubar et Jean-Marc Moura (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, Lille, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, coll. « UL3 Travaux de recherches », 2000, pp. 13-22.

Désy, Jean, *Voyage au nord du Nord*, Québec, Éditions Le loup de gouttière, coll. « Le Lieu du loup », 1993, 218 p.

Désy, Jean, *Amériquoisie*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Collection Cadastres », 2016, 89 p.

Doyon, Nova, « Introduction à l'œuvre », dans Maurice Constantin-Weyer, *La loi du Nord ou Telle qu'elle était en son vivant*, Montréal et Québec, Imaginaire | Nord et Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2013 [1936], 271 p.

Grace, Sherrill E., *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2009 [2001], 341 p.

Hamelin, Louis-Edmond, Jean Désy et Daniel Chartier, *La nordicité du Québec : entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 141 p.

Hamelin, Louis-Edmond, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise, coll. « Géographie », 1975, 457 p.

Onfray, Michel, *Esthétique du pôle Nord : stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset, 2002, 186 p.

### Sur la fuite

Laborit, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, 234 p.

Moonen, Antonius, *Snob extrême : précis de fuite arctique et antarctique*, Paris, Paulsen, 2008, 317 p.

Pardo, Thierry, *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*, Montréal, Les Éditions du Passage, 2015, 59 p.

« Fuir », dans *Le Grand Robert*, s.d., en ligne, <<https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>>, consulté le 28 janvier 2024.

« Fuite », dans *Le Grand Robert*, s.d., en ligne, <<https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>>, consulté le 28 janvier 2024.

### Sur la géopoétique et les théories du lieu

- Atkinson, Nathalie, « Les bienfaits du bain de forêt », traduit de l'anglais par Philippe Babo, *Books*, vol. 7-8, no 99, 2019, pp. 40-41.
- Bouvet, Rachel et Rita Olivieri-Godet (dir.), *Géopoétique des confins*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Interférences », 2018, 216 p.
- Bouvet, Rachel, *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen, et de J.-M.G. Le Clezio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 261 p.
- Bouvet, Rachel, « L'altérité des frontières », dans Daniel Chartier, Helge Vidar Holm, Margery Vibe Skagen et Chantal Savoie (dir.), *Frontières. Actes du colloque québéco-norvégien*, Montréal et Bergen, Imaginaire | Nord et Département des langues étrangères de l'Université de Bergen, coll. « Isberg », 2017, pp. 11-28.
- Rachel Bouvet et al., « Promenades végétales. Pour une approche interdisciplinaire », *Enjeux et société*, vol. 6, no 2, automne 2019, pp. 277-288.
- Chartier, Daniel, Marie Parent et Stéphanie Vallières, *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2013, 206 p.
- Cosquer, Alix, *La sylvothérapie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2021, 128 p.
- Prado, Patrick, « Lieux et “délioux” », *Communications*, vol. 2, no 87, 2010, pp. 121-127.
- Urbain, Jean-Didier, *L'envie du monde*, Paris, Bréal, 2011, 269 p.
- Urbain, Jean-Didier, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, vol. 2, no 87, 2010, pp. 99-107.
- Westphal, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 278 p.
- White, Kenneth, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, 362 p.
- « Confins », dans *Le Grand Robert*, s.d., en ligne, <<https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>>, consulté le 28 janvier 2024.

### Sur l'altérité

- Baudrillard, Jean et Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994, 174 p.
- Belorgey, Jean-Michel, *La vraie vie est ailleurs*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1989, 412 p.

Landowski, Éric, « Saveur de l'autre », *Texte*, n<sup>os</sup> 23-24, « L'altérité », 1998, pp. 11-33.

Leterre, Thierry, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements logiques et métaphysiques de l'altérité. », dans Bertrand Badie et Marc Sadoun (dir.), *L'Autre : études réunies pour Alfred Grosser*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1996, pp. 67-83.

#### Sur la sémiotique et les stéréotypes

Amossy, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, 215 p.

Amossy, Ruth et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « Lettres et sciences sociales », 1997, 128 p.

Lotman, Iouri, *La sémiosphère*, traduit du russe par Anka Ledenko, Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999 [1984], 149 p.