

Du silence et des bruits : le Nord est silencieux Of silence and noises: the North is silent

Daniel Chartier

Volume 14, Number 1, May 2013

L'imaginaire du Nord et du froid en musique : esthétique d'une musique nordique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1016195ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1016195ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chartier, D. (2013). Du silence et des bruits : le Nord est silencieux. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 25–34.
<https://doi.org/10.7202/1016195ar>

Article abstract

The imagined North, winter and cold can be apprehended as a system of signs forming a coherent whole whose relationship with reality may vary. Certain creative forms evoke this imagined North through figures or descriptions, while others, such as poetry, abstract art, and music, employ a semantic structure that frees the concept from all concrete reference to geography or climate. When it is integrated into a narrative, however, a certain literary “musicality” that relates to the “cold world” is problematized, for it is then characterized by an imaginary world of silence rather than of sonorities. This being said, from the literary point of view, this “musicality” of the North and of winter translates as a counter-discourse to the horizontal universe of silence and is represented by noise, clashing, and grinding. But silence remains at the forefront of the imagined North and is part of a network of signs that convey immensity, cold, snow, whiteness, horizontality, eternity, disorientation, in short, a place defined in Western culture as devoid of human presence. Using a representative corpus of a few hundred works of literature that deal with the imagined North, the aim of this article is to examine the role of sonority within a system of signs that characterize imagined North and winter, and to propose a musical typology of silence, sounds, and noises for the “cold world” whose parallel is found in works of literature. This study will also open up new perspectives on the relationship between the North, music, and musicality, such as they are conceived of in another genre – literature – that takes shape through discursion and the writing of words.

Du silence et des bruits : le Nord est silencieux

Daniel Chartier
(Université du Québec à Montréal)

Tel qu'on peut l'observer dans les différents genres culturels qui le convoquent, l'imaginaire du Nord, de l'hiver et du froid se déploie en un système de signes qui forme un ensemble cohérent posant une relation variable avec le réel. Certaines formes – le roman, le récit de voyage, le cinéma, une partie des arts visuels – évoquent cet imaginaire par le biais de la figuration ou de la description, alors que d'autres – la poésie, l'art abstrait et la musique – s'en servent plutôt comme d'une structure sémantique qui permet de se dégager de tout renvoi concret à la géographie ou au climat. Lorsqu'elle se voit intégrée à la narration, la musicalité littéraire du monde froid pose problème : elle surgit dans un imaginaire où est valorisé non la sonorité, mais le silence, lui-même lié aux signes de l'étendue de l'espace, de l'immobilité et de l'uniformité chromatique. Dès lors, la « musicalité » du Nord et de l'hiver, du moins du point de vue de la littérature — le nôtre pour cet article —, apparaît comme un contre-discours : elle devient bruit, fracas et grincements dans l'univers horizontal du silence.

L'objectif de cet article est d'étudier, dans un corpus représentatif de l'imaginaire du Nord, constitué de quelques centaines d'œuvres littéraires analysées au cours des dernières années dans le cadre des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, le rôle que joue la sonorité dans le système de signes de l'imaginaire du Nord et de l'hiver, de manière à proposer une typologie du silence, des sons et des bruits du monde froid, tel que le pose la littérature. Cette étude permet ainsi d'apporter une perspective différente au rapport entre le Nord, la musique et la musicalité, telles que ces dernières sont reprises dans un autre genre, discursif et écrit.

Le Nord est silencieux

Le silence compte parmi les caractéristiques premières de l'imaginaire du Nord : il s'insère dans un réseau de signes autour de l'immensité, du froid, de la neige, de la blancheur, de l'horizontalité, de l'éternité et de l'absence de repères, bref autour d'un lieu défini par la culture occidentale comme

La moitié silencieuse de la musique est là.
(Tranströmer 2011, 49)

celui d'une absence humaine. Jean Echenoz écrit dans son roman satirique *Je m'en vais* que le silence arctique « ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes : la blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps (Echenoz 2001 [1999], 36). » Du point de vue des sonorités, ce silence pose problème : il peut certes induire un certain formalisme par une idée d'allongement temporel, de traits prolongés, de simplification des sons, mais il pose également les sons dans une *anormalité*, du fait qu'ils sont pour la plupart qualifiés de « bruits ». Du moins est-ce ainsi que les textes écrits le représentent.

On dit du silence qu'il induit une immobilité : signe qu'il se lie à une certaine forme de temporalité. Plusieurs auteurs suggèrent que le « silence du Nord » est en fait une succession horizontale de sons : « un bruit sourd, continu [...], toujours semblable, mais sans monotonie » (Lévesque 2001, 60). Par exemple, le ruissellement de l'eau se confond avec le silence « à cause de sa permanence » (Ferron 1998 [1962], 66). Quoiqu'il en soit, la sonorité de ce silence nordique s'inscrit dans un registre horizontal, qui reprend en partie sa facture visuelle : lignes continues, simplification des signes, allongement des temporalités.

Pierre Perrault écrit que les « caribous traversent le silence pour souligner le blanc qui neige sur le froid » (Perrault 1971, 9) — tout comme le blanc, le froid et l'immensité, autres caractéristiques premières du Nord, le silence ne peut être représenté qu'à partir des signes qui l'accompagnent ou qui le brisent, puisqu'il n'a pas de matérialité propre. Il est par exemple souvent associé à l'étendue, qui en exprime l'essence, comme dans ces extraits : « Rien ne trouble l'immense silence de la nuit polaire » (Rouquette 1996 [1921], 161) ou encore : « l'immensité silencieuse de la forêt » (Huot, 1927, 43).

On peut dire que le silence est l'un des lieux communs du Nord : il se manifeste lui-même à la fois par de tels lieux communs qui lui sont propres, mais aussi par un réseau d'associations étonnantes, qui dénotent la difficulté à exprimer une *absence* de sons. Première expression figée, parler du Nord et de l'Arctique comme du « grand silence blanc » : elle se retrouve chez tous les grands auteurs nordiques, de Jack London à Louis-Frédéric Rouquette. Second lieu commun, qui relève davantage de la figure, tirée d'abord de François Rabelais qui, dans son *Quart-Livre*, suggère qu'aux confins de l'Arctique, il fait tellement froid que les paroles gèlent dès qu'on essaie de parler — et que par conséquent la voix est à la fois interdite dans le Nord et conservée à jamais par le froid. Cette expression sera reprise des centaines de fois dans des œuvres subséquentes. Elle dit à tout le moins à quel point la parole paraît anormale dans le Nord et le froid, et que le règne du silence est tel qu'il ne tolère pas l'expression sonore.

D'autres réseaux de signes s'arriment à la notion de silence nordique et lui ajoutent une dimension anthropomorphique (il agit sur les personnages), sentimentale et... colorée. Lorsqu'il est « profond », le silence se matérialise et devient « palpable » : par exemple chez Benjamin Simard, on lit cette phrase : « Le silence est palpable. Je le sens m'envelopper et, lentement, m'envahir » (Simard 1998, 7-8). Le silence peut aussi tour à tour être « désarmant », « impressionnant », « envahissant ». Si l'auteur suédois Göran Tunström suggère qu'il faut à l'homme apprendre à écouter le silence qui irradie de la couleur blanche (Tunström 2002 [1996], 221) plusieurs autres auteurs suggèrent — étonnamment — que si la neige est blanche, le silence est bleu. Roger Mondoloni écrit que « le silence chante en bleu dans la nuit » (Mondoloni 1978, 117) et Pierre Gobeil affirme dans *Dessins et cartes du territoire* que « si la neige est blanche, le silence, lui, doit être bleu » (Gobeil 1993, 26).

Du caractère absolu et solennel du silence

Bien qu'il soit un signe de l'absence, le silence est loin d'être celui du vide. C'est en termes de plénitude, de trop-plein, d'absolu et de somme qu'il se présente à l'homme et impose son effet sur lui. Plongé dans le silence de la nature norvégienne, le héros de Knut Hamsun croit trouver une voix de la transcendance dans l'absence de sons qui l'entoure et qui le fait basculer dans un monde sacré : « Ce silence qui murmure contre mon oreille, c'est le sang de la Toute-Nature qui bouillonne, c'est Dieu qui tisse une trame entre le monde et moi » (Hamsun 1997 [1894], 96). Pour la romancière Marie Le Franc, la solennité des Laurentides impose la suprématie de la nature sur l'humain, qui doit admettre qu'il « ne compt[e] pour rien en ces lieux ». Loin du vide, le silence ouvre la porte d'un monde jusque-là occulte :

« Le silence lui-même devait être un résidu de chuchotement d'un monde inconnu, peut-être hostile » (Le Franc 1930, 8).

L'absolu du silence, l'immensité et l'uniformité des paysages dans lequel il s'étend, lui accordent un caractère surnaturel, souvent évoqué par les explorateurs et romanciers ; il s'en dégage une impression « de fin du monde et de commencement de soi-même » (Désy 2001, 57) qu'intériorisent les personnages. Le caractère mystérieux provoque aussi des mirages sonores — « Parry parle dans son journal du son d'une voix humaine » (Lopez 1987 [1986], 336) qui émane du silence surnaturel de l'Arctique — et chez certains, la terreur : celle ne de plus pouvoir saisir le monde qui les entoure. Sans « un indice, même un souvenir de vie » ramené par les sons, relate un explorateur, « l'esprit ne trouve à s'attacher à rien, à se reposer sur rien. [...] Le silence absolu qui vous entoure agit à la longue sur l'imagination ; on éprouve un indicible malaise, une vague terreur. » (Lesbazeilles 1881, 65).

Pourtant, ceux qui vivent ou se rendent au Nord y viennent pour retrouver cette quiétude solennelle qui leur procure une force : tant chez Jean Désy, Yves Thériault ou Louis-Frédéric Rouquette, cette recherche d'un silence presque sacré détermine le parcours de leurs personnages et rend acceptables les difficultés posées par le climat froid. Tayaout confie ainsi qu'« il avait surtout besoin du silence, il avait besoin de cette sorte de retraite au loin, de fuite vers la sorte de solitude qui permet à un homme de se trouver face à lui-même. » (Thériault 1969, 41). Rouquette ressent en lui l'effet du silence qui descend sur le Nord : « J'ai la paix du cœur, la paix des sens, la paix du cerveau » (Rouquette 1944 [1921], 176). Pour Désy, qui dit se « nourrir de silence », le froid, le silence et le blanc forment une trinité qui le rend plus puissant : « En hiver, mon âme s'apaise. Le blanc donne de la force à l'âme » (Désy, 2001, 21). Constitutif du monde froid, le silence sera ainsi recherché et même défendu, alors qu'en contrepartie, toute parole, son et *bruit* dissoneront avec le Nord.

Le silence, un signe de l'absence

Par sa nature, le silence est une absence de sons. Il n'est donc pas perceptible par lui-même, et il ne se révèle que lorsqu'il est brisé par un bruit, un cri, une voix, une musique. Signe de l'absence, il doit être représenté, par métonymie ou métaphore, par d'autres signes de l'imaginaire du Nord et du froid, nommément le cycle des saisons, la forêt, la glace, la neige — ou en opposition aux sonorités du Sud.

Le plus souvent, l'écoulement fluide de l'eau d'un ruisseau sert à signifier, dans la littérature, l'arrivée du printemps, et par conséquent la fin de l'hiver et du silence. Inversement,

la fin de l'automne se signale par les sons qui s'éteignent un à un, comme dans cet extrait du roman *Dans le muskeg* :

Depuis des semaines, [les oiseaux, les écureuils et les *gophers*] s'affairaient au soleil, profitant des derniers beaux jours pour entasser des provisions au fond de leurs retraites. Puis un beau matin, le silence se fit. Il n'y eut plus de sifflements, plus de queues touffues entre les branches. [...] La neige pouvait venir (Primeau 1960, 49-50).

Avec elle, vient l'hiver où « tout est silence » (Robin 1993 [1983], 108). Le cycle des saisons s'appuie donc sur un système de signes cohérents pour se manifester au lecteur, jouant du registre sonore pour confirmer tour à tour le passage de l'automne à l'hiver au printemps. D'autres images arrivent à évoquer l'absence que constitue le silence : chez Marcel Mélançon, ce sont « les arbres [qui] appell[ent] silencieusement » (Mélançon 1974, 26) ; chez Gilles Hénault, le « silence [est] dispersé au long des litanies neigeuses » (Hénault 1972 [1941-1962], 126) ; chez Jean Morisset, c'est dans le glacier « où se réfugie le silence complice » (Morisset 2002, 39). Marie Le Franc recherche dans son œuvre la cohérence des éléments qui composent les paysages hivernaux de la forêt, et elle voit dans l'homme un prolongement naturel de la nature. Ainsi, dans *Héliier fils des bois*, elle écrit : « Le silence et le lac ne faisaient qu'un. Il semblait que le lac n'eût d'autre but que de produire du silence. Julienne n'avait aucune envie de le rompre. Héliier [son guide] en était le prolongement » (Le Franc 1930, 76). Pour elle, l'homme ne détonne pas dans le silence du Nord, il peut demeurer en harmonie avec lui. Dans *La rivière solitaire*, elle écrit pareillement : « Le reste du voyage se fit dans un silence à peu près total, exempt de contrainte. Le silence semblait le complément naturel de l'obscurité neigeuse et ils s'y abandonnaient sans chercher à le rompre » (Le Franc 1957 [1934], 76).

La musicalité et les sonorités du Nord

Si la littérature privilégie le silence comme sonorité du Nord et du froid, quelques rares musicalités et effets sonores s'en dégagent également. On retrouve dans les œuvres l'idée que la lumière nordique produit une musique qui lui soit propre et parfois même, comme l'évoque l'explorateur français Jean-Baptiste Charcot, des mirages sonores (Charcot 1910, 313). De manière générale, la nature nordique inspire les écrivains qui la décrivent en termes musicaux, qui peuvent donner des idées de composition : le vent comme un refrain, l'eau comme un murmure solitaire, le frasil comme une symphonie, les aurores boréales comme « un bruissement étouffé » (Lopez 1987 [1986], 214) et comme « un bruit fait de sifflements et de claquements, comme lorsqu'on agite un

drapeau dans le vent » (Hearne cité dans Lopez 1987 [1986], 214), la forêt comme « un ronflement d'orgue, pathétique [et] monotone » (Mann 1997 [1934], 234-235). Enfin, les peuples du Nord — finlandais, scandinaves, amérindiens et inuits — renvoient aussi à des formes musicales qui peuvent devenir des signes¹ du Nord et du froid.

En contrepartie, la glace produit un chant cruel, grinçant et métallique : dans la cale d'un bateau qui se fraie un chemin dans les glaces de l'Arctique, et qui agit comme une caisse de résonance, le personnage du roman de Jean Echenoz écoute la musique que produit la glace sur la surface gelée de l'acier et il la compare à une « bande-son de château hanté tout en raclements, sifflements et feulements, effets de basse et grincements divers. » (Echenoz 2001 [1999], 21). Fasciné, Hubert Aquin décrit plutôt cette « sonorité continue des glaces » comme « une trame sonore enveloppante et d'une fluidité d'autant plus fascinante qu'elle n'est pas faite que de *glissandi*, mais d'une cantate sans portée, sans registre, et qui ne s'arrête pas. » (Aquin 1978 [1974], 81). Une fois de plus, on constate que l'effet d'horizontalité et de longue durée module le Nord sonore.

C'est toutefois plus que tout le silence, cette « musique que personne n'écoutait » (Langevin 1958 [1956], 42), comme l'écrit André Langevin, qui définit le mieux la sonorité du Nord. Pierre Perrault décrit le silence qui émane du monde froid, qu'il associe à une grande symphonie, irréaliste et inquiète, qui occupe tout l'espace :

Le froid du grand silence à perte de vue qui grince, craque, ricane, hurle dans la nuit des loups, et on croirait entendre une étrange symphonie, une musique irréaliste, dodécaphonique, en stéréophonie dont les sons viendraient de partout, se rapprochant à toute allure, s'éloignant comme des inquiétudes, fuyant jusqu'à perte de vue, provenant de partout, d'ailleurs, du plus loin, de tous les vents de la rose. Rien de semblable nulle part dans mes mémoires. Rien de plus beau peut-être (Perrault 1999, 248).

La lecture du silence

Barry Lopez raconte que lorsqu'eut lieu à la fin du 16^e siècle la rencontre historique entre l'équipage de l'explorateur anglais John Davis et ceux que l'on appelait alors les Esquimaux polaires, c'est la musique qui a servi de relais de communication entre les représentants des deux peuples :

Davis demanda à l'orchestre de jouer et ordonna à ses officiers et à ses hommes de danser. [...] Le matin suivant, les équipages [de Davis] furent réveillés par les Esquimaux qui étaient montés sur la colline que les officiers occupaient la veille, et qui jouaient du tambour, dansaient et saluaient (Lopez 1987 [1986], 295).

¹ Ainsi Alexandre Huot décrit la composition au piano que joue une Innuë comme une représentation des forêts nordiques : « Elle commença à jouer. [...] C'était le bruissement du vent dans la forêt. Les explorateurs perdirent la notion du temps, de l'espace, du lieu. Ils se laissèrent transporter dans les grands bois du Nord. » (*L'impératrice de l'Ungava*, Montréal, Édouard Garand, coll. « Le roman canadien », 1927, p. 20.)

Cette anecdote historique illustre le rôle de médiateur qu'a pu jouer la musique dans le rapport interculturel entre les peuples du Nord et les Occidentaux. Le chant sibérien « monotone et plaintif » a fasciné les commentateurs du 19^e siècle, qui le trouvaient « si mélancolique, si profondément triste et si naturel » (Lesbazeilles 1881, 181), tout comme les enregistrements et les transcriptions de mélodies et de chants inuits au début du 20^e siècle ont pu influencer des compositeurs nord-américains, qui ont cherché à s'en inspirer. Cependant, c'est par-dessus tout le rapport au silence, à la faculté de le lire et de le déchiffrer qui fascine au plus au point les Européens qui ont rencontré les premiers des Amérindiens et les Inuits.

Le philosophe Michel Onfray suggère que, « dans une civilisation à tradition orale, le silence pèse plus lourd que dans une civilisation à tradition écrite, donc bavarde. » (Onfray 2002, 97). Le mutisme serait l'une des caractéristiques des Amérindiens et des Inuits, et ces derniers auraient appris à s'en servir pour se protéger. Peter Høeg voit ainsi dans le silence des Groenlandais une arme contre les Européens. L'une de ses héroïnes raconte : « Je ne bronche pas. Abandonner les Européens au silence est toujours une expérience intéressante. Pour eux, le silence est un vide dans lequel la tension augmente jusqu'à frôler la limite du supportable » (Høeg 1996 [1992], 31). Cette idée revient souvent, selon laquelle l'Occidental sera en quelque sorte un *analphabète du silence*, incapable d'en saisir la signification et la richesse. « C'est étonnant que les hommes là-bas n'entendent jamais le silence », se dit une Inuite dans un récit de Jørn Riel. « Est-ce que leurs oreilles sont faites comme les nôtres ? » (Riel 1995 [1974], 175)

Dans sa *Relation* de 1637 (Le Jeune 1638, 114), le jésuite Paul Le Jeune évoque la relation différenciée du Français et de l'Amérindien face à la parole et au silence. Agacé face au flot de paroles de ses compatriotes, Le Jeune est fasciné par la manière dont l'Amérindien semble réserver ses mots au seul nécessaire, leur préférant le plus souvent le silence. Cette différence ne serait toutefois pas affaire innée, mais culturelle : avec le temps, avec la fréquentation du Nord, de l'Arctique et des espaces hivernaux, l'Occidental finit avec les siècles par s'adapter et à lui-même « entendre le silence ».

D'abord incapable d'en saisir la signification, l'Occidental constate peu à peu que le silence est en fait un univers de signes, qu'il doit apprendre à saisir. Le silence a entre autres la vertu d'amplifier et de mettre en valeur les moindres bruits qui émergent, qui prennent une grande importance. À la manière de l'Inuit qui arrive à « circule[r] parmi les cris des oiseaux de mer sur les falaises et le bruit des flots contre la glace » (Lopez 1987 [1986], 263), le poète Gilles Hénault veut apprendre la langue du silence : « Le printemps se lit

à la surface du sol », écrit-il. « Je déchiffre ses présages » (Hénault 1972 [1941-1962], 105-106). L'indigence sonore raréfie le bruit, qui retrouve dans le silence un sens et une importance qu'il avait perdus dans le brouhaha des paroles et des sons courants.

À l'intérieur, la musique

L'imaginaire du Nord et du froid renverse le rapport habituel entre l'extérieur et l'intérieur en faisant de l'espace à découvert la normalité, qui se trouve ponctuée de quelques « refuges » intérieurs : maison, chalet, hôtel, campement. Chaque espace est signifié par un chromatisme singulier : au bleu, blanc et violet de l'extérieur renvoient le jaune, rouge et brun de l'intérieur. L'intérieur et l'extérieur se caractérisent également par une opposition entre un monde du silence et des sonorités monocordes et la vivacité des musicalités écoutées ou produites à l'intérieur, souvent lors d'un rassemblement de quelques hommes et femmes. Plusieurs scènes littéraires reproduisent ainsi ce couple d'opposition, mis en relation par le biais de la fenêtre éclairée, d'abord vue de l'extérieur silencieux et de laquelle on peut percevoir du mouvement, des gens et de la musique. Par exemple dans *La chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand, des jeux d'ombres et de lumières aperçus de la fenêtre givrée laissent deviner une fête intérieure :

En deux tours d'aviron, nous avons traversé le fleuve et nous étions rendus chez Batissette Augé dont la maison était toute illuminée. On entendait vaguement, au dehors, les sons du violon et les éclats de rire des danseurs dont on voyait les ombres se trémousser, à travers les vitres couvertes de givre (Beaugrand 1991 [1900], 29).

Lorsqu'ils ressentent la solitude, les personnages rêvent de ces îlots de chaleur et de sonorités, qui les aident à supporter le froid : les chercheurs d'or de Jack London songent ainsi à « des halls où la musique et la danse leur offriraient des plaisirs sans fin » (London 2006 [1900], 19). Parfois, la radio joue ce rôle de médiateur qui brise l'isolement en apportant des airs et des paroles qui simulent la présence humaine et le mouvement².

Le monde froid et silencieux de l'extérieur ne manque toutefois jamais de rappeler sa présence et sa préséance. Dans le roman *La rivière solitaire* de Marie Le Franc, les personnages paraissent enivrés, le temps d'une danse, au point d'oublier l'espace nordique dans lequel ils se trouvent pourtant, mais qui semble les attendre sournoisement : « La buée des vitres, écrit Marie Le Franc, les empêchait de voir le volcan blanc du dehors (Le Franc 1957 [1934], 66). » On accentue ainsi l'impression que ces « oasis de chaleur et de musique » ne sont justement que des oasis, soit des espaces circonscrits et entourés d'un univers fait de silence.

² Voir par exemple dans le film de Carlos Ferrand, *Le peuple de la glace*, Québec, 2003, min 30:15 à 30:55.

L'étouffement des sons par la neige

Comme la forêt, qui peut absorber les sons pour les fondre en un murmure indiscernable³, la neige agit sur les sonorités en les absorbant, et ainsi en imposant un silence. D'un point de vue visuel, nous savons que la neige produit un formidable effet de pureté, en recouvrant momentanément les surfaces pour en simplifier les signes et les couleurs. Parce qu'elle peut protéger et réchauffer, tout en étant froide; parce qu'elle masque les traces tout en en portant la marque, la neige est un signe complexe de l'imaginaire de l'hiver, dont on ne peut ignorer les implications sexuées⁴. D'un point de vue sonore, la neige dénote également une ambivalence: apaisant, le silence qu'elle induit finit par devenir oppressant, puisque la neige absorbe en elle toutes les sonorités, étouffant les voix et les cris.

«Calligraphie du silence» (Uguay 1976, 28), «alentissement de paroles» (Lasnier 1966, 9), la neige agit comme un puits qui absorbe tous les sons, qui ralentit la diffusion des paroles, et qui relaie, par les signes qu'elle intègre, l'assourdissement mat du monde hivernal.

Le son de la neige renvoie au confort, au calme et à la paix: le son que produit la neige en tombant est, comme l'écrit l'écrivain japonais Yasunari Kawabata dans une formule lumineuse, un «bruit silencieux» (Kawabata 1986 [1948], 169-170). Ou encore, comme le suggère Jean-Yves Soucy, la neige produit en tombant un son *mat* de faible intensité: «À chaque pas, des masses de neige déboulent des branches en chuintant pour s'écraser au sol avec un bruit mat à peine audible» (Soucy 1997 [1976], 102).

Le silence que provoque la neige s'exprime aussi en termes d'étendue: «le silence, écrit Anne Hébert, s'étend en plaques neigeuses» (Hébert, 1997 [1970], 194). Les bruits qui surgissent, même les plus violents — coups de feu, bruits de machines, cris, hurlements — sont absorbés dans sa blancheur: «La neige avalait les sons» (Langevin 1958 [1956], 61). Peu à peu, au calme produit par la surface blanche et pure de la neige, se développe une crainte, une violence que les mots utilisés pour qualifier l'effet de la neige sur les sons ne tardent pas à trahir. Je cite ici en rafale plusieurs expressions reprises d'œuvres littéraires, qui démontrent à quel point le silence nival, d'abord apaisant, peut devenir une imposition violente (je souligne):

«les [bruits] *mouraient*, *étouffés* par le *poids* de la neige ou *happés* par le silence qui leur succédait» (Bossus 1971, 18-19);

«une immense étendue blanche, glacée, impénétrable, fantasmagorique, recouvre la terre. [...] Puis c'est le silence subit, presque *effrayant*» (Potvin 1937, 43-44);

«La cabane était *étrangement* silencieuse. La neige dont elle était couverte *étouffait* jusqu'au sifflement du vent» (Langevin 1958 [1956], 222).

Même le lieu commun — le grand linceul blanc — par lequel la neige est désignée prend une lugubre signification chez Francis Bossus, qui écrit: «[La neige] recouvre et bâillonne la terre. Plus rien ne paraît, sauf les arbres, géants soudain barbus et vieillis. On parle aussitôt de linceul blanc. [...] nous nous attristons à force de l'admirer. [...] Père l'avait toujours dit: "L'hiver est le temps de l'humilité." Moi, je hais la neige» (Bossus 1971, 24).

L'amplification des bruits

Le monde froid n'est pas que silencieux: parfois, des sons surgissent. Le Nord est toutefois à tel point défini par le silence que lorsqu'une sonorité est évoquée dans la littérature, c'est presque toujours sur un mode péjoratif: on ne parle alors pas de son, mais de *bruit*, ce qui rappelle à quel point il s'agit d'un signe discordant dans cet univers simplifié.

L'expression désignée du silence dans le Nord est de dire qu'«aucun bruit ne vient troubler» (Constantin-Weyer 1982 [1934], 9) le calme. Quand ils surgissent, les bruits, les paroles et les cris apparaissent déplacés: «Le désert blanc», écrit Marcel Mélançon. «On y communique plus par l'esprit que par les paroles. À vrai dire, elles sont sacrilège dans la splendeur farouche» (Mélançon 1974, 54). Un autre auteur parle du «hurlement [qui] perce le silence comme un moustique perce la peau» (Chauveau 2000, 5), c'est-à-dire avec désagrément.

Dans ce contexte, il ne faut pas s'étonner que tout bris du silence soit interprété comme un *bruit*, et que ce dernier ait une place et une signification amplifiées. Le silence nordique multiplie, étend et dramatise le moindre bruit. Dans *L'abatis*, Félix-Antoine Savard écrit: «Une chute de feuilles est un événement; elle occupe toute l'immensité» (Savard 1943, 56). La nuit, le silence resserre encore davantage son emprise: tout bruit s'entend de très loin et surprend: «Quand on le laissait seul dans la cabane, le moindre bruit, après le coucher du soleil, le faisait sursauter» (Langevin 1958 [1956], 77). Le signe sonore qui surgit dans ce silence envahit rapidement l'espace et se poursuit dans le temps, tant la peur et la crainte qu'il provoque sont considérables: «Lorsqu'un pas crevait la route, écrit Bernard Clavel, le

³ Nous lisons chez Marie Le Franc: «la forêt refusait de porter le son, buvait gloutonnement la voix, ou s'amusait à tromper sur sa direction. Les paroles fondaient comme grains de sel à la pluie.» (*Héliel, fils des bois*, Paris, Reider, 1930, p. 69.)

⁴ Voir à ce sujet Daniel Chartier, «The gender of ice and snow», *Journal of Northern Studies*, Umeå, Umeå University and The Royal Skyttean Society, n° 2, 2008, p. 29-49.

craquement semblait emplir le pays et monter jusqu'au scintillement des étoiles que le jour n'effaçait pas encore» (Clavel, 2001 [1984], 31).

Dans le silence, le bruit singulier apparaît comme un message, et souvent, comme une menace: il désigne la présence d'un être qui s'approche et qui pourrait être dangereux. C'est du moins l'impression laissée par les textes, qui usent du son surgi du silence nordique comme d'une articulation narrative. Voici l'exemple d'un récit inuit, où le bruit des pas d'abord réveille, puis inquiète et provoque la frayeur:

Elle entendit alors un frottement venant de la paroi extérieure de l'igloo. Elle tendit l'oreille et retint sa respiration. Tout était calme à nouveau. Le bruit avait cessé. Elle s'apprêtait à se lever lorsque le même bruit de frottement se fit encore entendre. C'était comme un grattement sur la neige. Le bruit se prolongea et elle put distinguer la provenance du bruit. Cela venait du bloc de neige qui servait de porte à l'igloo. La curiosité avait fait place à la peur. Saisie de frayeur, elle revint sur sa couche et se glissa sous les peaux de caribou (Laplante 1999, 50).

Trois bruits du Nord reviennent souvent dans les œuvres littéraires: celui de l'explosion violente de la glace, de la détonation d'un arbre qui éclate et de ceux, annonciateurs de la fin de l'hiver, d'une chute d'eau.

Parmi les lieux communs des récits d'exploration arctique, la «naissance» d'un iceberg⁵ est certes l'un des plus extraordinaires, et l'un des rares à se manifester dans le registre sonore, usant d'un langage guerrier et agressif: on parle pour la décrire d'une «explosion» (Lavoie 1925, 27-28), d'un «bruit sourd de mitraille» (*ibid.*), de «tonnerre» (Riel 2001 [1984], 83) et de «cataclysme» (Constantin-Weyer 1938, 94). L'écrivain Maurice Constantin-Weyer évoque le détachement de la banquise comme une violente symphonie:

Le fracas égalait celui d'une nombreuse artillerie. La glace terrestre, aux colorations d'un bleu verdâtre, et la glace océane, celle-ci immaculée de blancheur, luttèrent l'une contre l'autre. [...] À peine entendions-nous la basse profonde du vent qui mêlait sa voix à cette symphonie (106-107).

Autre signe spectaculaire de la férocité du froid, relaté dès les débuts de la Nouvelle-France, le son éclatant d'un arbre qui explose subitement sous l'effet du gel désigne la démesure du climat nordique. Le jésuite Paul Le Jeune écrit en 1633: «Le froid estoit parfois si violent, que nous entendions les arbres se fendre dans le bois, & en se fendans faire un bruit comme des armes à feu» (Le Jeune 1634, 44). Par extension, on lit aussi parfois que les clous et les briques

d'une maison éclatent, lorsqu'elle est assaillie par un froid intense:

la nuit a été longue nonchalante et froide si froide
que la maison tout entière a pétaradé
comme en une sourde agonie
les clous claquaient les briques fendaient et grondaient
dans le silence épais (Giroux 2006, 16)

Au contraire, signe de la fin de l'hiver et du dégel, le bruit de la chute en forêt annonce l'approche du printemps: son premier de la fin du règne du froid, il signale le retour prochain des autres sonorités du Nord, avec la réapparition des animaux, des oiseaux et des insectes. Dans le paysage figé par la glace et assourdi par la neige, la chute émet un son annonciateur. Nous lisons par exemple chez Joseph Lallier: «Malgré que l'hiver eût une apparence de forteresse imprenable, le chaud soleil de mars en commença l'attaque [...] Bientôt, le bruit grossissant de la chute annonça que la neige fondait aussi à l'intérieur de la forêt» (Lallier 1939 [1930], 68).

D'autres bruits sont rapportés dans la littérature, mais il s'agit de sons liés à l'industrialisation et à la mécanisation, qui rompent le quiétude et l'harmonie du Nord: par leur incongruité, ils renforcent l'idée que le monde froid est silencieux. Si l'on considère à part le «cliquetis sporadique du chauffage» (Kokis 1995 [1994], 21) électrique — l'un des rares sons mécaniques apaisants de l'hiver — les sirènes, motoneiges, klaxons, camions, moulin, scies et machines industrielles font un tapage qui altère la solennité du Nord, «pays voué au silence depuis des millénaires» (Clavel 2001 [1984], 128). Lorsqu'enfin le bruit des machines cesse, le mal est fait: l'homme n'arrive plus à retrouver la paix, comme le suggère Bernard Clavel: «Quand la machine s'arrêta [...], ce fut soudain un vide étonnant. Le silence n'était plus rien. Il n'existait plus. Les oreilles blessées ne percevaient plus aucun des mille bruits qui font l'habituel silence de la forêt. L'oreille les cherchait en vain» (Clavel 2001 [1985], 233). Non seulement le silence s'insère dans un système de signes qui désignent le monde froid et hivernal, mais il appartient à un système écologique qui, une fois altéré, ne retrouve que difficilement son équilibre.

Des bruits lugubres du Nord

L'alternance du silence et du bruit dans le Nord s'inscrit en littérature dans un registre lugubre où l'un et l'autre signalent le danger et la mort, que ce soit dans la description du silence boréal, dans la sonorité particulière des glaces et du vent, ou dans celui des bruits qui surgissent de ce silence:

⁵ Eugène Lesbazeilles relate comment les Groenlandais parlent de cet événement: «Tout à coup le guide qui l'accompagnait, un chasseur du pays, interrompit sa contemplation en lui disant: 'Écoutez le glacier va mettre bas.' C'est l'expression employée au Groenland pour désigner le phénomène qui allait s'accomplir.» (*Les merveilles du monde polaire*, Paris, Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles», 1881, p. 36.)

piège qui claque et qui tue, signes d'un danger à venir, bruit mat de l'animal qui meurt.

L'absence de vie apparente des paysages nordiques induit un mode sinistre : « Un silence de mort plane au-dessus de[s] montagnes boisées » (Lallier 1932 [1930], 28). Lorsque surgit l'hiver, le sommeil des animaux donne à penser que « la forêt [est] plongée dans un silence lugubre » (Frémont 1933, 115). À l'inverse, l'approche du printemps éveille une musicalité qui révèle les signes de la mort. Dans *L'écrivain public*, Pierre Yergeau décrit la lente mélodie funèbre qui accompagne la révélation des cadavres que dévoile la fonte des neiges :

Le paysage développait sa propre mélodie. Le bruissement intime et ascétique des pinèdes, posées contre un ciel plat. Une musique de feuilles mouillées et d'émiettement, de poils de bête qui se frottent, d'arbres noirs qui grouillent doucement. Cela sentait la terre qui commence à se déchirer, le bois mort et les cadavres des animaux qui ont péri durant l'hiver (Yergeau 1999 [1996], 27).

La nuit, le silence éveille les soupçons et tout bruit paraît multiplié et inquiétant. Dans le conte traditionnel « La croix du Grand Calumet », le sommeil d'un voyageur est tourmenté par tout signe de danger qui l'entoure :

Le sommeil fuyait loin de ses paupières, et il s'endormait accablé de misères, les songes les plus effrayants le poursuivaient, le moindre bruit venait le réveiller et le faire bondir sur son lit de feuillage. [...] Pas un mouvement dans les branches, pas le moindre bruit sur l'eau ou les rochers, pas le cri de quelqu[e] animal sauvage qui ne vînt l'alarmer, qui ne fut pour lui le bruit de l'approche de l'ennemi [...] (Lévesque 2001, 70).

Le jour, les bruits évoqués évoquent bien souvent la chasse, les attaques et la mort : ici, c'est le « son grêle, cristallin » du craquement des cristaux de glace « à mesure que le sang s'écoul[e] » (Wägeus 1990 [1986], 156) du crâne ouvert d'un homme assassiné ; là, « le bruit du piège qui claque ; le renard pris [qui] glapit » (Maillet 1974 [1952], 189) ; ailleurs, le « bruit mat » (Nantel 1942, 174) de la hache qui s'abat sur le dos d'un loup qu'on abat.

À ces bruits sourds de la mort dans la neige ou la forêt s'ajoutent ceux des glaces et des glaciers qui se fracassent — comme une armée en bataille qui livre « des combats de titans » (Constantin-Weyer 1938, 175) — et celui du vent, qui semble contenir les voix assourdies des défunts. Ce vent serait « semblable aux longs gémissements des malheureux mêlés aux appels plaintifs des orfraies et des fauves, [un] bruit monotone, sinistre, qui donne le frisson » (Haerne 1999 [1880-1890], 347). Quant au fracas des glaciers, icebergs et banquises qui se rompent, tant les traditions scandinaves qu'amérindiennes lui attribuent une origine mystique et sinistre.

Dans sa « Relation de l'Islande » de 1663, Isaac de La Peyrère raconte que les Islandais conçoivent l'enfer comme un monde froid et que le bruit des glaces y est celui des âmes perdues : « Les Islandois croient aussi que le bruit que font les glaces, quand elles heurtent leur côte & s'attachent à leurs rivages, sont les cris & les gémissements des dannez, pour le grand froid qu'ils endurent » (La Peyrère 1725 [1663], 8). Un conte traditionnel cri suggère que le bruit des glaces est celui du hurlement constant d'un meurtrier, que deux frères auraient combattu et englouti vivant sous la surface de la glace : « L'homme resta longtemps vivant sous la glace, il chantait. C'est pourquoi à présent la glace fait ce bruit qui ressemble à un fredonnement » (Norman 2003 [1990], 54).

Silence, vent, glaces, bruits et cris sinistres parcourent l'imaginaire littéraire du Nord et du froid et inscrivent les sonorités et la musicalité dans un registre tragique et lourd. Le son, vite transformé en bruit, est celui du danger qui s'approche : le silence solennel apparaît comme la véritable musicalité du territoire, qui s'impose également, comme nous allons maintenant l'observer, à l'homme qui le fréquente.

Éthique et violence du silence

« Le silence est tel et si impressionnant [...] », écrit l'explorateur français Jean-Baptiste Charcot lors de son voyage autour du pôle Sud, « que nous parlons nous-mêmes à voix basse » (Charcot 1910, 332). Dans la neige hivernale, dans la forêt enneigée, dans le froid, le silence paraît prescrit à l'homme au moyen de ce qu'on peut appeler une éthique du silence, qui peut toutefois devenir une imposition qui le violente parfois. Cette règle du silence, du mutisme, de la réserve issus de la neige et du froid serait caractéristique des peuples du Nord, y compris du Québécois : « le plus souvent nous ne parlons pas », écrit Pierre Gobeil (1993, 96).

Le silence apparaît comme un signe de paix et de quiétude pendant et après l'exposition du corps aux basses températures : « L'hiver ce serait de longues randonnées en raquettes sur le lac. Ils reviendraient épuisés, grisés, happés par le silence », écrit Régine Robin (1993 [1983], 157). Cela peut aussi être une marque du sublime, du sentiment de grandeur devant la beauté du froid : « la glace [...] les avait tous réduits au silence » (Lopez, 1987 [1986], 187). Toutefois, il faut aussi souligner que le fait de *happer* (Robin) et de *réduire* (Lopez) impose tant à l'homme qu'au territoire un silence qui interdit la parole, le chant et les sonorités. S'il est d'abord ludique, ce silence est vite transformé en termes plus violents, comme une imposition : « aucun bruit, constate Élisabeth Vonarburg, un vrai silence d'hiver, la main du froid encore sur la bouche de la terre » (Vonarburg 1994, 338). Même impression chez les poètes Jacques Brault : « un grand silence de plaine bâillonne les

montagnes-amour» (Brault 1973 [1971], 33-34) et Gilles Hénault: «Le froid m'impose un iglou de silence» (Hénault 1972 [1941-1962], 147).

En termes moraux, le silence agit comme un reproche sur l'homme: celui de n'être pas capable de se contrôler, de se calmer et d'atteindre le degré de perfection et de grandeur associé à la nature. Le personnage Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy se rend lors d'un séjour estival au Nord, de manière à tenter de retrouver un sens à son existence. Le silence autour de lui, loin de l'inspirer, lui apparaît comme un miroir grossissant de son trouble intérieur:

Sur tout régnait un silence tel qu'Alexandre en resta longtemps saisi. La paix de la vallée l'atteignait comme un reproche. Vaine a été ton agitation, futile ton angoisse, sans mérite ta souffrance, inutile tout cela, disait le silence à cet homme épuisé. D'ailleurs, as-tu vraiment souffert ? lui demandait la nature, et, incapable de l'affirmer ici, Alexandre pencha la tête; il se sentait l'homme le plus démuné du monde.

— Comme c'est calme ! observa-t-il en une sorte de plainte (Roy 1964 [1954], 190).

Cette même et curieuse impression que le silence manifeste sa dérision pour l'homme et élimine en lui toute possibilité de prétention, nous la retrouvons chez de nombreux auteurs, dont Jack London qui attribue au silence un rire amer :

C'était le règne du silence et de la solitude, un monde figé, si froid et si désolé qu'il se situait au-delà même de toute tristesse. En fait, on y percevait plutôt comme l'ébauche d'un rire, [...] un rire sinistre et angoissant participant de l'inéluctable. C'était l'impérieuse et indicible sagesse de l'éternité qui manifestait sa dérision à l'égard de la vie et de ses vaines entreprises. C'était l'immensité sauvage et glacée du Grand Nord (London 1985 [1906], 9).

Ce silence les accablait sous le poids de l'infini et de l'irrévocable, [...] les réduisant ainsi à ce qu'ils étaient réellement (*ibid.* 11).

Dans ce contexte, où le silence rappelle à l'homme sa petitesse et ses faiblesses, «briser le silence» signifie perdre la face, perdre le contrôle de soi. Knut Hamsun, pourtant défenseur du calme nordique, soutient que l'imposition du silence en forêt suscite parfois l'envie de désobéir, de parler, de crier et de chanter: «un jour, c'en est trop, votre bouche se met à s'éveiller, à s'étirer, et l'on se prend soudain à brailler une ou deux idioties [...] cela s'entend à une demi-lieue... alors on reste là, à ressentir une douleur cuisante, comme après une gifle. Ah !» (Hamsun 1979 [1912], 26)

Étonnamment, alors que le silence se définit comme une absence de son et donc, de parole, il finit en s'imposant à l'homme à signifier au contraire des valeurs éthiques et morales qui le révèlent à lui-même et le conduisent parfois

au regret, voire, comme nous allons maintenant le constater, au désespoir et à la folie.

Le cri silencieux

Nous avons tous en tête l'image saisissante du tableau d'Edvard Munch, *Skrik* [Le cri], dans lequel un homme semble émettre un permanent cri silencieux. Contrairement au dicton — «le silence répare les nerfs⁶» — l'immensité silencieuse du Nord n'occasionne pas que le calme; en s'imposant à l'homme, elle finit par le contraindre à un mutisme qui nie sa propre existence. Le vertige ressenti devant l'absence de paroles et de sons ouvre devant l'homme un univers angoissant. Un missionnaire arctique rappelle le mot de Pascal, qui écrivait: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie⁷.» L'extrême solitude qui accompagne le silence joue même sur les tempéraments les plus forts, notamment au cours de la nuit. Maurice Constantin-Weyer écrit: «nous passions la nuit dans un silence angoissant. Autour de nous, c'était l'immensité du néant. Aucune image ne peut rendre la qualité tragique de ce monde sans bruit vivant» (Constantin-Weyer 1982 [1934], 186-187).

Cet «effroyable supplice du silence» (Rouquette 1944 [1921], 108) inflige une telle pression à l'homme que ce dernier n'a qu'une envie: le briser par sa voix, par un cri, par un bruit ou par la musique, le temps de se convaincre de la possibilité d'une présence humaine, dont il finit par douter — et rompre ainsi l'impression de néant qui l'entoure et qui apparaît insupportable.

Certes, le silence est bel et bien constitutif de l'imaginaire du Nord et du froid; les sonorités — sauf quelques *bruits* de la nature, ou les rares échos de quelque fête à l'intérieur — dérangent l'ordre symbolique par lequel le Nord est représenté: simplifié, horizontal, peu enclin à tolérer la présence de l'homme. Nous évoquons ici le domaine de la représentation culturelle, bien sûr, et non le réel des territoires nordiques, ces derniers étant depuis toujours habités, imaginés et parcourus. Le silence est certes le signe de l'absence, mais non celui du vide. En ce sens, j'aimerais terminer cet article en reprenant deux propositions d'écrivains, parmi les plus intéressantes que l'on retrouve dans la littérature concernant les sonorités et les silences du Nord, de l'hiver et du froid: l'une de Knut Hamsun et l'autre de Marie Uguay. En écoutant le «silence» de la forêt, un personnage d'Hamsun se rend compte qu'il entend plutôt le «murmure assourdi» de la rivière, tellement continu qu'il donne l'impression d'éteindre les autres sons possibles autour de lui: Hamsun constate alors que ce silence n'est pas un vide, mais au contraire le trop plein continu de

⁶ Gabrielle Roy l'évoque dans *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 1964 [1954], p. 244.

⁷ Pascal, cité par Joseph Thérol, *Martyrs des neiges*, Paris, Les Publications techniques et artistiques, 1945, p. 217.

l'immensément petit, dont nous arrivons pas à décoder les multiples pour les interpréter. Ainsi «la forêt, le fleuve font un murmure assourdi, comme si des millions d'infiniment petits ne cessaient de ruisseler» (Hamsun 1979 [1909], 73). L'idée est fascinante: ce qui est perçu comme l'absence serait plutôt le trop-plein d'une multitude de petits, que l'homme n'arriveraient pas à déchiffrer et parmi lesquels il peine à se situer. Quant à la poète Marie Uguay, elle suggère que si «l'hiver se tient immobile sur la ligne droite du silence», c'est en raison de «sa détresse mystérieuse» (Uguay 1976, [27]). Ainsi lui-même paralysé par l'émotion, l'hiver se tiendrait coi. Cet extraordinaire renversement des perspectives permet à Marie Uguay de réinsérer puissamment l'humanité dans la froideur de l'imaginaire nordique. Le silence, trop-plein d'un monde inaccessible et trop-plein de l'émotion, reprend sens: il désigne alors pleinement la transcendance et l'indicible.

RÉFÉRENCES

- AQUIN, Hubert (1978 [1974]). *Neige noire*, Montréal, Pierre Tisseyre.
- BEAUGRAND, Honoré (1991 [1900]). *La chasse-galerie*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- BOSSUS, Francis (1971). *La forteresse*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BRAULT, Jacques (1973 [1971]). *La poésie ce matin*, Montréal, Parti pris, coll. «Paroles».
- CHARCOT, Jean-Baptiste (1910). *Autour du pôle Sud. Expédition du «Pourquoi pas?», 1908-1910*, Paris, Flammarion.
- CHARTIER, Daniel (2008). «The gender of ice and snow», *Journal of Northern Studies*, Umeå, Umeå University and The Royal Skyttean Society, n° 2.
- CHAUVEAU, Philippe (2000). *Les aventures de Billy Bob. Tome 7: Le minable homme des neiges*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal maboul».
- CLAVEL, Bernard » (2001 [1984]). *Le royaume du Nord. Tome 2: L'or de la terre*, Paris, Albin Michel, coll. «Pocket».
- CLAVEL, Bernard (2001 [1985]). *Le royaume du Nord, Tome 3: Miserere*, Paris, Albin Michel, coll. «Pocket».
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice (1938). *La nuit de Magdalena*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. «Bibliophile».
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice (1982 [1934]). *Un sourire dans la tempête*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines.
- DÉSY, Jean (2001). *Le coureur de froid*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels».
- ECHENOZ, Jean (2001 [1999]). *Je m'en vais*, suivi de *L'atelier de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Double».
- FERRON, Jacques (1998 [1962]). «Un rapprochement réussi», *Contes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde».
- FRÉMONT, Donatien (1933). *Pierre Radisson. Roi des coureurs de bois*, Montréal, Albert Lévesque.
- GIROUX, Robert (2006). «Miroir de givre», *L'hiver qui court*, suivi de *La banlieue du cœur des villes*, Montréal, Triptyque.
- GOBEIL, Pierre (1993). *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Fictions».
- HAERNE, Armand de (1999 [1880-1890]). «Nésime le tueur», Claude Janelle [éd.], *Le XIX^e siècle fantastique en Amérique française*, Montréal, Alire.
- HAMSUN, Knut (1979 [1912]). *La dernière joie*, Paris, Calmann-Lévy et Opéra Mundi, coll. «Traduit de».
- HAMSUN, Knut (1997 [1894]). *Pan*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche».
- HAMSUN, Knut (1979 [1909]). *Un vagabond joue en sourdine*, Paris, Calmann-Lévy et Opéra Mundi, coll. «Traduit de».
- HÉBERT, Anne (1997 [1970]). *Kamouraska*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- HÉNAULT, Gilles (1972 [1941-1962]). *Signaux pour les voyants. Poèmes, 1941-1962*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo».
- HØEG, Peter (1996 [1992]). *Smilla et l'amour de la neige*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- HUOT, Alexandre (1927). *L'impératrice de l'Ungava*, Montréal, Édouard Garand, coll. «Le roman canadien».
- KAWABATA, Yasunari (1986 [1948]). *Pays de neige*, Paris, Albin Michel, coll. «Le livre de poche».
- KOKIS, Sergio (1995 [1994]). *La pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels poche».
- LALLIER, Joseph (1932 [1930]). *Angéline Guillou. Roman canadien*, Avignon (France), Maison Aubanel Père.
- LALLIER, Joseph (1939 [1930]). *Angéline Guillou. Roman canadien*, Québec, L'Action sociale.
- LANGÉVIN, André (1958 [1956]). *Le temps des hommes*, Paris, Robert Laffont.
- LA PEYRÈRE, Isaac de (1725 [1663]). «Relation de l'Islande», *Recueil de voyages au Nord, contenant divers mémoires très utiles au commerce et à la navigation*, Tome I, Amsterdam, Jean-François Bernard.

- LAPLANTE, Jacques (1999). *Alaku, de la rivière Koroc*, Saint-Damien, Éditions du Soleil de minuit, coll. «Roman jeunesse».
- LASNIER, Rina (1966). «Office du plus noble», *L'arbre blanc*, Montréal, L'Hexagone.
- LAVOIE, Émile (1925). *Le grand sépulcre blanc*, Montréal, Édouard Garand, coll. «Le roman canadien».
- LE FRANC, Marie (1930). *Héliér, fils des bois*, Paris, Rieder.
- LE FRANC, Marie (1957 [1934]). *La rivière solitaire*, Montréal, Fides, coll. «du Nénuphar».
- LE JEUNE, Paul (1638). *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France, en l'année 1637*, Rouen, Jean Le Boulenger.
- LESBAZEILLES, Eugène (1881). *Les merveilles du monde polaire*, Paris, Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles».
- LÉVESQUE, Guillaume (2001). «La croix du Grand Calumet», Aurélien Boivin [éd.], *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, Montréal, Fides.
- LONDON, Jack (1985 [1906]). *Croc-Blanc*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche».
- LONDON, Jack (2006 [1900]). *Le Klondike*, Paris, Magellan et Cie et GEO, coll. «Heureux qui comme...».
- LOPEZ, Barry (1987 [1986]). *Rêves arctiques. Imagination et désir dans un paysage nordique*, Paris, Albin Michel.
- MAILLET, Andrée (1974 [1952]). *Profil de l'original*, Montréal, L'Hexagone.
- MANN, Klaus (1997 [1934]). *Fuite au Nord*, Paris, Grasset.
- MÉLANÇON, Marcel (1974). *L'homme de la Manic, ou la terre de Caïn*, Saint-Lambert, Romelan.
- MONDOLONI, Roger (1978). *Le grand midi*, Montréal, Cercle du livre de France.
- MORISSET, Jean (2002). *Chants polaires*, Montréal, Leméac et Arles, Actes Sud.
- NANTEL, Adolphe (1942). *La terre du huitième*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- NORMAN, Howard (2003 [1990]). «Witiko, père et fils, vaincus par une devineresse», *Contes du Grand Nord. Récits traditionnels des peuples inuits et indiens*, Paris, Albin Michel, coll. «Terre indienne».
- ONFRAY, Michel (2002). *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Grasset.
- PERRAULT, Pierre (1971). «À bout de patience», *En désespoir de cause. Poèmes de circonstances atténuantes*, Montréal, Parti pris, coll. «Paroles».
- PERRAULT, Pierre (1999). *Le mal du Nord*, Hull, Vent d'Ouest, coll. «Passages».
- POTVIN, Damase (1937). *Peter McLeod*, Québec, Chez l'auteur.
- PRIMEAU, Marguerite-Aurélié (1960). *Dans le muskeg*, Montréal et Paris, Fides, coll. «La gerbe d'or».
- RABELAIS, François (1978 [1548]). *Le Quart-Livre, Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Garnier.
- RIEL, Jørn (1995 [1974]). *La maison de mes pères. Tome 3: La fête du premier de tout*, Larbey (France), Gaïa.
- RIEL, Jørn (2001 [1984]). *Le chant pour celui qui désire vivre*, Tome 2: *Arluk*, Paris, 10/18, coll. «Domaine étranger».
- ROBIN, Régine (1993 [1983]). *La Québécoise*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels poche».
- ROUQUETTE, Louis-Frédéric (1944 [1921]). *Le grand silence blanc*, Paris, Arc-en-ciel, coll. «Le moulin de Pen-Mur».
- ROUQUETTE, Louis-Frédéric (1996 [1921]). *Le grand silence blanc. Roman vécu d'Alaska*, Castelnau-le-Lez (France), Éditions Climats.
- ROY, Gabrielle (1964 [1954]). *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin.
- SAVARD, Félix-Antoine (1943). *L'abatis*, Montréal, Fides.
- SIMARD, Benjamin (1998). *Expédition caribou*, Waterloo, Michel Quentin, coll. «Grande nature».
- SOUICY, Jean-Yves (1997 [1976]). *Un dieu chasseur*, Montréal, Typo, coll. «Typo roman».
- THÉRIAULT, Yves (1969). *Tayaout, fils d'Agaguk*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- THÉROL, Joseph (1945). *Martyrs des neiges*, Paris, Les Publications techniques et artistiques.
- TRANSTRÖMER, Tomas (2011 [1954]). «Élégie», *17 poèmes*, dans *Œuvres complètes (1954-2002)*, Pantin (France), Le Castor astral.
- TUNSTRÖM, Göran (2002 [1996]). *Le buveur de lune*, Arles, Actes Sud et Montréal, Leméac, coll. «Babel».
- UGUAY, Marie (1976). *Signe et rumeur*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- VONARBURG, Élisabeth (1994). *Les voyageurs malgré eux*, Montréal, Québec/Amérique, coll. «Sextant».
- WÄGEUS, Mats (1990 [1986]). *Scène de chasse en blanc*, Paris, Presses de la Renaissance, coll. «Les romans étrangers».
- YERGEAU, Pierre (1999 [1996]). *L'écrivain public*, Québec, L'Instant même.